



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

EN BUSCA DE LA CARA DE DIOS.

LA RELIGIOSIDAD CRISTIANA EN LA PRIMERA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Tesis que para obtener el grado de

Doctora en Literatura Hispánica

Presenta

Cristina Astrid Romo Avila

Asesor

Dr. James Valender

Ciudad de México; noviembre de 2021

AGRADECIMIENTOS

Luego de un largo recorrido, he llegado a la estación final del viaje que inicié hace más de diez años, al emprender mis estudios de doctorado. Aunque al principio estudiar en El colegio de México parecía apabullante, hoy no puede ser otra cosa que una fortuna. Una que no reside únicamente en la riqueza de los aprendizajes académicos adquiridos, sino que también surge de mi triunfo sobre los miedos que la rudeza del sistema despertó en mí, lo mismo que del reto que significó emprender la investigación que dio forma a esta tesis. A lo largo de diez años, vi crecer a mi hija y llegar a la otra, sufrí pérdidas y sentí que se me escapaban los años. A pesar de ello, me mantuve firme y estoy aquí. Pero quién sabe si habría logrado llegar al final de este camino por mí misma. La realidad es que este logro se lo debo, primero que a nadie, a mis hijas (que han llegado a creer que mi trabajo es escribir en la computadora, de tanto verme haciendo la tesis), a mis padres (que no dejaron de empujarme en todo momento), a mis hermanos (que estuvieron conmigo de muchas maneras diferentes), a los amigos más cercanos (que tuvieron la paciencia de oír mis quejas mil veces), a los compañeros de generación (a los que extraño muchísimo y al mismo tiempo sigo sintiendo a mi lado), a los profesores (cuyas lecciones fueron fascinantes) y, sobre todo, al más generoso y paciente de los asesores de tesis: el doctor James Valender. Gracias a todos, sin ustedes no habría podido escalar esta larga, pero maravillosa, cuesta.

ÍNDICE

Introducción.....	p. 9
Capítulo primero. Buscando a Dios.....	p. 35
1.1 El bosque oscuro de la vida.....	p. 35
1.2. La estrella de Belén.....	p. 55
1.3 “En busca de las llaves del reino del amor”.....	p. 72
Capítulo segundo. La cara de Dios.....	p. 87
2.1 Sus distintas faces.....	p. 87
2.1.1. La luz existe.....	p. 90
2.1.2. Dios moribundo.....	p. 92
2.1.3. Dios cruel e indiferente.....	p. 96
2.1.4. Dios no existe.....	p. 101
2.2 La idea de Dios de la Iglesia católica.....	p. 107
2.2.1 La idea de Dios.....	p. 107
2.2.2 El Dios del clero.....	p. 111
2.2.3 La corte celestial.....	p. 121
2.2.4 Acabar con la idea de Dios.....	p. 125
2.3 Cristo: “la copa de la esperanza”.....	p. 129
2.3.1 En busca de un Dios personal.....	p. 129
2.3.2. El Dios humano y amoroso.....	p. 133
2.3.3. “La copa de la esperanza”.....	p. 144
2.3.4. La muerte de Cristo.....	p. 152
Capítulo tercero. El pecado que impide alcanzar a Dios.....	p. 167
3.1. La cruz del deseo.....	p. 167
3.2. “La flor de las pasiones”.....	p. 180

3.3. El milagro de la pureza.....	p. 194
Capítulo cuarto. La añoranza de la infancia.....	p. 201
4.1 “Recuerdo” de una niñez soñada.....	p. 204
4.2. Infancia sagrada.....	p. 215
4.3. La mirada luminosa de los niños.....	p. 227
4.4. La niña ahogada en el bosque.....	p. 242
4.5. “El polen fatal del desengaño”.....	p. 258
Conclusiones.....	p. 269
Bibliografía.....	p. 279
Anexos.....	p. 287
“Los encuentros de un caracol aventurero”.....	p. 287
“Canción otoñal”.....	p. 291
“Balada triste”.....	p. 293
“Santiago. Balada ingenua”.....	p. 294
“El diamante”.....	p. 297
“Canción para la luna”.....	p. 298
“Elegía del silencio”.....	p. 299
“Prólogo”.....	p. 301
“Hora de estrellas”.....	p. 304
“Ritmo de otoño”.....	p. 306
“Espigas”.....	p. 307
“[“Yo estaba triste frente a los sembrados]”.....	p. 310
“Tentación”.....	p. 312
“Un tema con variaciones pero sin solución”.....	p. 315
“Recuerdo”.....	p. 317
“Un romance”.....	p. 319
“La gran balada del vino”.....	p. 322

“La idea”	p. 328
“Balada de las niñas en los jardines”	p. 329
“[Que nadie sepa nunca mi secreto]”	p. 330
“Oración”	p. 332
“[¡Estos insectos en el remanso!]”	p. 335
“Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”	p. 337
“[En la noche sin luz Job va por el sendero]”	p. 339
“La balada de Caperucita”	p. 339
“[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”	p. 352
“[Hermano envejecido]”	p. 353

INTRODUCCIÓN

“*La niña va perdida como en el bosque obscuro
En busca de la cara de Dios*”.
“La balada de Caperucita”, vv. 139-140.

I. INFANCIA Y MUERTE

Cuando me acerqué por primera vez a la obra de Federico García Lorca, descubrí que allí aparecía de manera recurrente la imagen del niño muerto. De entre las obras en las que se repite esto, el poema “Niña ahogada en el pozo” atrajo especialmente mi atención, por lo que traté de comprender aquello que entonces me pareció inexplicable, en tal texto. Según mi primera impresión, la imagen de la niña ahogada de *Poeta en Nueva York* (1929-1930) no era más que una sinécdoque de la angustia de la muerte, propia de la humanidad, representada por el más indefenso de sus integrantes. Esto no parece del todo erróneo, cuando sabemos que García Lorca llegó a expresar su preocupación por la presencia continua de la muerte, refiriéndose particularmente a la posibilidad de que ésta vulnerara a los niños. En una entrevista con Alfredo Mario Ferreiro en Montevideo, por ejemplo, el poeta recuerda a un par de niños que caminaban detrás de dos caballos, azuzándolos, y agrega:

¿Por qué me ronda la muerte? ¿Qué necesidad tengo yo de la muerte de esos niños que van tras los caballos? ¿He venido yo para eso? Suponte que esos caballos les descarguen una coza. [...] Un niño, que come pétalos de rosa, que va con un rebenquito, recibe una coza en pleno rostro y queda despeinado de sangre y roto, aquí, delante de mí¹.

Como puede verse, en este relato se da primacía al temor del poeta ante la posible muerte de unos niños², con lo que se destaca la posibilidad de que la muerte nos aceche a todos y en

¹ *Apud.* Andrew A. Anderson, “García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de *Poeta en Nueva York*”, *Bulletin Hispanique*, 83 (1981), pp. 145-161.

² Lo que tiene sentido, dado que la angustia no surge de un hecho concreto, sino posible; “no tiene

todo momento, sin importar la edad. Sin embargo, no hay que perder de vista la forma en que el poeta se proyecta en esos niños: “¿Por qué me ronda la muerte?, ¿qué necesidad tengo yo [...]?””, dice él. Si bien esto muestra, por un lado, cierto temor irracional, al sentirse acechado por la muerte; por otro, también expresa una auténtica angustia por el hecho de que sean los más pequeños quienes deban enfrentarla, ante sus ojos.

Ahora bien, este asunto no es exclusivo de la obra de madurez de García Lorca, como descubrí al acercarme a sus primeros intentos literarios. La niña ahogada se halla ya en el que, a mi juicio, es el mejor poema de la obra juvenil inédita: “La balada de Caperucita” (de 1919). Si me sorprendió encontrar el lamento por el sufrimiento infantil en *Poeta en Nueva York*, hallar algo semejante en los primeros textos del joven Lorca, me pareció curioso. Y es que, según creo, cualquiera que lea “La balada de Caperucita” por primera vez, habrá de sentirse igualmente intrigado, pues este poema ofrece una interpretación nueva de las pruebas que la niña del cuento tradicional enfrenta al pasar por el bosque, pruebas que en el caso de la obra de Lorca llegan a parecer incomprensibles. Veamos a qué me refiero. El poema empieza cuando la niña de la caperuza se ha perdido en el bosque. La pequeña se halla sola y desorientada en aquel lugar, sin saber cómo volver a su casa (y sin que se sepa, tampoco, cómo ha llegado allí). Como si esto fuera poco, conforme cae la noche, las plantas de aquel paraje la agreden, por lo que, para huir de ellas, se echa en el río, que le ofrece llevarla al Cielo. Aunque no se dice literalmente, la niña ha de morir ahogada para llegar al Paraíso. Este hecho se describe como un hermoso paseo: “Y en el agua se marcha Caperucita roja, / en un lecho de espumas, de lirios y canciones” (vv. 111-112)³, formulando así una imagen

objeto preciso, es, simplemente, la apreciación de nuestro desamparo”. Cf. Eugenio G. Pérez del Río, *La muerte como vocación*, Laia, Barcelona, 1983, p. 73.

³ Federico García Lorca, *Poesía inédita de juventud*, Christian de Paepe (ed.), Cátedra, Madrid, 1994, p. 529. Aquí se cita la 4ª ed. de 2008. Al citar los poemas de este volumen se identificará el número del verso

que nos recuerda la representación pictórica de la muerte de Ofelia de John Everett Millais. Luego, y por si esto fuera poco, la niña vuelve a morir, cuando, andando por el museo del Cielo, desata a Cupido y éste le atraviesa el corazón con una flecha. En ambos casos, Caperucita vuelve a la vida, ya sea porque llegó a las puertas del Más allá o porque fue curada por la Virgen. Como se puede ver, la historia que narra el poeta granadino presenta sucesos inexplicables, como el ataque de las plantas del bosque y la autoinmolación de la niña en el río, lo que vuelve mucho más complejo el significado de la imagen de la niña ahogada. Salta a la vista que allí no se trata únicamente de una representación de nuestra naturaleza finita, pero no resulta tan evidente, en cambio, qué es lo que Lorca quiere decirnos al contarnos esta historia. Esta pregunta es lo que me llevó a emprender la investigación que culmina hoy, con la presente de esta tesis. Pero, para mostrar a dónde me llevó este cuestionamiento, hay que empezar por hablar de los primeros trazos poéticos de Federico García Lorca.

II. LA PRIMERA PRODUCCIÓN LITERARIA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Federico García Lorca comenzó su carrera literaria en octubre de 1916. Esto es algo que se deduce del manuscrito de la “Mística en que se trata de Dios”, fechada el 15 de octubre de 1917, donde el poeta comenta: “1 año que salí hacia el bien de la literatura”⁴. El testimonio de su hermano Francisco confirma lo dicho y también señala la pasión con la que el nuevo escritor se entregó a esta actividad:

En el año de 1916 se despierta en Federico la afición a escribir, actividad a la que poco después se entrega arduamente, simultaneando el verso y la prosa. Era un llenar de cuartillas sin cuento; un ejercicio incesante al que se entregaba

entre paréntesis y en el cuerpo del texto.

⁴ Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, Christopher Maurer (ed.), Cátedra, Madrid, 1994, p. 152. Sobre esto llamó la atención Eutimio Martín en *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, Madrid, 1986, p. 150.

principalmente de madrugada⁵.

Producto del asiduo trabajo de Lorca fueron la publicación (en 1918) de su libro de prosas *Impresiones y paisajes*⁶, el estreno de su primera obra teatral, *El maleficio de la mariposa*⁷ (en 1920), y la aparición de su primer *Libro de poemas*⁸ (en 1921). Aunque tres obras son bastantes para marcar el debut de un autor, éstas no reúnen toda la primera producción literaria de García Lorca. Como dejan ver las palabras de su hermano, el joven poeta creó una gran cantidad de material, del que luego seleccionó lo que habría de presentar al público. Aunque Federico consideró que la mayor parte de lo escrito durante aquellos años eran “simples ejercicios literarios”⁹, según ha dicho Francisco, conservó los manuscritos desechados a lo largo de su vida¹⁰. Tras su muerte en 1936, estos textos fueron custodiados por la familia García Lorca. Gracias a ello, llegaron a ser consultados por Eutimio Martín, quien dio a conocer algunos fragmentos en 1986 en su libro *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*¹¹. Sin embargo, luego del trabajo de Martín, aún hubieron de pasar varios años para que estos documentos se conocieran en su totalidad, lo que ocurrió entre 1994 y 1996 gracias a las ediciones de la *Poesía inédita de juventud*¹², realizada por Christian de Paepe, de la *Prosa inédita de*

⁵ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Alianza editorial, Madrid, 1980, p. 160.

⁶ Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, Imprenta de Paulino Ventura Traveset, Granada, 1918; recogido en *Prosa I, Obra completa VI*, Miguel García-Posada (ed.), Akal, Madrid, 1994.

⁷ Federico García Lorca, *El maleficio de la mariposa*, inédita en vida del poeta, recogida en *Teatro 2, Obra completa IV*, Miguel García-Posada (ed.), Akal, Madrid, 1992.

⁸ Federico García Lorca, *Libro de poemas*, Imprenta de Gabriel García Maroto, Madrid, 1921; recogido en, *Poesía I, Obra completa I*, Miguel García-Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982. Todos los poemas de este libro se citarán según esta edición y las citas se identificarán en el cuerpo del texto mediante el número de verso puesto entre paréntesis.

⁹ *Federico y su mundo*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹¹ Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, *op. cit.*

¹² Federico García Lorca, *Poesía inédita de juventud*, *op. cit.*

*juventud*¹³, preparada por Christopher Maurer, y del *Teatro inédito de juventud*¹⁴, a cargo de Andrés Soria Olmedo. Según las fechas indicadas por el propio Lorca, los textos reunidos ahí fueron escritos entre 1917 y 1921. La aparición de estos tres libros, casi ochenta años después de su creación, brindó al público la oportunidad de acceder al conjunto completo de la primera producción literaria de Federico García Lorca y, con ello, la de asistir “al nacimiento de una vocación poética”¹⁵, como dijera su hermano al hablar de los inéditos.

Con tan sólo echar un vistazo a los volúmenes mencionados, y sin tener en cuenta que sus primeras obras publicadas pertenecen a la misma época creativa, podemos darnos cuenta de lo prolífico que fue el joven García Lorca. Basta con observar el índice de la *Prosa inédita de juventud*, para notar la gran cantidad de textos en prosa que nuestro autor produjo en el transcurso de casi cuatro años (95, para ser exactos: 22 místicas, 7 estados sentimentales, 9 meditaciones, 12 baladas y diálogos, 6 ensayos, 21 narraciones, 2 textos autobiográficos, 11 apuntes de viajero, 4 apuntes sobre literatura y filosofía y algunos fragmentos). Al parecer, la obra lírica despertó casi el mismo interés en el poeta, ya que la *Poesía inédita de juventud* comprende 155 poemas. Asimismo, a pesar de que la producción dramática fue menor, ésta incluye 16 obras o fragmentos dramáticos (no poca cosa al tratarse de teatro), según lo recopilado en el *Teatro inédito de juventud*.

En lo que respecta a los temas, los tres libros dan cuenta de intereses similares. En ellos podemos encontrar la preocupación por los seres que están indefensos ante los demás o que han sido despreciados por los otros. Lo primero ocurre en el “Teatro de los animales” y lo último en el “Retablo de dolor ingenuo: Adelaida” o en la “Comedia de la Carbonerita”.

¹³ Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, *op. cit.*

¹⁴ Federico García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Cátedra, Madrid, 1996.

¹⁵ Francisco García Lorca, *op. cit.*, p. 165.

En estas creaciones tempranas también se refleja el gusto del poeta por la música, cosa que lo mismo se puede ver en la producción en prosa que en la escrita en verso. En esta última, además, encontramos textos clasificados como canciones, vals, nocturnos, minuetos, así como alusiones a compositores famosos como Chopin. Asimismo, la recuperación de la tradición popular está presente sobre todo en la poesía y en el teatro, como se observa en el caso del poema “Un romance” y en la obra “La viudita que se quería casar”. Sólo hay un asunto que aparece únicamente en uno de los tres libros de escritos inéditos: el explícitamente autobiográfico. En las prosas hay apuntes tomados durante los viajes que realizó el joven Federico por España, pero no incluidos en el libro de *Impresiones y paisajes*, así como documentos que dan cuenta de otros episodios de su vida, como los recuerdos de “El compadre Pastor” y de “Mi amiguita rubia”. Este último texto, por cierto, manifiesta una profunda angustia por la desigualdad social, preocupación que sólo parece haber sido expresada de manera directa en las prosas (en la poesía apenas se sugiere). Lo que no es exclusivo de las prosas, en cambio, es el hecho de que el autor responsabilice a Dios de las injusticias que la pobreza trae consigo, conclusión a la que llega en “Mi amiguita rubia”.

En realidad, no es extraño que un recuerdo de la infancia haya llevado a nuestro poeta a reflexionar sobre el desinterés de Dios en las penas humanas, dado que la búsqueda espiritual es el tema que caracteriza toda su primera producción literaria. Esta cuestión lo mismo puede hallarse en los poemas que en las “Místicas (de la carne y el espíritu)” y en la mayoría de los textos dramáticos recogidos en el volumen del teatro (tal es el caso de “Teatro de almas”, de las dos obras dedicadas a Cristo, de “Dios, el Mal y el hombre”, de “Sombras” y de “Jehová”). La huella que ha dejado la indagación religiosa en estas obras es tan marcada que acaba por relacionarse casi con todos los asuntos que se tratan en ellas. Dicho de otro modo, en la juvenilia de Lorca, como en el dogma católico, Dios se halla en todas partes.

Pero lo que nos interesa aquí es la primera obra lírica del poeta, así que hablemos de ésta.

III. LA POESÍA JUVENIL DE LORCA

Como ya se dijo, la primera poesía de Federico García Lorca es voluminosa, sobre todo cuando al gran número de poemas inéditos se suman los que se publicaron en su primer poemario. Y así es como conviene verlos, porque, como Christian de Paepe observó, al hablar de *Libro de poemas* y de *Poesía inédita de juventud*: “los dos conjuntos líricos, el inédito (unos 155 poemas) y el editado (68 poemas)”, se pueden considerar “como un todo homogéneo”¹⁶. Efectivamente, ambos libros reúnen textos producidos durante el periodo que va de 1917 a 1920 (aunque ninguno de los inéditos data del último año) y, además, en las obras siguientes, las *Suites*, el *Poema del Cante Jondo* y las *Canciones* (escritos entre 1921 y 1924), el poeta arranca “la búsqueda de un estilo dominado”¹⁷, según la feliz expresión que Francisco García Lorca utilizó para referirse a la segunda obra citada. Por éstas, y otras razones que se darán más adelante, estoy de acuerdo con De Paepe en que *Poesía inédita de juventud* y *Libro de poemas* reúnen los primeros tanteos poéticos de Federico García Lorca.

Pero para dejar realmente claro el parentesco entre ambos conjuntos hay que atender, más que a cualquier otra cosa, a su historia textual. Los 68 documentos de *Libro de poemas* fueron seleccionados por Lorca, de entre el material que él escribiera en aquellos años, luego de que el poeta e impresor Gabriel García Maroto lo convenciera de reunir algunos de sus

¹⁶ Christian de Paepe, “Introducción” a Federico García Lorca, *Poesía inédita de juventud*, *op. cit.*, p. 14. Miguel García-Posada, en cambio, no acepta que *Libro de poemas* forme parte de la obra juvenil de Lorca, argumentando que la obra se publicó en 1921 (Cf. Miguel García Posada “Prólogo” a Federico García Lorca, *Primeros escritos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997, p. 32). Sin embargo, los poemas publicados en el libro de 1921 están fechados entre 1918 y 1920 y entablan un evidente diálogo con los de la *Poesía inédita de juventud*, razón por la cual los consideramos como parte del mismo esfuerzo creativo. Podría haberse dicho lo mismo de la *Prosa inédita de juventud* e *Impresiones y paisajes*, así como del *Teatro inédito* y *El maleficio de la mariposa*, pero aquí sólo me interesa delimitar el corpus poético.

¹⁷ Véase Francisco García Lorca, *op. cit.*, p. 169.

poemas en forma de libro¹⁸. Por consiguiente, los poemas recopilados en la *Poesía inédita de juventud* son aquellos que quedaron fuera de esa selección. En la “Nota” a la edición de este libro, Christian de Paepe cuenta que Federico y Francisco habían numerado y ordenado cronológicamente los poemas que el primero había escrito hasta 1918. Esa organización tal vez terminó a fines de aquel año, pues los textos fechados entre noviembre de 1918 y noviembre del siguiente año “no llevan ninguna traza de selección ni numeración”. Asimismo, aunque los textos líricos más tempranos de *Libro de poemas* fueron escritos en abril de 1918, ninguno de ellos aparece en el catálogo hecho por los hermanos García Lorca. Pero este hecho, lejos de contradecir la hipótesis de que ambos libros pertenecen a un mismo conjunto, señala únicamente que los documentos o no fueron catalogados o realmente no fueron escritos a principios de aquel año; ya que “en unos pocos casos (por ejemplo “¡Cigarra!”, “Mañana”, “Nido (de ruiseñores)” y “Aire nocturno”) se puede ver como otros materiales de la poesía juvenil inédita entraron, a menudo en versiones reformadas o abreviadas, a formar parte del *Libro de poemas*”¹⁹. Por eso es posible decir que Federico García Lorca extrajo su primer libro poético del material que escribiera durante sus primeros años creativos, especialmente del producido entre 1918 y 1919.

No es de sorprender, por lo tanto, que los poemas reunidos en *Poesía inédita de juventud* sean los menos logrados. Se trata de textos a veces inacabados, cuya expresión es, como dice Eric Southworth, “often turgid, foggy and cliched”²⁰. Tampoco es raro que *Libro de poemas* ofrezca una poesía más depurada. Pero, al margen de la distinta calidad literaria

¹⁸ Para estos y otros detalles de la historia de esta edición, véase James Valender, “García Maroto y el *Libro de poemas* de García Lorca”, *NRFH*, XLIV (1996), núm. 1, pp. 155-165.

¹⁹ Las dos citas son de Christian de Paepe, “Nota a esta edición”, *Poesía inédita de juventud*, *op. cit.*, p. 13.

²⁰ Eric Southworth, “Religion”, *A Companion to Federico García Lorca*, Federico Bonaddio (ed.), Tamesis, Londres, 2010, p. 130.

de los dos conjuntos líricos, ambos conforman un solo corpus, un corpus que expresa las mismas inquietudes. En general, y para decirlo con palabras de Luis García Montero, tales poemas constituyen “el primer laboratorio de certezas, dudas y ambiciones”²¹ de Federico García Lorca o, como señala De Paepe, “fueron el terreno de sus ejercicios de pulsación técnica”²².

IV. EN BUSCA DE UNA EXPRESIÓN PROPIA

No cabe duda de que lo señalado por los críticos tiene mucho de cierto. La lectura y el estudio de los poemas inéditos llega a ser cansada, dado que se trata de los primeros ejercicios literarios de García Lorca. A pesar de ello, también es cierto que cuando el lector se adentra en estos poemas, se topa con algunos fragmentos afortunados que presagian la maestría que el poeta habrá de desarrollar. Yo diría que esos aciertos resultan de algo que salta a la vista: la mayoría de estos textos son “una asimilación personal de lecturas”²³, como dijo Francisco García Lorca. Dicho de otro modo, en estos primeros textos (los inéditos y los públicos), el poeta busca una voz propia en la de otros, cosa común en los inicios de cualquier escritor.

Existe cierto consenso en el sentido de que fueron Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Rubén Darío los autores que dejaron la huella más profunda en los primeros poemas de García Lorca²⁴. Si hiciéramos un estudio formal de esta poesía, seguramente

²¹ Luis García Montero, “El taller juvenil”, en Andrés Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven. (Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca)*, Universidad de Granada, Granada, 1997, p. 72.

²² Christian de Paepe, “Introducción”, en su edición de Federico García Lorca, *Poesía inédita de juventud*, *op. cit.*, p. 18.

²³ Francisco García Lorca, *op. cit.*, p. 194.

²⁴ Kathleen Diane Granrose, por su parte, ha explicado cómo Lorca descubrió el simbolismo gracias a sus lecturas del modernismo hispánico. Cf. *A Poetics of Seasons: Lorca's Early Cosmic Vision*, Universidad de Virginia, Atenas, 2000, pp. 7-12.

encontraríamos muchos puntos de encuentro entre la obra poética (previa a 1916) de los autores señalados y las primeras expresiones líricas de nuestro poeta. Para muestra, basta un botón: “Tentación”, el octavo poema de la edición de De Paepe, se vale del verso alejandrino, emula las construcciones sintácticas y retóricas de Rubén Darío, al tiempo que recupera los temas e imágenes mitológicos, provenientes de la obra del nicaragüense (cosa que también ocurre en otros poemas).

No obstante lo dicho, las obras de aquellos poetas no son las únicas que nutrieron los poemas juveniles de Lorca. Cuando nos acercamos a los textos, vemos que las fuentes de inspiración van más allá del modernismo. En ellos, encontramos alusiones (directas o indirectas) a las obras de Shakespeare, Góngora, San Juan de la Cruz, Dante Alighieri y Omar Al Kaysam, por citar sólo algunos ejemplos²⁵. Asimismo, resulta evidente la fascinación de Lorca por la literatura tradicional, puesto que en muchos textos aparecen fragmentos de canciones o cuentos provenientes de la oralidad. Además, son reiteradas las referencias a la música, tanto la culta cuanto la popular²⁶. Y, por si esto fuera poco, en estos versos también figura un gran número de referencias a obras pictóricas. A pesar de lo dicho, no es el propósito de esta investigación explorar la intertextualidad de los poemas, aunque sí se señalarán los antecedentes de la obra poética que permitan entender su cosmovisión —sobre todo los que

²⁵ Sobre las influencias perceptibles en la obra del joven Lorca, se pueden consultar, por ejemplo, los siguientes artículos: Eutimio Martín, “Federico García Lorca: el impacto de Shakespeare en dos poemas juveniles inéditos”, en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca, Saggicritici nel cinquantenario de la norte*, Schena editores, Fasano, 1988, pp. 25-34; y Rafael Alarcón, “La herencia modernista en la poesía de Federico García Lorca”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Diputación de Granada, Granada, 2000, pp. 451-483.

²⁶ Federico García Lorca estudió música antes de dedicarse a la literatura, por lo que “el inicial impacto de la música se observa no solamente en la abundante mención de compositores (Chopin, Beethoven, Schumann, Wagner...), de terminología técnica (acorde, clave de fa, tono mayor y menor, sonata, ópera, sinfonía, rubato, ritardando...), de instrumentos (piano, arpa, clave, órgano, fagot, violonchelo, violín, sordina...), de obras famosas (la sonata de Kreutzer, la Apasionata, Norma, los Puritanos...), sino que se subraya por una tentativa de aplicación de términos musicales a formas poéticas”. Cf. Christian de Paepe, “Introducción” a *Poesía inédita de juventud*, op. cit., p. 31.

se hallan en el pensamiento religioso de Miguel de Unamuno²⁷—.

La abundancia de diálogos intertextuales en los poemas, si bien confirma su escasa originalidad, explica tanto la gran riqueza *temática* de estos versos como la rápida evolución en el dominio de sus recursos que va desarrollando el joven poeta y que resulta notoria en *Libro de poemas* y en los textos inéditos fechados en 1919.

Entre los poemas de esta última fecha sobresale la ya mencionada “Balada de Caperucita”, una composición que el propio poeta parece haber dejado inconclusa. En la edición de Christian de Paepe el poema consta de 568 versos, que se agrupan en cinco partes: la más breve cuenta con 69 y la más larga con 144. La gran mayoría de los versos constan de doce o de catorce sílabas y se agrupan en estrofas de extensión variable. Aunque este ambicioso proyecto quedó sin terminar, en él no sólo encontramos una historia fascinante y enigmática, también nos topamos con imágenes extraordinarias que transmiten la dimensión simbólica de lo narrado a la vez que acercan al lector a la experiencia de la protagonista. Tal es el caso de la primera parte del poema, cuyo relato inicia de este modo:

En la tarde abrumada de luz fascinadora
Caperucita roja se ha perdido en el bosque.
La sombra taladrada de estrellas se aposenta
Sobre el césped ingenuo. En el vago horizonte,
Desmayándose humildes sobre la azul montaña,
Quedan trozos del día que el cielo sacudióse (vv. 1-6).

Y se cierra así:

Y en el agua se marcha Caperucita roja,
En un lecho de espumas, de lirios y canciones,
Dejando todo el bosque manchado de miradas
Como gotas de luna o de estrellas sin nombre (vv. 111-114).

²⁷ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Meditaciones y ensayos espirituales, Obras completas VII*, Escelicer, Madrid, 1966. Obra publicada por primera vez en 1912. La influencia de Unamuno en la visión religiosa de estos poemas es tan evidente y tan extensa que, a mi juicio, vuelve innecesario buscar otras fuentes en este rubro.

Los seis primeros versos, por un lado, tienen una gran carga simbólica, de la que se hablará en su momento, y sitúan al lector en un momento álgido: una niña está perdida en la foresta, justo cuando cae la noche. El énfasis que se pone, allí y más adelante, en la impotencia de la niña para resolver aquella situación, así como en el hecho de que tenga que enfrentarse sola a las amenazas nocturnas del bosque, transmiten al lector la angustia de la niña atrapada en aquel sitio y eso ocurre gracias a la precisión con que el poeta selecciona y coloca las imágenes allí plasmadas. Los últimos cuatro versos citados, por otro lado, aparentemente anuncian la resolución del conflicto planteado en los primeros: la niña ha logrado huir del bosque. Esa huida se celebra en las imágenes festivas del verso 112, si bien sugieren, al mismo tiempo, como ya se mencionó más arriba, que ella ha tenido que morir para escapar. Llama la atención como Lorca transforma el paseo que da la niña por el bosque para convertirlo en algo insólito, pues ella se va “dejando todo el bosque manchado de miradas / como gotas de luna o de estrellas sin nombre”. Estos versos no se limitan a describir el modo en que la luz de la luna se refleja en la tierra, al pasar entre el follaje de los árboles, sino que, gracias a una hipálage, atribuyen esa cualidad a Caperucita. Es importante observar cómo la misma niña que estaba perdida sin remedio en el bosque (de modo semejante al que se encontraba atrapada en el pozo la “Niña ahogada”) haya salpicado de luz la oscuridad, durante su trayecto. Lo que motiva esta transformación se develará en el último capítulo de este trabajo. Por ahora basta con decir que los fragmentos citados ejemplifican la riqueza expresiva que estos poemas alcanzan, conforme el poeta adquiere pericia. A pesar de ello, e independientemente de la originalidad, de las fallas o de los aciertos de estos versos; en ellos, el poeta busca las expresiones que contribuyan a la construcción de un lenguaje simbólico que, partiendo de imágenes más o menos convencionales, poco a poco establece una red

metafórica muy personal, tal y como se puede apreciar en “La balada de Caperucita”. Así, a la par de la búsqueda expresiva, el poeta esboza una visión de mundo personal, que anuncia muchos de los aspectos que habrá de contener su obra de madurez. Aunque aquí sólo se harán estas consideraciones formales cuando sea pertinente, y siempre en aras de comprender el contenido de los textos, quise mostrar algunos de los atisbos de belleza expresiva de estos versos.

V. LA RIQUEZA DE LA JUVENILIA POÉTICA DE LORCA Y LA CRÍTICA

Desafortunadamente, los defectos estilísticos de muchos de los poemas juveniles, de los inéditos sobre todo, sobrepasan sus virtudes. Probablemente por eso, el interés de la crítica se ha centrado en el hecho de que estos textos presentan temas que nutrirán la obra lorquiana posterior. Según Candelas Newton, por ejemplo, el primer libro poético de Lorca es el “germen de motivos, imágenes, obsesiones y temas que se repetirán en la obra futura”²⁸, cosa que señala en su monografía *“Libro de poemas” o las aventuras de una búsqueda*. Lo mismo ocurre con Eutimio Martín, para quien el sustrato religioso de los inéditos juveniles se hallará en toda la producción lorquiana²⁹, como dice en *Federico García Lorca. Heterodoxo y mártir*. En su libro, Martín presenta la religiosidad de la juvenilia como una forma heterodoxa del cristianismo, y lo hace a partir de la lectura de textos como las “Místicas (de la carne y el espíritu)” y de dramas como “Dios y el Mal y el hombre”, “Cristo (poema dramático)”, “Cristo (tragedia religiosa)”, “Sombras” y “Jehová”³⁰. Pero no se conforma con develar lo

²⁸Candelas Newton, *Libro de poemas o las aventuras de una búsqueda*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986, p. 179, *apud* Kathleen Diane Granrose, *op. cit.*, p. 3.

²⁹ Cf. Eutimio Martín, *Federico García Lorca heterodoxo y mártir*, *op. cit.*, p. 321.

³⁰ Los textos mencionados se pueden consultar en *Prosa inédita de juventud*, *op. cit.*, pp. 59-165 y *Teatro inédito de juventud*, *op. cit.*, pp. 105-110, 223-338.

que la prosa y el teatro inéditos le han mostrado. Con el fin de resaltar la trascendencia del pensamiento religioso que el poeta forja durante esta temporada, estudia también su proyección en la obra posterior de Lorca, específicamente en la *Oda al Santísimo Sacramento del altar*, en *Mariana Pineda*, en *Yerma* y en algunos poemas del *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*. Eutimio Martín, entonces, no sólo afirma que el poeta maduro se nutre de la juvenilia, lo demuestra en su trabajo.

Estos críticos tienen razón al señalar la relación entre la obra juvenil y la de su madurez (ya se mencionó uno de tantos ejemplos al inicio de este trabajo³¹), pero esto no es lo único que la juvenilia puede ofrecernos. Los poemas juveniles permiten al lector seguir la formación literaria de García Lorca, como propone Luis García Montero al estudiar “El taller juvenil” del poeta. También encierran la primera poética del joven escritor granadino, tal y como Christian de Paepe señala en “Versos que no sean versos quiero hacer. La primera poética de F. García Lorca”³². Por otra parte, en estos poemas hallamos la incipiente visión de mundo ya mencionada, por muy prematuros e imperfectos que sean los esfuerzos del poeta por plasmarla.

El aspecto de esa visión de mundo que más ha llamado la atención de los críticos es el religioso. La importancia que este asunto adquiere en la juvenilia lorquiana queda manifiesta en la lectura de Martín, quien considera que la creación literaria representa para el poeta la búsqueda de un Dios de amor que se desprende, no del Antiguo Testamento, sino

³¹ Aunque no es el propósito de este trabajo, al comparar las obras mencionadas al principio, se aprecia cómo el joven poeta plasma en sus primeras obras ciertas obsesiones que habrán de persistir a lo largo de su obra. De hecho, el estudio de estas obsesiones en la juvenilia ayuda a menudo a entender mejor la proyección de estos mismos rasgos en las obras posteriores. Es el caso, por ejemplo, de la niña ahogada en “La balada de Caperucita” que viene a ser el alma que no desea morir, pero que no tiene ya escapatoria, en *Poeta en Nueva York*.

³² Cf. Andrés Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven*, op. cit., pp. 71-89 y 121-149.

de las enseñanzas de Cristo³³. Él mismo, incluso, ha relacionado la concepción del “peregrinaje” en la obra juvenil de Lorca con *La escala espiritual* de san Juan Clímaco, texto ascético y místico en donde el acercamiento a Dios se concibe como el peregrinaje de los llamados “caballeros de Cristo”³⁴. Otros que se han interesado en las preocupaciones religiosas del joven Federico han sido Javier Herrero y Eric Southworth. Ellos, sin embargo, no hacen más que reforzar la lectura de Eutimio Martín, al resaltar la actitud rebelde del poeta hacia la idea tradicional del Dios cristiano en los poemas juveniles.

A pesar de que los estudios de los tres críticos mencionados previamente son válidos y minuciosos, ninguno ha hecho una lectura detenida de la visión cristiana en la poesía juvenil de Federico García Lorca: en su monografía Martín dejó de lado la obra poética, aunque comparó el pensamiento del joven Lorca con la visión expresada en algunas obras líricas suyas posteriores; mientras que Herrero y Southworth sólo estudiaron algún ejemplo aislado tomado del *Libro de poemas* (y únicamente con el fin de trazar los orígenes de una preocupación que reaparece más tarde en obras posteriores³⁵). El estudio de este tema en la poesía juvenil de Lorca, entonces, ha quedado pendiente, por lo que este trabajo se ocupa de ella. Aunque, claro, antes de presentar formalmente el objetivo de esta tesis, hay que explicar cómo mi interés en la relación entre infancia y muerte me llevó a la religiosidad expresada en estos. Vayamos a ello.

³³ Cf. *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, op. cit., pp. 226-228.

³⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 154-155. Este trabajo de Martín sugiere un interés por parte de Lorca en el misticismo, un asunto que ha sido estudiado en la obra en prosa. Christopher Maurer señala que es un tema fundamental de las prosas juveniles, aunque “el misticismo del joven Lorca no describe un estado de unión con Dios, ni de sosegada contemplación, sino, al contrario, el conflicto incesante”. Maurer, “Introducción” a *Prosa inédita de juventud*, op. cit., p. 23. Nosotros tampoco encontramos el misticismo propiamente dicho en la poesía juvenil de Lorca, por lo que el tema no será estudiado en este trabajo, aunque sí se analizará a detalle la poesía concebida como una búsqueda de Dios.

³⁵ Cf. Javier Herrero, “The Father Against the Son: Lorca’s Christian Vision”, en Manuel Durán y Francesca Colechia (coords.), *Lorca’s Legacy. Essays on Lorca’s Life, Poetry and Theatre*, Peter Lang, Nueva York, 1991. Cf. Eric Southworth, *art. cit.*

VI. DE LA NIÑA AHOGADA A LA BÚSQUEDA DE DIOS

Como se ha dicho, en la prehistoria de esta investigación yace el interés en la imagen de la niña ahogada, imagen explorada previamente en el poema de 1929 (del que ya se ha hablado) y, al iniciar esta indagación, en el texto de 1919 (también mencionado). El análisis de “La balada de Caperucita”, que es el que nos interesa aquí, mostró que en la configuración del personaje principal convergen tres asuntos: la religión, el amor y la poesía. Curiosamente, éstos son los mismos temas que sobresalen de entre las múltiples temáticas que se tratan en los poemas lorquianos producidos antes de 1920, y, curiosamente, aunque enfocados desde diferentes aristas, estos tres asuntos están estrechamente vinculados entre sí, lo mismo en el poema de la niña de la capa roja, que en la lírica temprana de nuestro poeta en general.

Esto se debe a que el nacimiento de la vocación poética de Lorca coincide en el tiempo con el surgimiento de una crisis que es tanto religiosa cuanto sexual, al menos en el ámbito lírico. Esa crisis adquiere vida en Caperucita, dado que en ella convergen los tres asuntos mencionados. Para empezar, vemos que se trata de un personaje proveniente de los cuentos tradicionales; luego, estamos ante una niña herida por Cupido, dios del amor; y, finalmente, se nos ofrece el caso de una niña ahogada que, como el alma, busca renacer. Dicho con más claridad, en el poema de Lorca la niña de la capa roja simboliza cierta concepción religiosa del destino del hombre en la tierra y, más precisamente, ciertas inquietudes de Lorca con respecto a la posibilidad del hombre de alcanzar la vida eterna, pese a los obstáculos que para ello representan tanto el amor como la poesía. El presente trabajo pretende demostrar que el tema religioso rige no solo “La balada de Caperucita roja” sino también la gran mayoría de los poemas de juventud escritos por Lorca. Por eso se va a estudiar el tema de la búsqueda de Dios en todo el corpus de poemas escritos entre 1916 y 1920.

Ahora bien, al elaborar este trabajo, ha sido evidente que la visión religiosa del joven Lorca se sale a menudo de los límites del cristianismo para abarcar también una religión de la naturaleza. Es decir, en estos primeros poemas, el poeta busca a Dios en las diferentes caras del mundo natural, lo mismo que en Cristo. Si bien hay poemas en que imagina la vida eterna según la concepción del Paraíso cristiano, hay otros en que contempla la vida terrenal como un ciclo constante de muerte y renacimiento. Esta otra religión, de índole naturalística, ha sido estudiada a fondo por Ángel Álvarez de Miranda en un importante trabajo sobre la obra posterior de Federico García Lorca³⁶. Para dar una visión completa de la religiosidad de este joven poeta, desde luego hubiera sido necesario tener muy en cuenta también esta otra cara de las creencias del poeta. Sin embargo, la presente investigación se limita a dar cuenta de la visión cristiana expresada en esta primera poesía, un asunto que de hecho es lo suficientemente rico y complejo como para dedicarle toda una tesis y que además permite explicar la inquietud temprana que encaminó la investigación por este rumbo.

VII. CORPUS DE ESTUDIO

A estas alturas debe parecer que el objeto de estudio de este trabajo es únicamente “La balada de Caperucita”. Pero, para comprender la búsqueda religiosa que se manifiesta en sus versos, es indispensable consultar el resto de las primeras expresiones líricas de Lorca. Solo procediendo así, vamos a poder tener una visión más amplia del ansia religiosa que se manifiesta en los poemas. No obstante, y como se dijo más arriba, tal producción se compone de 223 poemas, de manera que estudiar a fondo cada uno de ellos sería una labor titánica. Así, en el análisis que sigue voy a centrarme en los veintisiete textos que, a mi juicio, mejor

³⁶ Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*, Renacimiento, Sevilla, 2011.

ejemplifican los temas de mi interés. (No obstante, a veces citaré fragmentos de otros poemas de la misma temporada, con la finalidad de justificar mejor mi lectura.) Los veintisiete poemas que permiten comprender mejor la religiosidad de la poesía juvenil de Lorca son:

- a) De *Libro de poemas*: “Los encuentros de un caracol aventurero” (diciembre de 1918), “Canción otoñal” (noviembre de 1918), “Balada triste” (abril de 1918), “Santiago. Balada ingenua” (julio de 1918), “El diamante” (noviembre de 1920), “Canción para la luna” (agosto de 1920), “Elegía del silencio” (julio de 1920), “Prólogo” (julio de 1920), “Hora de estrellas” (1920), “Ritmo de otoño” (1920) y “Espigas” (junio de 1919).
- b) De *Poesía inédita de juventud*: “[Yo estaba triste frente a los sembrados]” (octubre de 1917), “Tentación” (diciembre de 1917), “Un tema con variaciones pero sin solución” (diciembre de 1917), “Recuerdo” (diciembre de 1917), “Un romance” (enero de 1918), “La gran balada del vino” (marzo de 1918), “La idea” (abril de 1918), “Balada de las niñas en los jardines” (abril de 1918), “[Que nadie sepa nunca mi secreto]” (mayo de 1918), “Oración” (mayo de 1918), “[¿Estos insectos en el remanso!]” (1918), “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo” (noviembre de 1918), “[En la noche sin luz Job va por el sendero]” (1918 o 1919), “La balada de Caperucita” (enero-febrero de 1919), “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]” (febrero de 1919) y “[Hermano envejecido]” (1919 o 1920)³⁷.

Como es natural, no todos estos textos revisten el mismo interés. A continuación, enunciaré someramente el contenido de aquellos a los que voy a recurrir con mayor frecuencia, para que el lector los tenga presentes. En primer lugar, hablaré de los

³⁷ Estos poemas se reproducen en la sección de “Anexos”.

pertenecientes a *Libro de poemas*. “Los encuentros de un caracol aventurero” es un texto que “ha sido a menudo algo desestimado por los investigadores, que parecen calificarlo como un cuentecito alegórico y en verso para niños”³⁸. Efectivamente se trata de un relato. Sólo que el viaje que el caracol emprende, para “Ver el fin de la senda” (v. 22), representa simbólicamente el deseo de hallar aquello que existe más allá de la vida. De modo semejante, “Santiago. Balada ingenua” es un extenso poema narrativo, de tema esperanzador. Allí se cuenta la aparición milagrosa de Santiago Apóstol en el cielo de la vega, lo que enciende la fe de aquellos que fueron testigos del milagro, al igual que de los que escuchan la historia. “El diamante”, por su parte, es un texto breve sobre el ansia que siente una estrella de alcanzar la Eternidad, pues parece querer escaparse del universo material y encontrar algo más allá. En “Prólogo” se reprocha abiertamente a Dios su abandono y en “Balada triste” se oye el lamento del poeta por la pérdida de la infancia. En casi todos estos poemas se observa el interés que el poeta tenía en la divinidad. Algo similar ocurre en la *Poesía inédita de juventud*. “Un tema con variaciones pero sin solución” es el lamento del hombre que se sabe de paso en la vida sin poder hallar alguna protección divina. En la primera parte de “La gran balada del vino”, texto extenso dividido en dos, el poeta celebra la posibilidad que tienen los cristianos de acceder a la Gloria y al mismo tiempo exalta la fertilidad y la vida. Mientras tanto, en la segunda parte, lamenta la conducta de quienes desperdician el ofrecimiento de Cristo con su incredulidad. En “Oración”, un texto sumamente ambiguo y personal, el yo lírico suplica a Dios que lo libere del deseo sexual, para así poder ser digno de su Cielo. Y, finalmente, en “La balada de Caperucita”, el poema más extenso de la juvenilia, se

³⁸ Piero Menarini, “Federico García Lorca: *Los encuentros de un caracol aventurero*”, en Peter Frohlicher, Georger Güntert, Rita Catrina Imboden e Itziar López Guil (eds.), *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, Peter Lang, Berna, 2001, p.199.

encuentran todos los temas relacionados con la búsqueda de Dios, incluido el trazo de ese andar.

“La balada de Caperucita”, entonces, no sólo es una de las primeras manifestaciones de la maestría que alcanzaría el poeta: también es un texto complejo y sumamente rico, semánticamente hablando. Gracias a ello, la historia de la niña que ingresa al Cielo debido a la intervención de San Francisco, solo para verse obligada a abandonarlo por haber permitido que Cupido hiriera su corazón, se transforma en una alegoría sobre la relación del poeta con Dios, sobre la relación del ser humano con el deseo carnal y, en un sentido más general, sobre la suerte del hombre en la tierra. Así, el poema más extenso de la juvenilia engloba la religiosidad expresada en la lírica del joven Federico García Lorca, razón por la cual es el texto más comentado de este trabajo.

VIII. LA BALADA

Dado que aquí se ofrece un estudio *temático* de los poemas, la presente investigación no se ocupará mayormente de las formas de expresión utilizadas por el poeta. Sin embargo, me parece prudente comentar algo respecto al evidente interés que expresa Lorca por la balada, asunto que ha sido bien analizado por Zoraida Carandell en su artículo sobre “Las voces líricas de la balada en la poesía inédita de juventud de García Lorca”³⁹. Como podrá darse cuenta cualquiera que se asome a esta poesía, la balada es una de las formas favoritas del joven Lorca, al grado de que, en “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”, esta forma lírica se emplea para definir la poesía en general (los poetas, leemos allí, son

³⁹ Zoraida Carandell en “Las voces líricas de la balada en la poesía inédita de juventud de García Lorca”, en Nicole Delbecque, Nadia Lie y Brigitte Adriaensen (eds.), *Federico García Lorca et Cetera*, Leuven University Press, Lovaina, 2008, pp. 15-25.

aquellos que tienen “en el corazón la balada y el grito”, v.70). Carandell ha notado que de los diecinueve poemas de la poesía completa de Lorca que llevan el título de balada, diecisiete fueron escritos entre 1918 y 1922, es decir, más o menos en el periodo que nos atañe⁴⁰. Claro, en poemas temáticamente tan diversos como éstos, la balada no se emplea sólo para hablar de lo religioso (de hecho, en el corpus de esta tesis únicamente se recogen cinco baladas). Pero, de todos modos, las observaciones de Carandell resultan instructivas. La balada que cultiva Lorca, dice ella, “se aparta de la forma tradicional hispánica, compuesta de diez versos endecasílabos dispuestos en tres partes semejantes al villancico con enlace y represa”⁴¹. Tal y como la recrea Lorca, la balada se acerca al canto narrativo de la balada francesa, alemana e inglesa, recuperando de ellas los retornelos y las características dialógicas: “la balada propicia la narración en el poema”, apunta Carandell, “creando un yo narrador que en ocasiones puede reflejarse en un yo personaje y alejarse o distanciarse de las figuras del poema”⁴². De tal modo, este género mixto, a medio camino entre la narrativa y la lírica, lo mismo sirve para transitar del himno a la elegía (como en “La gran balada del vino”), que para narrar las aventuras de aquellos que emprenden un viaje en busca de Dios (como en “La balada de Caperucita”)⁴³.

⁴⁰ Cf. *ibid.*, p. 15. “La gran balada del vino”, “Balada sensual”, “Palomita blanca. Balada”, “Poema. Balada”, “Balada de las niñas en los jardines”, “Balada”, “La balada de Caperucita” y “La balada de las tres rosas” se dieron a conocer en la *Poesía inédita de juventud*. “Balada triste. Pequeño poema”, “Santiago. Balada ingenua”, “Balada de un día de julio” y “Balada de la placeta” aparecieron en *Libro de poemas*. “Cuatro baladas amarillas”, en *Primeras canciones*. “Última página. Baladilla de Eloísa muerta”, la “Balada del caracol blanco” y la “Balada del caracol negro”, en *Suites*. Y la “Baladilla de los tres ríos”, en el *Poema del cante jondo*. En esta investigación sólo nos interesan los que corresponden a los dos primeros libros, en los que, por cierto, está la más nutrida producción de baladas.

⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁴³ Será probablemente por este interés narrativo por lo que el poeta también demuestra una predilección por el romance, forma poética que aparece en la juvenilia tanto como la balada. El romance a su vez estará ligado al interés de García Lorca por la literatura tradicional. Se trata sin duda de un asunto interesante, pero cuyo estudio nos llevaría muy lejos de los propósitos del presente trabajo.

IX. EL CAMINO A DIOS (CONTENIDOS)

Para estudiar las particularidades de los poemas enlistados hizo falta plantearse una metodología que permitiera presentar un análisis ordenado y comprensible. Porque, como señala José Ángel Valente, la poesía de Lorca es una “verdadera maraña de recurrencias circulares, de temas obsesivos, de símbolos persistentes que aparecen y se sumergen y reaparecen”⁴⁴. La obra de juventud de este poeta no está exenta de esta característica. Los poemas reiteran desde distintas perspectivas las mismas cuestiones una y otra vez, en una exposición en la que a menudo resulta complicado separar un asunto de otro. Además, con todas sus imperfecciones, la poesía juvenil de Lorca encierra múltiples significados, lo que muestra la capacidad de su joven autor para expresar gran variedad de ideas en pocos versos. Por todo ello, en lugar de pretender ofrecer una lectura exhaustiva de cada uno de los poemas elegidos, lo que supondría la frecuente reiteración de los mismos asuntos, se decidió trazar el perfil de los temas y hablar de lo que los distintos poemas ofrecen de cada uno. Sin embargo, habrá veces en que la estrecha relación entre un asunto y otro hará que sea inevitable mencionar de paso aquello que se va a estudiar más a fondo en otro momento; así como habrá ocasiones en que se tenga que repetir el análisis de algún fragmento, pero desde distinta perspectiva, debido a la pluralidad de significados que albergan estos poemas.

Este trabajo se articula, entonces, en torno a los pasos tomados por el poeta en su búsqueda de Dios, un camino que resulta cualquier cosa, menos recto. El zigzagado queda reflejado en la secuencia de los cuatro grandes capítulos que conforman la tesis: 1) *Buscando a Dios*; 2) *La cara de Dios*; 3) *El pecado que impide alcanzar a Dios*; 4) *La añoranza de la infancia*. Aunque éstos son principales momentos de esa andanza, al anunciar este esquema,

⁴⁴ José Ángel Valente, “Pez luna”, *Trece de nieve*, 2ª época 1-2 (1976), p. 192.

no queremos sugerir que todos los poemas sigan este orden ni mucho menos que expongan un progreso en la búsqueda espiritual emprendida por el poeta. Como se verá a lo largo de la exposición, son innumerables las vacilaciones que el lector percibe al pasar de un poema a otro e incluso al pasar de un verso a otro dentro de un mismo poema, ya que la fe que impulsa al poeta en su peregrinación hacia Dios traza una historia que avanza y retrocede continuamente. Estos contenidos simplemente pretenden agrupar y dar orden a los altibajos de la búsqueda de Dios.

X. HOMOSEXUALIDAD Y FUENTES CRISTIANAS

Un aspecto importante de la metodología seguida en esta tesis tiene que ver con la manera de enfocar la relación entre vida y poesía; es decir, entre el hombre que sufre y el poeta que crea. Sobre el posible trasfondo biográfico de los poemas, hay opiniones distintas. Para Christian de Paepe, los poemas hablan de las inquietudes personales del poeta: “al conjunto de los juvenilia lorquianos hay que considerarlos como una crónica minuciosa de sus días de adolescencia y juventud”⁴⁵. Luis García Montero, en cambio, opina que sería ingenuo pensar que el joven Lorca hablaba de conflictos personales en sus poemas, pues lo que en realidad hacía era imitar los temas de otros autores. Cuando el poeta granadino censura, por ejemplo, la lujuria, a juicio de este crítico no hace más que repetir un tópico: por lo mismo sería un error pensar que estos poemas expresen un lamento por la orientación sexual del joven Lorca (según este crítico⁴⁶). Si bien el argumento de García Montero parece bastante razonable, hay una cosa que pierde de vista: en realidad, no podemos saber si Lorca

⁴⁵ Christian De Paepe, “Introducción”, a *Poesía inédita de juventud*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶ Cf. Luis García Montero, “El taller juvenil”, en Andrés Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven*, *op. cit.*, pp. 74, 78-79.

sólo retomaba tópicos o si, al contrario, expresaba una emoción sentida por él. Lo que sí sabemos es que en muchos de estos poemas la voz que se oye insiste en lamentar el acoso del deseo y en alguna ocasión sugiere (sin decirlo) que se trata de un deseo homosexual. Probablemente por eso varios críticos se inclinan a pensar que se trata de confesiones autobiográficas. Tal es el caso de Miguel García-Posada, quien señala cómo, al leer la juvenilia poética:

Al lector se le brinda el espectáculo único de asistir al nacimiento literario de ese adolescente abrumado de sí mismo. Lorca, que en su madurez será un escritor escasamente autobiográfico, al menos en un sentido inmediato, testimonial, se transparenta, se refleja, se proyecta con nitidez en versos y prosas juveniles⁴⁷.

No es el propósito de este trabajo escribir una biografía; por lo mismo no es mi intención tampoco dilucidar si estos asuntos fueron realmente tribulaciones del joven Federico. Aquí simplemente se hablará de lo que ha quedado en los textos y de lo que atormenta al yo lírico que se va perfilando en ellos. Si los poemas en ocasiones tratan el tema de la homosexualidad, se dejará constancia de ello, simplemente porque es algo sugerido en los textos, pero no se tratará de establecer una relación entre los poemas y lo que el hombre de carne y hueso podría haber vivido.

Otra precisión previa tiene que ver con la cuestión de la ortodoxia religiosa del poeta. Francisco García Lorca nos recuerda que “Federico conocía bien las ceremonias religiosas, sabía frases rituales en latín y asistía a oficios religiosos; me refiero a los solemnes: misas cantadas en la catedral, oficios de difuntos, etc.”⁴⁸. Es un dato importante, sin duda. Pero lo que aquí nos interesa no es su conocimiento del cristianismo, sino la interpretación o valoración de dicha doctrina, que expresa en sus poemas. Por este motivo, en el presente

⁴⁷ Miguel García-Posada, “Prólogo”, en Federico García Lorca, *Primeros escritos*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁸ Francisco García Lorca, *op. cit.*, p. 87.

trabajo no se pretende identificar las variadas fuentes doctrinales del poeta; tampoco se entra en discusiones teológicas ni se intenta fijar el momento exacto en que las creencias presentadas en los poemas se apartan de la ortodoxia católica. Sin embargo, con la finalidad de identificar los símbolos, las ideas y las imágenes que el poeta toma de la tradición judeo-cristiana, y con el propósito también de comprender mejor la fe que se construye en los poemas, ocasionalmente se acudirá a la *Biblia* y al *Catecismo de la doctrina cristiana* de Gerónimo de Ripalda (este último estudiado por Francisco García Lorca durante su infancia, por lo que podemos suponer que también por Federico)⁴⁹. Dicho lo dicho, veamos cómo es la búsqueda religiosa en los poemas juveniles de Federico García Lorca.

⁴⁹ Gerónimo de Ripalda, *Catecismo de la doctrina cristiana*, Mariano Galván Rivera, México, 1863. Para el testimonio del hermano del poeta, véase Francisco García Lorca, *op. cit.*, p. 87.

CAPÍTULO PRIMERO

BUSCANDO A DIOS

1.1 EL BOSQUE OSCURO DE LA VIDA

En los poemas juveniles de Federico García Lorca, el curso de la vida se expresa a través del lugar común del “camino”⁵⁰, metáfora que tiene la peculiaridad de vincularse al sufrimiento: “Los caminos son largos y llenos de tristezas” se dice, por ejemplo, en el verso 16 de “La gran balada del vino”. Siguiendo esta misma idea, la experiencia de la vida terrena se convierte en una “senda sombría” que hace al poeta exclamar: “¡Qué doloroso es vivir!” (“Un tema con variaciones pero sin solución”, vv. 4 y 1). Aunque la metáfora que identifica la oscuridad con el mal y la muerte es muy antigua⁵¹, aquí Lorca probablemente tendría presente la tradición católica, cuyo texto central, la *Biblia*, dice que “la oscuridad cubre la tierra” (*Is* 60: 2)⁵². Si, según esta tradición, la tierra está en tinieblas es porque la humanidad ha sido expulsada del Paraíso y condenada a vivir lejos de Dios, que es luz, a sufrir la vida y a morir, como consecuencia del pecado original (*Gen* 3:16-19). En otros textos de estos años, como los reunidos en la *Prosa inédita de juventud*, el joven García Lorca manifestó una

⁵⁰Como en las *Coplas* que Jorge Manrique escribió a la muerte de su padre, aquí “Este mundo es el camino / para el otro” (copla V). Manrique, *Poesía*, María Morrás (ed.), Castalia, Madrid, 2003, p. 240, vv. 49-50. El uso reiterado de esta metáfora, así como la concepción del hombre como un caminante eterno, también dan muestra de la enorme influencia que ejerció Antonio Machado en la obra juvenil de Lorca; recordemos aquel poema suyo que inicia diciendo: “He andado muchos caminos, / he abierto muchas veredas”. Machado, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Geoffrey Ribbans (ed.), Cátedra, Madrid, 1984, p. 84.

⁵¹Según Julio Caro Baroja, las culturas antiguas consideraron que en la noche la muerte tenía su imperio: “con la muerte y con la noche, por una vía creo que instintiva, se asocia el mal”. En “Sobre una concepción primaria del mundo y de la existencia”, *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid, 1961, p. 23.

⁵²Todas las citas de este texto han sido tomadas de la *Biblia de Jerusalén*, consultada en distintas ocasiones en <https://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalén>. Todas las referencias a este texto aparecerán entre paréntesis.

preocupación por los problemas sociales de los campesinos andaluces, presentando sus tragedias en alguna ocasión como el resultado de aquella sentencia divina. Sin embargo, las reverberaciones de esos problemas apenas se oyen en la poesía. En sus versos, el poeta mira más allá de situaciones específicas, porque el castigo de Dios se percibe aquí como una condición de la existencia. La concepción de la vida como una senda oscura alude, en estos poemas, a la idea católica de que ésta “es un valle de lágrimas”, idea que engloba el mal, la muerte y la ausencia de Dios a los que la humanidad ha sido condenada.

Pero “el negro sendero” (“La idea”, v. 8) no basta para representar la magnitud de la penosa condición humana y en el mismo poema ese caminar toma otra forma; gravita hacia otra metáfora, la del bosque: “el sendero triste entróse en el bosque” (v. 11). El camino, así, se convierte en “el bosque sombrío” que “aterra” (cf. vv. 47, 48) al protagonista de “Los encuentros de un caracol aventurero”, cuando se ve obligado a atravesarlo para “Ver el fin de la senda” (v. 22), cosa que se ha propuesto al abandonar su casa. Aún peor, en “La balada de Caperucita”, el personaje principal tiene que pasar por un bosque por el que no hay ningún camino; tiene que andar entre la maleza sin ninguna dirección, perdida, “llorosa y asustada” (v. 9), justo en el momento en que empieza a caer la noche “con sus garras de sombra” (v. 523). El lugar común que imagina el transcurrir de la vida como una senda oscura parece ahora insuficiente para representar la complejidad de la existencia que en el último poema citado se percibe como un bosque intricado, aterrador e impreciso, en el que se anda sin rumbo⁵³. Así, la vida parece tener el sentido desconcertante con el que nos topamos cuando

⁵³Al editar el volumen de *Poesía inédita de juventud*, Christian de Paepe respetó el orden cronológico que Federico y Francisco García Lorca dieron a los primeros 65 poemas. Luego, aprovechando que la mayoría de los textos a los que tuvo acceso aparecen fechados, mantuvo este criterio a lo largo de la compilación. Gracias a esto es posible notar la gestación y evolución en el tiempo de los símbolos lorquianos. En “Un tema con variaciones pero sin solución” (de diciembre de 1917), por ejemplo, el poeta representa la vida como un camino; pero muy pronto, en “La idea”, de abril de 1918, el camino va adquiriendo los rasgos de un bosque de sufrimiento. Aunque este símbolo ya se había anunciado en uno de los primeros poemas de esta compilación

nos perdemos entre los árboles del bosque y todos nos parecen iguales. Como dijera Piero Menarini respecto a “Los encuentros de un caracol aventurero”, “el bosque sombrío es el lugar incógnito y agónico donde se desarrolla la vida”⁵⁴. Esa concepción de la vida, cifrada en la figura del bosque en estos poemas, es la que se analizará en este apartado.

Si el bosque de Lorca representa la vida humana, ingresar en él simboliza “el descenso del alma al mundo”. Curiosamente, éste es uno de los temas más socorridos del cuento tradicional, según ha dicho J. C. Cooper en *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*⁵⁵. La intertextualidad entre los poemas de Lorca y los cuentos infantiles⁵⁶ no resulta sorprendente si tenemos en cuenta que es, precisamente, en el poema inspirado en la historia de la niña de la capa roja donde se desarrolla con más amplitud el simbolismo de este espacio⁵⁷. Se puede decir, gracias a esto, que la configuración del bosque oscuro de Lorca se nutre, en primera instancia, del de los cuentos folclóricos⁵⁸. De hecho, los poemas cuyos relatos se desarrollan en este espacio (“La idea”, “Los encuentros de un caracol aventurero” y “La balada de Caperucita”) repiten el esquema narrativo del cuento tradicional, en el que el héroe sale de su casa y se adentra en un bosque oscuro e impenetrable del que es imposible

(“[Yo estaba triste frente a los sembrados]” de octubre de 1917), sólo hasta “La idea” surge la confluencia entre la vida y el sufrimiento en el símbolo del bosque, que se desarrolla plenamente en “Los encuentros de un caracol aventurero” (de diciembre de 1918) y en “La balada de Caperucita” (redactada en los dos primeros meses de 1919).

⁵⁴Piero Menarini, “Federico García Lorca: *Los encuentros de un caracol aventurero*”, *art. cit.*, p. 199.

⁵⁵J. C. Cooper, *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*, Xóchitl Huasi (trad.), Lirio, Málaga, 1986, p. 11.

⁵⁶Cuando hablo de los cuentos infantiles, me refiero a los folclóricos recogidos por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm y por Charles Perrault en sus famosas antologías de cuentos tradicionales europeos. Aunque no se puede saber con exactitud si Lorca conoció versiones orales o librecas de estos cuentos, sí queda claro que “La balada de Caperucita” alude sobre todo a la estructura del relato de los hermanos Grimm.

⁵⁷Por este motivo, el presente análisis se concentrará mayormente en “La balada de Caperucita”, poema que, más que ningún otro, nos ayuda a comprender el sentido de la imagen del bosque oscuro.

⁵⁸El bosque, concebido como un lugar cruel y peligroso, es el del sufrimiento humano, el de la conciencia angustiante de la mortalidad y de la sexualidad, ambas cosas propias de la vida terrenal a la que la humanidad ha sido destinada. En este capítulo se tratará lo primero, en tanto el tema de la sexualidad se desarrollará en el capítulo tercero.

escapar⁵⁹. Desde la simbología de los cuentos tradicionales, esto ha sido interpretado como el ingreso del héroe en el vasto mundo, es decir, como la iniciación a la vida adulta⁶⁰. En los poemas mencionados se recupera este simbolismo, pero con ciertas diferencias. La más notable de ellas es la extraordinaria “mirada que ilumina la noche” (v. 30) de la heroína de la balada. Algo tan poco usual muestra que los símbolos recuperados en estos poemas son de índole diversa y que, si bien aluden temas propios de los cuentos folclóricos, también se refieren asuntos religiosos. La luminosidad de los ojos de Caperucita es ajena a la oscuridad del bosque en el que se adentra, razón por la cual se puede decir que representa la luz del alma que se ve obligada, pues la niña no va voluntariamente, a internarse en el mundo material, así como Adán y Eva se vieron obligados a abandonar el Edén. Podemos decir, por consiguiente, que Lorca aprovecha los lugares comunes de los cuentos tradicionales para recrear el mito del paraíso perdido, desarrollado en el pasaje bíblico del *Génesis*; porque, para él, la situación del niño indefenso que se enfrenta a un bosque atemorizante ilustra el modo en que el hombre, desterrado del reino de Dios según la concepción cristiana de la vida⁶¹, se enfrenta al mundo material al que se ve condenado.

Lo que se ha señalado previamente se puede observar, asimismo, en los primeros

⁵⁹Seguimos aquí la línea interpretativa de Vladimir Propp al hablar de “El bosque misterioso” de los cuentos. Cf. *Raíces históricas del cuento*, José Martín Arancibia (trad.), Colofón, Madrid, 2008, p. 67.

⁶⁰ En sus investigaciones sobre las culturas anteriores a la agricultura, Vladimir Propp descubrió que la costumbre de someter a los niños que habían llegado a la pubertad a un rito iniciático, dejó huellas en la configuración del bosque en los cuentos folclóricos. Cf. *ibid.*, p. 61-137. Aunque Propp se limita a analizar los cuentos folclóricos rusos, el patrón del rito iniciático también se observa en otros cuentos europeos, como bien señala Cooper respecto a *Caperucita roja*. Cf. *op. cit.*, p. 167. Debido a las semejanzas entre los motivos de los cuentos de distintas regiones, me permitiré usar las consideraciones que ha hecho el teórico ruso sobre el bosque de los cuentos de su país para comprender el bosque de Lorca, que se ha puesto en diálogo con el de los cuentos europeos.

⁶¹“El hombre es expulsado del Edén. Así, pues, la vida actual del hombre, que sufre y muere lejos de Dios, no corresponde al proyecto divino”. Comentarios al capítulo tercero del *Génesis*, *Nueva Biblia Latinoamericana*, Ediciones paulinas, 29 ed., s/l, s/a, p. 11. Nótese que, a pesar de que esta interpretación supone que la vida es sufrimiento, no culpa a Dios de ello, sino al comportamiento humano; en cambio, desde la perspectiva de los poemas de Lorca, Dios es el que abandona al hombre.

versos de “La balada de Caperucita”. Éstos aluden simbólicamente al destierro del Paraíso, representado aquí por la “luz fascinadora” (v. 1) que el personaje va dejando atrás al adentrarse en el bosque, del siguiente modo:

En la tarde abrumada de luz fascinadora
Caperucita roja se ha perdido en el bosque.
La sombra taladrada de estrellas se aposenta
Sobre el césped ingenuo. En el vago horizonte,
Desmayándose humildes sobre la azul montaña,
Quedan trozos del día que el cielo sacudióse (vv. 1-6).

Como se puede ver, la acción de la balada se sitúa en una puesta de sol, un momento distinto al del cuento infantil que, al menos en la versión de los Grimm, ocurre por la mañana. En primer lugar, la ubicación temporal del relato en el atardecer indica que al perderse en el bosque Caperucita se halla en el límite del día, ante el fin de un periodo de tiempo, en una frontera entre la luz y la oscuridad. En segundo lugar, el crepúsculo está representado como una lucha entre los últimos rayos del sol que se van dispersando a lo lejos y la oscuridad que se extiende sobre la tierra. Si bien esos “trozos de día” se destacan, como si brillaran más que el resto del día, van desvaneciéndose, “desmayándose humildes”, ante la oscuridad que parece vencerlos. Así como la oscuridad se relaciona con el mal y la muerte desde épocas antiguas, según se señaló al iniciar este apartado, la luz del “sol es el principio de la vida”⁶². Por lo tanto, esta imagen del ocaso puede interpretarse como una representación simbólica del desplazamiento que lleva al hombre desde la vida espiritual, que ha terminado, hasta el exilio terrenal, donde la muerte siempre resulta triunfadora. Además, hay que destacar que el

⁶²Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 23. Ver nota 51. De modo semejante a lo que se describe en estos versos, en el canto primero de *La divina comedia*, aquel que anda en el bosque oscuro mira de pronto una luz que cubre una colina y se renueva su esperanza: esa luz que está a lo lejos simboliza a un Dios que no abandona a los hombres, aunque todo parezca oscuridad. Cf. Dante Alighieri, *La divina comedia*, tomo I, edición bilingüe, Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), Cayetano Rosell (trad.), UTEHA, México, 1958, p. 2. Aunque la imagen de la luz sobre la montaña se recupera en “La balada de Caperucita”, allí se insiste en que esos rayos van “desmayándose humildes” para dar paso a la oscuridad. Es decir, en la balada la luz no indica que Dios está presente pase lo que pase, sino lo contrario.

poeta resalta la luminosidad de la tarde, que se va retirando hasta casi perderse en el punto más alto del horizonte (“la azul montaña”), lo que parece aludir al hecho de que Dios se aparta del mundo terrenal, en el que confina al hombre. Así, las referencias al mito del paraíso perdido pretenden darle un giro muy particular a la concepción cristiana de la vida: en estos poemas el hombre se sabe perdido en un mundo alejado de Dios, razón por la cual el relato inicia justo cuando Caperucita se ha extraviado en el bosque.

Pero los primeros versos de “La balada de Caperucita” también indican que adentrarse en el bosque oscuro significa asumir la finitud a la que el hombre ha sido condenado cuando se le desterró del Paraíso, asunto que queda simbolizado en el contraste entre la luz que se desvanece y la oscuridad que se extiende por la tierra. Puede decirse, incluso, que “La sombra taladrada de estrellas [que] se aposenta / Sobre el césped ingenuo” (vv. 3-4) y que envuelve con sus “garras” al bosque y a la niña, se asemeja a un féretro que se cierra sobre ellos. Me atrevo a hacer esta comparación porque la imagen del cielo nocturno de estos versos es semejante a la imagen que emplea el joven Lorca en una de sus prosas para describir el ataúd de un viejo labrador que murió en casa de su padre cuando él era, apenas, un niño pequeño: aquel féretro era “todo negro con estrellas de oropel”⁶³. Como se puede ver, los versos de la balada proponen una analogía entre el espacio de la acción y la situación en que se encuentra Caperucita. Esta analogía se establece por medio de una hipálage, al introducir un adjetivo propio para la niña (“ingenuo”) para calificar al césped. Dicho de otro modo, el “féretro”

⁶³Ese labrador era el compadre Pastor, un personaje muy cercano a la familia García Lorca con quien el niño Federico convivió durante sus primeros años. Los cuentos tradicionales que Pastor le contara, lo mismo que su muerte (de la que recordaba un féretro cubierto con “estrellas de oropel”), le dejaron una honda impresión, según narra en “El compadre Pastor”. Cf. *Prosa inédita de juventud, op. cit.*, p. 444. En otros poemas de esta primera época, Lorca reitera el tópico que compara la noche con la muerte. Por ejemplo, en “Alba”, de *Libro de poemas*, se refiere a la oscuridad nocturna como “la gran tumba de la noche” (v. 9). A propósito del simbolismo de este hecho, Manfred Lurker señala que “en la plástica cristiana de los sarcófagos las estrellas simbolizan la felicidad eterna”. *El mensaje de los símbolos*, Trad. Claudio Gancho, Herder, Barcelona, 1992, p. 115.

oscuro de la noche se arroja sobre la grama, que no sabe que la cubrirá, así como la niña ingenua no comprende del todo lo que significa internarse sola en el bosque oscuro al que, sin embargo, teme. Desde esta perspectiva, en esa imagen del atardecer se concentra la conciencia que tiene el poeta de que la muerte se cierne como una maldición sobre la tierra y sobre los hombres⁶⁴, aunque nadie comprenda del todo lo que esto significa, aunque sólo nos sea posible prever la inevitable y aterradora oscuridad que algún día habrá de cubrirnos.

Dado que he hablado de la temporalidad de la balada con la finalidad de comprender las alusiones a la expulsión del Paraíso y al ingreso al mundo terrenal, hay que observar también la relación entre el tiempo y el principal rasgo que caracteriza el bosque de Lorca: la oscuridad. Como se ve en los primeros versos de “La balada de Caperucita”, esta cualidad está sujeta al transcurso del tiempo. Es decir, la oscuridad no es algo dado definitivamente, sino algo que está sucediendo justo en el momento en que la niña se pierde en el bosque; por eso “la tarde abrumada de luz fascinadora” del primer verso se convierte en la “sombra taladrada de estrellas [que] se aposenta”, en el tercero. El hecho de que el tiempo transcurra mientras la niña “marcha junto al arroyo” (v. 10) indica que el bosque no es un lugar estático: sigue siendo el “negro sendero” en el que se está de paso, por el que se va a algún lugar, aunque en realidad no se sepa a dónde. De esta manera confluyen dos símbolos (el sendero⁶⁵ y el bosque), lo que a su vez alude simultáneamente a la dimensión temporal y material de la existencia humana, que transcurre como un caminar por un mundo terrenal, condenado inequívocamente a la muerte.

Puesto que el tema del transcurso del tiempo se tratará en otro capítulo, ahora me

⁶⁴“Maldito sea el suelo por tu causa”, dice Dios a Adán. *Gen* 3:17.

⁶⁵ Desde épocas muy antiguas se ha relacionado al camino con el transcurso de la vida. Como explica Manfred Lurker: “en las diferentes religiones aparece una y otra vez la imagen del camino, con lo que el hombre reconoce en él su propia vida, ligada al espacio y al tiempo”. *El mensaje de los símbolos, op. cit.*, p. 234.

centraré en la dimensión material de la vida. Un poema narrativo que comparte muchos de los elementos de “La balada de Caperucita” es “Los encuentros de un caracol aventurero”. En ambos, el bosque se percibe como un lugar sombrío y atemorizante, no sólo porque allí se habrá de morir, sino porque en el bosque se está expuesto al mal que anda suelto en la tierra⁶⁶. Piero Menarini ha señalado esto en su trabajo sobre el segundo poema. Para el crítico italiano el bosque es un lugar “inquietante y amenazador, puesto que está caracterizado por elementos usuales que sin embargo tienen en la poética lorquiana categoría simbólica de muerte (las yedras) y de sufrimiento (las ortigas)”⁶⁷. Aunque el poeta abunda poco en los males que aquejan a sus personajes, se puede decir que éstos son propios del bosque oscuro, porque éste no ha dejado de ser identificado con el “camino de lágrimas” del que se quejan los gusanos de otro poema, “Ritmo de otoño”, diciendo: “Pasamos mucha pena / Cruzando los caminos” (vv. 61-62)⁶⁸.

Pero, peor todavía que las penas mismas a las que el hombre está condenado en la tierra es la conciencia que tiene de no poder escapar de ellas. Él, como las flores de “La balada de Caperucita”, es “prisionero del bosque” (cf. v. 34), de la materia de la que está formado, y le es imposible salir de allí. Como dijera Miguel de Unamuno, al hablar *Del sentimiento trágico de la vida*, “el mundo sufre, y el sentimiento es sentir la carne de la realidad, es sentirse de bulto y de tomo el espíritu, es tocarse a sí mismo, es la realidad

⁶⁶ Recordemos que Dios condenó a la serpiente, que incitó a Eva a desobedecerlo, diciéndole: “sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida” (*Gen* 3:14). El poeta se interesa más por el mal que aqueja al hombre en otras obras de esta época creativa. En “Tentación”, se oye una risa en “los fondos” cuando el apóstol está expuesto a la tentación (cf. v. 70); en “Un tema con variaciones pero sin solución”, el hombre está condenado a sufrir (cf. vv. 8- 10 y vv. 96-115) y en los dramas “Dios, el mal y el hombre” y “Sombras”, el Ser Supremo deja al hombre en manos del Mal y Sócrates ve su suerte como una broma sin fin, respectivamente. Para consultar las obras de teatro, ver *Teatro inédito de juventud, op. cit.*

⁶⁷ Piero Menarini, “Federico García Lorca. Los encuentros de un caracol a venturero”, *art. cit.*, p. 201.

⁶⁸ El sufrimiento caracteriza la vida entera (como se sugiere al presentar a las ortigas como componentes fundamentales del bosque) y no sólo su final. Esto se debe a que en ella el hombre se habrá de enfrentar continuamente a la tentación del mal que anda suelto por la tierra, oscureciendo la vida. Como veremos en el tercer capítulo de esta tesis, ese mal es la sexualidad.

inmediata”⁶⁹. El joven Lorca parece estar de acuerdo con Unamuno en que la verdadera tragedia humana es la de saberse constreñida en su propia carne. Es por eso que en otro poema exclama: “La humanidad tan sólo de Materia solloza” (“Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”, v. 21). Esto, por cierto, muestra que la visión trágica de la vida que el poeta granadino plasma en sus primeras obras acusa una y otra vez la influencia de la vivencia personal del cristianismo que Unamuno expuso en sus obras⁷⁰. Como veremos a lo largo de esta tesis, el autor del 98 dejó una huella profunda en la visión religiosa del joven Lorca. No por nada Javier Herrero ha señalado que la religiosidad en su poesía sólo tiene comparación con la del poeta y filósofo de Bilbao: “Lorca is, with Unamuno, the most important religious poet of modern Spain”⁷¹.

En varios de sus poemas juveniles Federico García Lorca imagina que la condición material de la vida humana se asemeja a la de los gusanos, cuyas vidas dependen de la tierra al igual que la de Adán (quien ha salido de ella, comerá de ella y volverá a ella, según los designios de Dios⁷²). Nuestro poeta recupera el lugar común que relaciona la pequeñez humana con estos animalitos, y lo hace tal vez influenciado por la manera en que Unamuno había usado este tópico: “quiénes somos, viles gusanos de la tierra, para pretender la inmortalidad”⁷³, se preguntaba el pensador español tratando de subrayar la osadía de la humanidad que, no obstante su insignificante naturaleza material, se atreve a aspirar a una

⁶⁹Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 230.

⁷⁰Por la época en que escribió los poemas que son objeto de estudio de esta tesis, García Lorca ya conocía la obra ensayística de este autor. El 19 de septiembre de 1918 le recomendó a Adriano del Valle la lectura de “los últimos ensayos de Unamuno”. Probablemente se refería a los siete tomos de los *Ensayos* de Miguel de Unamuno publicados por la Residencia de Estudiantes entre 1916 y 1918, según se señala en las notas de: Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), Cátedra, Madrid, 1997, p. 53.

⁷¹Javier Herrero, “The Father Against the Son: Lorca’s Christian Vision”, *art. cit.*, p. 17.

⁷²“Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás”. *Gen* 3: 19.

⁷³Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 137.

vida más allá de la muerte. En “Ritmo de otoño”, el joven poeta amplía esta metáfora al desarrollar su alegoría de los gusanos que “deploran su destino” (cf. v. 122-123), quejándose de él amargamente y buscando alguna forma de paraíso que los libere de su vida rastrera. Sin embargo, para Lorca esta pretensión no puede ser una muestra de soberbia, como lo es para Unamuno, porque para él los gusanos son los seres más humildes, los que más sufren, los que están en el nivel más bajo del mundo, donde viven marginados. Como dicen ellos mismos: “Soportamos las tristezas / Al borde del camino” (“Ritmo de otoño”, vv. 37-38).

En estos poemas tempranos la representación del ser humano en la figura del gusano no tiene nada que ver con la metáfora que identifica esta palabra con “personas viles y despreciables”⁷⁴. Al contrario, como aclara san Francisco en “La balada de Caperucita”: “Los animales tienen sus almas. Los gusanos / La tienen más perfecta puesto que sufren mucho” (vv. 193-194). El poeta pone estas palabras en boca del santo de Asís para expresar el respeto que siente por los seres más humildes⁷⁵ de la creación y, al hacerlo, le da otro sentido a la metáfora de los “gusanos de la tierra”, proveniente de Unamuno. Para la voz de estos poemas, el tamaño no define la importancia de las criaturas, lo que lo hace es su perfección espiritual. Se da por hecho que ésta es mayor entre más humildes son las criaturas, porque su insignificancia supone sufrimiento y, según el cristianismo, el sufrimiento redime el espíritu. Por consiguiente, no importa que el ser humano sea tan poca cosa como un gusano, ya que las penas propias de la vida deberían hacerlo capaz de alcanzar la pureza espiritual. En ese sentido, no debe verse como un atrevimiento de su parte aspirar a liberarse de su

⁷⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Espasa, 23ª ed., Madrid 2014, s.v. *gusano*. Me referiré en adelante a esta obra como *DRAE*.

⁷⁵ Este respeto por los más humildes proviene de la doctrina cristiana, pues para Jesús los pobres serían quienes tendrían asegurado el cielo. Cf. Collen McDannel y Bernhard Lang, “Jesús y la promesa cristiana”, *Historia del Cielo*, Juan Alberto Moreno Tortuero (trad.), Taurus, Madrid, 1990, p. 63.

condición carnal y subir al Cielo. Sin embargo, el hombre no es tan perfecto como los verdaderos gusanos. En el mundo de Lorca la carne humana, a diferencia de la de los demás seres, es propensa al pecado, al grado de que ni siquiera el dolor puede liberarla de su impureza⁷⁶. Así, la misma condición material que nos somete al sufrimiento, nos hace incapaces de lograr la perfección espiritual que alcanzan los gusanos de san Francisco, según nuestro poeta.

Para el joven Lorca, la condena del primer hombre nos ata a la realidad material, porque ésta es la única cosa que podemos constatar con los sentidos. En *Del sentimiento trágico de la vida*, Miguel de Unamuno había tratado este problema como algo intrínseco a una vida de fe. Según el pensador español, la condición humana está tan limitada como la de los parásitos que viven en las entrañas de los animales superiores y que, aun cuando tuvieran conciencia, serían incapaces de imaginar al ser mayor que los alberga⁷⁷. Quedándose en un terreno más tradicional, en “[¡Estos insectos en el remanso!]” y “Los encuentros de un caracol aventurero”, el joven Lorca recupera esa idea con la metáfora de los insectos que, como los gusanos, viven en las zonas ínfimas de la tierra donde el vasto mundo resulta inimaginable. Por ello en las “yedras y ortigas” (“Los encuentros de un caracol aventurero”, v. 24), ven un bosque entero, pues a semejanza del caracol de “Los encuentros”, su “vista / Sólo alcanza las hierbas” (vv. 135-136). En “[¡Estos insectos en el remanso!]”, se sugiere que los hombres, al igual que tales seres, están limitados por su pequeñez, misma que les impide siquiera imaginar (ya no digamos alcanzar) lo que está más allá del mundo en el que se mueven. Al

⁷⁶ Esta contradicción puede explicarse debido a que Lorca idealiza a los seres más humildes de la creación y los separa del hombre, cuya naturaleza es pecadora. Es decir, aunque parece tener fe en la idea de que el sufrimiento purifica el espíritu, esta fe choca con su experiencia: pues no importa qué tan grandes sean las penas humanas, mientras el alma siga apresada en el cuerpo, nunca será posible lograr la purificación necesaria para acercarse a Dios.

⁷⁷Cf. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 125.

comparar a los hombres con insectos, como se hace de modo explícito al final del segundo poema, nuestro poeta también recupera la idea unamuniana, según la cual, la misma condición material a la que Dios condena al hombre lo imposibilita para tener la certeza de la existencia de la divinidad. A pesar de esto, hay que decir que ni en la metáfora de los parásitos de Miguel de Unamuno ni en la de los insectos de Lorca se pone en duda que exista Dios. La postura del poeta granadino supone que la divinidad se ha ausentado del mundo. Por este motivo, en la de Lorca no existe ningún ser mayor que englobe a los insectos (como sí sucede con los parásitos de Unamuno); ya que, según esta poesía, Dios existe en un lugar tan lejano e inimaginable como lo es para los insectos el infinito en el que laten las estrellas.

Una interpretación católica de la expulsión del Paraíso señala que el castigo que sufre el hombre al separarse de Dios viene de la misma naturaleza a la que se le condena, como si ella se rebelara en contra del ser humano⁷⁸. Para Lorca también la naturaleza mantiene preso al hombre, atrapado por la materia de la que está formado. Por tal razón, nuestro poeta identifica al mundo natural con esa misma bestia a la que se enfrentan los niños cuando se adentran en el bosque de los cuentos tradicionales. El animal hostil al que habrán de oponerse los héroes de los cuentos “representa los aspectos violentos de la naturaleza”⁷⁹, que ellos deben vencer para triunfar sobre “los terrores del lado oscuro de la naturaleza y de la muerte”⁸⁰, tal y como opina J. C. Cooper. Coincidiendo con Cooper, el poeta granadino hace explícito algo que en los cuentos sólo es implícito, al hacer de la naturaleza del bosque de Caperucita un lobo feroz capaz de engullirlo todo. Así, Lorca se sirve de la dimensión

⁷⁸El hombre ha sido condenado a morir: “porque eres polvo y al polvo tornarás” (*Gen 3:19*). En los comentarios al capítulo tercero del *Génesis* de la *Nueva Biblia Latinoamericana*, este pasaje ha sido interpretado como una agresión de la misma naturaleza a la que el hombre ha sido condenado: su corporalidad material es la que lo destina a sufrir y a morir. Véanse los comentarios al capítulo tercero del *Génesis*, *Nueva Biblia Latinoamericana*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹J. C. Cooper, *op. cit.* p. 140.

⁸⁰*Ibid.*, p. 163.

simbólica del cuento tradicional una vez más para ilustrar su interpretación de la visión cristiana de la vida.

Aunque a primera vista no lo parece, “la Caperucita de la balada es el mismo personaje del cuento, con la capa roja, la abuela que la está esperando y la naturaleza/lobo que quiere comérsela”⁸¹, como señala Piero Menarini. Si no lo parece a primera vista es porque este poema ofrece una interpretación nueva de las pruebas que la niña del cuento tradicional enfrenta al pasar por el bosque, mismas que se han transformado tanto que llegan a parecer incomprensibles. Una de las cosas más extrañas es que la fiera del relato infantil haya sido sustituida por algo que normalmente parece inofensivo: la vegetación del bosque (y por lo tanto por el bosque al que la vegetación da forma). Veamos cómo sucede esto. La primera parte del poema de Lorca trata de los sucesivos encuentros entre la niña y los violentos habitantes de la foresta. Las flores, el musgo, las yedras, los robles, las hojas y las mariposas de la balada son tan temibles para Caperucita como el lobo lo es para la protagonista del relato tradicional, pues al igual que el lobo, los habitantes del bosque quieren arrebatarle algo vital: su mirada. Para conseguir lo que desean pretenden engañarla, así como el lobo engaña a la Caperucita del cuento, haciéndose pasar por la abuela para tragársela. “¿Quieres que te enseñemos a ser como nosotras?” (v. 15), proponen las amapolas. “Te daremos un manto de tenues resplandores” (v. 44), ofrendan los musgos. “Toma nuestro ritmo sin nombre” (v. 48), gritan las yedras. Lo que estos seres le ofrecen a cambio de sus ojos es convertirla en uno de ellos: en una amapola o un manto de musgo. Y aunque en un primer momento esto parece atractivo, se trata de un trueque de consecuencias funestas para la niña.

⁸¹Piero Menarini, “*La balada de Caperucita*, o sea, una 'Divina Comedia' del joven Lorca”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (eds.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Diputación de Granada, Granada, 2000, p. 180.

Porque, una vez que forme parte de la naturaleza del bosque, Caperucita vivirá según el “ritmo” natural: crecerá y morirá. La indefensión de la niña ante la ferocidad de los seres del bosque simboliza el desamparo que siente el hombre al darse cuenta de que la vida lo llama a ser otro ente más de la naturaleza, cuya existencia tiene un ciclo finito. Es así como ese mundo incierto resulta ser el mismo del cuento (si bien también cobra nuevos significados), pues la naturaleza se propone seducir a Caperucita con su hermosura para luego conducirla a la muerte, al igual que el lobo del cuento para llevarla a sus fauces.

Puede decirse, entonces, que la Caperucita de Lorca se ha internado en el bosque para toparse con la muerte al igual que la del relato tradicional, sólo que en este caso ella habrá de morir, temporalmente al menos, en el arroyo. El bosque de la balada adquiere, así, la misma dimensión simbólica que Vladimir Propp ha adjudicado al de los cuentos folclóricos: es “la entrada al reino de los muertos”⁸². En los cuentos rusos ese portal simbólico está resguardado por la maga de la cabaña⁸³, personaje que tiene alguna semejanza con la bestia o el ogro que enfrentan los niños de los cuentos europeos. Por esta razón no es extraño que la vegetación de “La balada de Caperucita” (que desempeña el papel del lobo del cuento) tenga algún rasgo en común con esta guardiana del inframundo. Básicamente, los habitantes del bosque de la balada son seres con un pie colocado en este mundo y el otro en el más allá, seres que, como la maga de la cabaña, están muertos en vida. ¿Cómo podría ser de otra manera si ese bosque no es más que un andar hacia la muerte? A los que allí habitan no les espera otro destino; su vida se verá truncada tarde o temprano como la de las amapolas, que dicen: “El viento no nos

⁸²Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 69. En este trabajo Propp sugiere que el bosque simboliza el espacio que “circunda al otro mundo”, que “el camino para el otro mundo pasa por el bosque” (*ibid.*, p. 68). Al respecto, Manfred Lurker opina que en cuentos, sagas y leyendas, el bosque ha simbolizado una tierra intermedia, la transición que lleva al reino de los muertos. Asimismo, para este pensador el personaje que es tragado por la fiera del bosque pasa por el umbral del más allá. Cf. *El mensaje de los símbolos*, *op. cit.*, pp. 250 y 254.

⁸³Cf. Vladimir Propp, *op. cit.*, pp. 86-90.

troncha, es la muerte” (v. 38). Y si el bosque que habitan está sumido eternamente en el crepúsculo, en una oscuridad perpetua, es porque el sólo hecho de haber sido condenados a la muerte los obliga a experimentar la vida como una muerte anticipada, cifrada en el significado simbólico de la noche. Si el bosque representa la vida humana, sus habitantes no sólo simbolizan la naturaleza feroz que agrede al hombre: también representan a la humanidad misma, cuya existencia se concibe aquí como la agonía del que vive continuamente en el borde de la vida y la muerte.

Dicho lo anterior, cabe agregar que ese mundo que lleva al reino de los muertos tiene alguna semejanza con la selva que circunda al infierno en *La divina comedia*. Este parentesco nos ayuda a comprender que los habitantes del bosque de Caperucita puedan representar al mismo tiempo elementos que son antagónicos entre sí: la naturaleza agresiva y los seres humanos. Según Giorgio Siebzeher-Vivanti, la selva de Dante simboliza la vida del hombre que está atrapado en su propia individualidad y egoísmo: la vida de aquel que quiere alcanzar la felicidad porque sufre, pero que ha perdido de vista a Dios, por lo que continuamente se enfrenta al vacío, a la muerte, a la nada. El hombre que así vive es como una planta, como un animal, como una roca que está a merced de la suerte y de la naturaleza⁸⁴. La selva de Lorca coincide con la de Dante precisamente en que aquellos que la habitan son quienes han perdido de vista a Dios y viven presos del ritmo de la naturaleza, que los encamina a la muerte: son flores, musgos, árboles, mariposas. Y si Caperucita teme ser como ellos es porque esto significa renunciar para siempre a la esperanza que ella alberga en la luz de su mirada⁸⁵. Así, el bosque de Caperucita, como la selva de Dante, es la vida del desesperanzado.

⁸⁴Cf. Giorgio Siebzeher-Vivanti, *Dizionario della Divina Comedia*, Leo S. Olschki editor, Florencia, 1954, s.v. *selva*.

⁸⁵Entre otros posibles significados, la luz de los ojos de Caperucita simboliza la esperanza de una vida más allá de ese mundo oscuro.

Sin embargo, para Lorca esa vida inicia con la adultez, a la que parece adentrarse la niña de la balada, lo mismo que el caracol de “Los encuentros”, y no una vez recorrida “la mitad del camino de nuestra vida”⁸⁶ como le ocurre a Dante. Entonces, la vida en general no es un portal hacia la muerte, como parece en a primera vista y como ya se ha dicho, lo es cuando ésta está desprovista de la esperanza de hallar a Dios.

Como se ha visto a lo largo de esta exposición, el bosque de “La balada de Caperucita”, como muchos de los símbolos complejos de Lorca, surge de varias fuentes intertextuales⁸⁷. En lo que respecta a *La divina comedia*, hay que decir que la balada de Lorca repite la historia del hombre que se ha perdido en una selva oscura, de la que sale para emprender un viaje hacia el más allá, con la esperanza de llegar a Dios⁸⁸. Aparentemente, Caperucita no pasa por el infierno ni por el purgatorio, puesto que ella sube directamente al Cielo. Pero para comprender el diálogo entre los dos textos, hay que acudir a Miguel de Unamuno, para quien el sentimiento de la mortalidad humana era semejante a “lo hondo del

⁸⁶*La divina comedia* inicia con estas palabras: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura”. Dante Alighieri, “Canto primero”, “El infierno”, *La divina comedia*, tomo I, *op. cit.*, p. 1, vv. 1-2.

⁸⁷A primera vista el bosque de Lorca parece estar inspirado en el de los cuentos tradicionales, como ya se ha dicho. Sin embargo, el bosque de estos poemas juveniles también se nutre de otros intertextos. Tales son los casos de la selva de *La divina comedia*, de la que se habla ahora, y del bosque de *Sueño de una noche de verano*, invocado por el poeta en “[Yo estaba triste frente a los sembrados]”, al decir: “Todos vivimos en el bosque negro / Que Shakespeare se inventara (vv. 78-79).

⁸⁸Piero Menarini ha estudiado las relaciones intertextuales entre el poema de Lorca y la obra de Dante en “*La balada de Caperucita*, o sea, una ‘Divina Comedia’ del joven Lorca” (*art. cit.*). Aunque éstas son muy numerosas, el crítico italiano se limita a señalar muy brevemente ciertos puntos de encuentro entre ambas obras. Por ejemplo: los protagonistas de las dos “se han perdido en una selva donde sus vidas peligran, y ambos tienen la oportunidad de escaparse de los apuros gracias a una intervención extraordinaria. En el caso de “La balada”, no es una persona (Virgilio), sino una personificación de la naturaleza (el arroyo), pero la solución es la misma: ir a otro lugar, el más allá”. *Ibid.*, pp. 180- 181. Dada la brevedad de apuntes como éste, se puede decir que Menarini, más que estudiar las relaciones entre ambas obras, toma este tema como pretexto para hacer un análisis del poema de Lorca, que en ese momento era casi desconocido. En términos generales, me parece que la relación entre ambas obras se teje a nivel anecdótico, como lo dijo Menarini. Pero si estudiamos en detalle la red de relaciones que hay entre ambos poemas, descubrimos que el poeta granadino ha recuperado símbolos e imágenes de la obra de Dante; tal es el caso de la selva, de las fieras, del horizonte y las estrellas. Es importante anotar, sin embargo, que este trabajo no pretende, de ningún modo, agotar la intertextualidad entre ambas obras; se recurre a la *Comedia* de Dante simplemente con el fin de comprender mejor los símbolos lorquianos.

infierno [del] que salió el Dante a volver a ver las estrellas”⁸⁹. Nuevamente el pensamiento unamuniano influye en la visión de mundo del joven Federico García Lorca, quien convierte esta metáfora en una alegoría que se extiende a toda la concepción material de la vida humana. Esto quiere decir que el bosque oscuro de la vida es tan aterrador como el infierno, lo que nos remite a la metáfora comúnmente usada para referirse a situaciones difíciles⁹⁰, porque así de terrible es la vida para el poeta.

Si el bosque de Lorca se relaciona con el infierno es porque habitarlo significa descender a un mundo bajo (como en el que viven los gusanos), según la idea que tradicionalmente se tiene de este lugar⁹¹. Asimismo, ingresar en el bosque de Caperucita significa entrar en una oscuridad que, como se ha visto, simboliza el “reino del dolor”, que es cómo se describe la vida en “Un tema con variaciones, pero sin solución” (v. 78). Sin embargo, el único lugar que se concibe como el reino del “eterno dolor”⁹² es el infierno, según se anuncia en las puertas del de Dante. Otro detalle que asemeja este lugar con el inframundo es el hecho de que sus habitantes vivan en un estado de privación de la luz que a primera vista simboliza el destierro del hombre del reino divino; pero que, dada su reiteración, se parece al “estado de privación definitiva de Dios” propia del infierno⁹³. Además de todo lo dicho, el bosque es un sitio del que no hay retorno. Aunque la niña suplica una guía que la devuelva a su hogar (“Decidme qué sendero conduce a mi casita”, v. 55), nunca logra que alguien le dé siquiera una esperanza. Este lugar es, entonces, el lugar en el

⁸⁹Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 133.

⁹⁰Dicha coloquialmente, la palabra “infierno” significa: “lugar o situación que causa gran sufrimiento o malestar”. *DRAE*, *op. cit.*, s.v. *infierno*.

⁹¹Recuperando el pensamiento religioso antiguo, el cristianismo “pone a los infiernos bajo la tierra y allí también el dominio de las potencias del mal”. Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 28.

⁹²Dante Alighieri, “Canto tercero”, *La divina comedia*, *op. cit.*, p. 13, v. 2.

⁹³Según la idea cristiana de este lugar. *DRAE*, *op. cit.*, s.v. *infierno*.

que se ha de “renunciar para siempre a la esperanza”⁹⁴, como al entrar en el infierno de Dante, pues no hay un sendero de vuelta, sólo un andar sin rumbo hacia la muerte⁹⁵.

Como se puede ver, las alusiones al infierno de Dante son, más bien, referencias a la idea que el catolicismo tiene de este lugar. En realidad, no se puede decir que el bosque de Lorca haya sido configurado a semejanza de aquel abismo de círculos concéntricos creado por Dante⁹⁶, en el que los pecadores sufren los castigos correspondientes a sus faltas. Sin embargo, no deja de resultar llamativo que Caperucita se adentre en la foresta como alguien que no pertenece a ese entorno oscuro, dada la “luz desconocida” –v. 43– que destilan sus ojos. La oposición entre la luz (de la niña) y la oscuridad (del bosque) simboliza de nuevo la oposición vida/muerte, de modo que ella anda entre los habitantes de aquel lugar como si fuera un vivo caminando entre los muertos. Es decir, ella es como el Dante que se adentra en el infierno cuando aún no ha llegado su hora, cosa de lo que se asombran las almas en pena en el “Canto octavo” del “Infierno”, diciendo: “¿Quién es éste que sin haber muerto va por el reino de la muerte?”⁹⁷ Del mismo modo, la naturaleza del bosque se sorprende con la luz que despiden los ojos de la niña: “La luz de sus miradas pone un temblor de luna / Que hace abrir sus corolas a las dormidas flores” (vv. 11-12). Esta luz sorprende a los moradores del bosque porque carecen de ella y esto se debe a que viven “dormidos”, o mejor dicho,

⁹⁴“Lasciate ogni speranza”. “Canto tercero”, “Infierno”, *La divina comedia, op. cit.*, p. 13, v. 9.

⁹⁵ En “Sombras”, una comedia juvenil de Lorca, el más allá es un lugar incierto donde las almas buscan a Dios sin ton ni son y no lo hallan jamás. Ese más allá se asemeja al modo en que Lorca concibe la vida: una marcha sin final en la que el hombre está completamente desprotegido y a merced del azar. El poeta quiere hacer pasar ese más allá como un infierno y, aunque esto no es consistente con el resto de la obra, está intención si es congruente con su deseo de representar la vida como un infierno en el que se sufre el abandono de Dios. Cf. *Teatro inédito de juventud, op. cit.*, pp. 297-318.

⁹⁶ Si el bosque de Lorca tuviera que parecerse a alguno de los círculos del infierno dantesco, sólo podría ser semejante al primero: a la selva en la que habitan los paganos desesperanzados; los que, sin haber cometido más falta que la de desconocer Su existencia, sufren el castigo de vivir sin la esperanza de ver a Dios: “Nuestra única pena es vivir con un deseo, sin esperanza de conseguirlo”, le dice Virgilio a Dante para explicar el suplicio al que están sometidos los espíritus del limbo. “Canto cuarto”, “Infierno”, *La divina comedia, op. cit.*, p. 21.

⁹⁷“¿Quién eres tú que vienes antes de tiempo?”, se preguntan también las almas llenas de rabia al ver pasar a Dante sobre el Estigia. “Canto octavo”, “Infierno”, *Ibid.*, pp. 47 y 49.

indiferentes a la verdad divina (como las plantas de la balada) o han dejado de creer en el Ser Supremo (como las ranas de “Los encuentros de un caracol aventurero”). Es decir, los que habitan el bosque lorquiano son los que han perdido la esperanza de hallar a Dios, por eso carecen de su luz y andan como muertos. El mundo en el que se adentra la niña, por lo tanto, es el infierno de la desesperanza y el hecho de que este símbolo se extienda a toda la concepción de la existencia humana se debe a que el poeta teme que esa desesperanza sea la única cara de la vida, cosa que parece comprobar el personaje de Caperucita cuando, al final de la balada, no logra hallar una salida definitiva de ese bosque que la asusta.

En resumidas cuentas, estos poemas presentan la existencia como la senda oscura del bosque por la que los humanos estamos destinados a caminar “Hasta que tropezamos / Con la muerte” (tal como se dice en “Un tema con variaciones pero sin solución”, vv. 19-20). Dicha imagen se vincula a la idea de la vida que tiene el catolicismo, según el cual “el hombre sufre y muere lejos de Dios”⁹⁸. Como se ha visto a lo largo de esta exposición, el joven Lorca se preocupa más por el destino fatal al que conduce la vida que por las penas que se experimentan a lo largo de ella. La existencia humana se concibe, aquí, como un andar hacia la muerte del que el hombre tiene plena conciencia. Pero ésta no es su verdadera tragedia. “El sentimiento trágico de la vida”, diría Unamuno, “es el hambre de inmortalidad, el conato con el que tendemos a persistir indefinidamente en nuestro ser propio”⁹⁹. La verdadera pena humana, según Lorca, es que la naturaleza material de la vida a la que hemos sido confinados nos nubla la vista y nos impide ver algo distinto a la muerte irremediable a la que nos dirigimos (al igual que los insectos, quienes no alcanzan a ver sino el mundo diminuto en donde habitan). Con este sentimiento de desesperanza a cuestas, el hombre es como un

⁹⁸Véase nota 61.

⁹⁹Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 131.

muerto anticipado, un prisionero del infierno de la carne, que sólo puede vivir en este mundo bajo, carente de Dios. Peor aún, con este sentimiento de desesperanza a cuestas, el hombre es como Caperucita: una niña asustada que se adentra en el bosque de la vida, donde habrá de enfrentar la muerte, completamente indefensa y sola. La única forma de hallar solución al “tema con variaciones pero sin solución”, que significa el deseo de no morir, consiste en buscar una luz que ilumine la vida. Por tal motivo en estos poemas, el hombre, o al menos el poeta, es “La niña [que] va como en el bosque oscuro / En busca de la cara de Dios” (“La balada de Caperucita”, vv. 139-140).

1.2 LA ESTRELLA DE BELÉN

La vida oscura que sólo lleva a la muerte, según lo dicho en el apartado anterior, impele al hombre a hallar alguna solución a la mortalidad certera que lo espera. Partiendo de esta idea, en los poemas juveniles de Federico García Lorca, la existencia se concibe como una búsqueda continua impulsada por la esperanza de encontrar alguna dimensión distinta a la materialidad que agobia al hombre. Por ejemplo, el poeta de “Un tema con variaciones pero sin solución” levanta la vista hacia “el cielo azul, pero sin solución” (v. 17), buscando el lugar en el que debería hallarse Dios; sin encontrar otra cosa que aquello que puede comprobar con los sentidos: la atmósfera terrestre. Y es que, aunque en esta poesía todos los hombres sufren la desesperanza de su finitud, sólo algunos tienen la capacidad extraordinaria de superar las limitaciones humanas y ver más allá de su horizonte material. Aquellos que al menos vislumbran la existencia de lo divino son seres extraordinarios, como pensaba Federico García Lorca. “Los hombres que con el pecho pleno de amor a otro amor ideal se pasean por los campos mirando las enigmáticas estrellas imposibles, esos son los extrahumanos y ellos alcanzarán la quizá única verdad”¹⁰⁰, decía.

En “Los encuentros de un caracol aventurero”, una hormiga que parece como cualquier otra, se destaca de entre ellas porque tiene la asombrosa capacidad de creer que hay algo más allá del mundo rastrero en el que vive y, movida por esa esperanza, “sube al árbol más alto”¹⁰¹ (cf. v. 125) de la alameda y logra ver los luceros:

Yo he visto las estrellas.

¹⁰⁰Federico García Lorca, “Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca”, *Prosa inédita de juventud*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰¹ La metáfora de que el ascenso conduce a Dios es común en el misticismo. Por ejemplo, Juan Clímaco “escribió una obra sobre los treinta peldaños que conducen hasta el paraíso”, refiriéndose al proceso de perfeccionamiento espiritual del cristiano, como señala Manfred Lurker, *El mensaje de los símbolos*, *op. cit.*, p. 244.

¿Qué son las estrellas?, dicen
Las hormigas inquietas.
Y el caracol pregunta
Pensativo: ¿estrellas? (vv. 118-122).

Como muestran estos versos, lo que la hormiga ha visto es un mundo más allá del horizonte diminuto en el que viven los personajes de este poema. Esto debería traer consuelo a aquellos que, como el caracol, quieren ver en “el fin de la senda” (v. 22) algo que está más allá de la vida. Sin embargo, esta esperanza resulta cierta tan sólo para el ser iluminado que ha tenido la suerte de contemplarla, porque para los demás sigue siendo algo inimaginable. No obstante, aunque no les sea posible comprenderla, los que son como el caracol quieren creer en la luz anunciada por la hormiga y la buscan incansablemente. Como se ve en este caso, el esfuerzo para alcanzar esa dimensión espiritual rinde sus frutos; de modo que si el hombre común insistiera en hallarla, debería tener éxito luego de muchos sacrificios que harían de él un ser extraordinario. Así, aunque “En la noche sin luz Job va[ya] por el sendero” (v. 1), como se dice en el poema homónimo, mientras su fe no se rinda él habrá de llegar a su destino hasta lograr que “sus brazos / Se clav[e]n en el cielo tocando a las estrellas” (vv. 6-7). Movida por una esperanza semejante a la de este santo, cuya fortaleza es ejemplar para el cristianismo, la vida que a menudo parece no tener ninguna dirección en estos poemas, en otros momentos sigue el rumbo de las estrellas que los hombres anhelan.

“¿Pero qué son las estrellas?” (v. 130), se pregunta el caracol de “Los encuentros”, que se había quedado pensativo. Como él, el poeta también quisiera tener una respuesta: “¿pero qué es lo divino?”, parece preguntarse. Tal vez por este motivo pone en el símbolo de la estrella una diversidad de significados, que ahora trataremos de comprender. Para empezar, hay que destacar que la hormiga extraordinaria que revela la existencia de las estrellas al resto de los insectos, les responde que éstas son “miles de ojos / Dentro de [sus] tinieblas”

(vv. 127-128). Pero esto no termina de explicarnos qué son las estrellas, sino que nos lleva más bien a otra pregunta: ¿quién está en las estrellas? “¿No está Dios en lo alto de los cielos? / Mira la cabeza de las estrellas; ¡qué altas!” dicen las *Escrituras* (*Job* 22:12). ¿No es, entonces, Dios el que nos mira desde lo alto? Como se señaló en el apartado anterior, el mundo terrenal se ha identificado con lo bajo; su contraparte, en cambio, el mundo espiritual que Dios preside, se relaciona con las alturas. Evidentemente, el lugar común tierra-cielo, usado para representar la dicotomía materia-espíritu, proviene de la tradición cristiana: no hay más que recordar el inicio del Padre nuestro (“que estás en los cielos”) o del Credo de Nicea (“Creo en un solo Dios, Padre Todopoderoso, creador del Cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible”). Y lo mismo se puede decir del tópico que relaciona la presencia del Ser Supremo con la luz (cosa que también se repite en el Credo: “Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero”). Pero es importante señalar que, desde épocas anteriores a la religión cristiana, las culturas europeas relacionaron la luz del sol con la luz divina, porque, como también se dijo en el apartado anterior “el sol es el principio de la vida”; asimismo, el firmamento se vinculó a la figura de un dios masculino, un dios Padre. Para Julio Caro Baroja, “las religiones de los pueblos más ilustres y las de los más humildes se ajustan a tal orden de un modo u otro. Y así cuando el niño del país católico aprende las oraciones y recita el Padrenuestro o el Credo, automáticamente ordena el cosmos de suerte que coloca al Dios Padre en el cielo, como pone a los infiernos bajo la tierra y allí también el dominio de las potencias del mal”¹⁰².

La claridad del cielo nocturno habrá de provenir, por lo tanto, de un Dios que se representa comúnmente rodeado de “un brillo boreal” (tópico que se repite en “La gran

¹⁰² *Las brujas y su mundo, op. cit.*, pp. 27-28.

balada del vino”, v. 234), de un Dios que ha puesto un fragmento de su luz, “la luna y las estrellas para regir la noche” (*Sal* 136: 9), porque sólo su aura sagrada es capaz de alumbrar el mundo: “la oscuridad cubre la tierra, y espesa nube a los pueblos, mas sobre ti amanece Yavé y su gloria sobre ti aparece” (*Is* 60:2). En la *Biblia*, el hecho de que Dios prometa su luz a los hombres, seres insignificantes en comparación con Él, es muestra de su grandeza y misericordia. Pero en los poemas del joven Lorca, ese Dios que “brilla” “en los fondos divinos” (“La gran balada del vino”, v. 233), el Dios que nos mira desde un mundo superior e inalcanzable, es el Dios del *Génesis*, que ha dejado a la tierra sumida en la oscuridad de la noche, uno que se asoma, apenas, como una estrella vacilante¹⁰³. La desesperanza que cubre esta revelación no detiene, sin embargo, la búsqueda del ideal espiritual efectuada en estos poemas, por lo que la estrella adquiere otros significados.

Para Piero Menarini las estrellas de “Los encuentros de un caracol aventurero” simbolizan “la verdad misma”¹⁰⁴. De acuerdo con este planteamiento, lo que los hombres extraordinarios, como adoradores de los astros del firmamento, anhelan ver es la verdad divina o, como dijo nuestro poeta, “la quizá única verdad”. Sea producto de su esfuerzo o de una revelación, los extrahumanos han recibido la gracia de ver en el firmamento algo más que la desesperanza de un Dios que contempla los hombres a lo lejos. El poeta no se conforma con darle este significado a la estrella, porque lo que los extrahumanos buscan es, por el contrario, una luz de esperanza para el mundo, “el amor ideal”¹⁰⁵ en pos del cual andan. Y la

¹⁰³ Hay que tener en cuenta que en la *Biblia* las estrellas se relacionan con falsos ídolos. Allí se dice que los hombres no deben adorar las estrellas como dioses (*Dt* 4:19) y que no podrán salvarse del poder de las llamas los que buscan leer el futuro en el firmamento (*Is* 47:13-14). Teniendo en cuenta, entonces, que las estrellas no son el símbolo bíblico de Dios por excelencia y que, incluso, nos remiten a formas divinas diferentes a las del Dios judeo-cristiano, puede decirse que la luminosidad de las estrellas en estos poemas alude sin duda a una forma de dios, pero no a la de ese que se oculta de la vida al negarle su luz.

¹⁰⁴ Piero Menarini, “La *Balada de Caperucita*, o sea, una ‘Divina Comedia’ del joven Lorca”, *art. cit.*, p. 178.

¹⁰⁵ Las dos últimas referencias han sido tomadas de Federico García Lorca. “Mística en que se trata de

verdad que descubren en el cielo es la de un Dios amoroso. Así, ellos son como los Magos que llegaron desde Oriente a Belén, buscando al recién nacido rey de los judíos, para adorarlo (*Mt 2:1-12*).

En vista de lo anterior, en estos poemas el símbolo de la estrella representa: “the supreme form of ideal love”¹⁰⁶, tal y como define Javier Herrero a la estrella. Ese amor ideal que los extrahumanos vislumbran en la oscuridad es la guía que los conduce al amor divino, la estrella de Belén que habrá de brillar en la tierra anunciando la presencia de Cristo. Recordemos que Jesús dijo: “Yo soy la Luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz que es vida” (*Jn 8:12*). Cristo mismo es, en estos poemas, la estrella que ha venido a alumbrar este mundo de oscuridad y la luz de vida que ofrece es la del amor, como se ha dicho, y la de la vida eterna también. Si pensamos en la estrella como símbolo del amor de Cristo, las estrellas son vagas y lejanas porque en el mundo oscuro donde se les busca, el amor al prójimo, predicado por Jesús, ha caído en el olvido: “la vida que ensayó / Cayó en sombra” se dice en “Un tema con variaciones pero sin solución” (vv. 49-50). Por eso, aquellos que con sus acciones predicán ese amor ideal están cubiertos de estrellas, como el personaje de san Francisco de Asís de “La balada de Caperucita”, que lleva “tremolar de estrellas en los pliegues del manto” (v. 85), o los guerreros de Santiago, que van “todos cubiertos de luces” (“Santiago”, v. 13). Y por eso, cuando se busca un dios misericordioso se le llama: “¡Señor de las estrellas!, Sagrario de las almas” (“La balada de Caperucita”, v. 414). Si este dios hipotético expresa su amor guardando las almas en su seno, se puede decir que, en estos poemas, el amor de Dios se manifiesta en la promesa de la vida después de la vida. Si pensamos en la estrella como símbolo de la vida eterna, el lucero que

una angustia suprema que no se borra nunca”, *Prosa inédita de juventud, op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁶Javier Herrero, *art. cit.*, p. 6.

“brilla grave” (v. 110) en la segunda parte de “La gran balada de vino” simboliza el amor que Cristo expresó a la humanidad al sacrificar su vida para abrirle el camino a la gloria. En este poema, se exalta la comunión con Cristo cuando el hombre bebe su sangre en el vino de la Eucaristía: por consiguiente, el lucero de la redención brilla mientras se comulga con la fe en Cristo y se oculta cuando se le olvida o desprecia. Y así llegamos al sentido más evidente de la imagen de las estrellas: la Eternidad¹⁰⁷.

En estos poemas tempranos se usa la palabra “infinito” para referirse de otro modo a la Eternidad. Según el *DRAE*, esta palabra alude a algo “que no tiene ni puede tener término” o a un “lugar impreciso en su lejanía y vaguedad”, pero de ninguna manera al Cielo. Sin embargo, el joven Lorca usa “infinito” como sinónimo de Paraíso en “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”:

¿Serán mis ansias hondas de infinito
Como la diosa del romance claro?
¿O en la rueda tremenda de lo Eterno
No seré nunca hilado? (vv. 1-4)

En este caso, la equiparación entre el “infinito” y lo “eterno” acentúa la vastedad del Reino de Dios, concebido como algo inconmensurable¹⁰⁸, sin final ni tiempo (el asunto de la lejanía lo veremos más adelante). Por otra parte, el lucero de “La gran balada del vino” es la luz de esperanza que los bebedores pueden mirar “con anhelo al final del camino” (v. 20) y es la meta a la que Santiago apóstol se dirige al pasar por el cielo de la vega, caminando hacia “la aurora que brilla en el fondo” (“Santiago”, v. 7). Hay una coincidencia, entonces, entre estas dos imágenes usadas para representar metafóricamente la misma cosa. Por lo que se puede

¹⁰⁷ La Eternidad se concibe, asimismo, como un lugar luminoso. “La ciudad, cuyos muros se llaman <<salvación>> y cuyas puertas se denominan <<alabanza>>, no tiene necesidad de sol ni de luna, porque Dios mismo es su luz”, señala Manfred Lurker. *El mensaje de los símbolos*, op. cit., p. 106.

¹⁰⁸ Para Unamuno, Dios no puede ser definido, pues definir es limitar y él es ilimitado. Cf. *El sentimiento trágico de la vida*, op. cit., pp. 210.

decir que la estrella es el infinito que se encuentra al final de la vida, “la rueda tremenda de lo Eterno” que hila vidas para siempre. A pesar de que el huso alude a las Parcas, esa “rueda” parece haber sido prometida solamente a los cristianos, ya que en “La gran balada de vino” se sugiere que se trata de la esperanza de despertar a la vida eterna que tienen los bebedores de la sangre de Cristo. De modo que la estrella que alumbra la noche y late en el “confín” (“La gran balada del vino, v. 85), es la luz de la vida espiritual¹⁰⁹ ofrecida por Cristo.

No obstante lo dicho, la equiparación del significado de la estrella con el del infinito en los poemas tempranos de Lorca no es del todo absoluta. En “Santiago”, el camino al Cielo es lo que se concibe como algo infinito, “el claro infinito sendero” (v. 6), y no “la aurora que brilla en el fondo” (v. 7). Podría decirse que, en el contexto de este poema, el “sendero

¹⁰⁹En la entrevista que le hizo el caricaturista Luis Bagaría a Federico García Lorca en 1936, el poeta habló de la resurrección de la carne: “¿No sabes que la Iglesia habla de la resurrección de la carne como gran premio a sus fieles? El profeta Isaías lo dice en un versículo tremendo: <<Se regocijarán en el Señor los huesos abatidos.>> Y yo vi en el cementerio de San Martín una lápida en una tumba ya vacía, lápida que colgaba como diente de vieja del muro destrozado, que decía así: <<Aquí espera la resurrección de la carne D. Micaela Gómez>> Una idea se expresa y es posible porque tenemos cabeza y mano. Las criaturas no quieren ser sombras”. Luis Bagaría, “Diálogos de un caricaturista salvaje” en Andrés Soria Olmedo (selección y prólogo), *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1989, p. 251. A pesar de esta declaración, el Cielo del que habla Lorca en sus poemas juveniles ha sido perfilado como una zona espiritual y no como un lugar donde resucite la carne. Esto se puede observar en la distinción entre la materia, que ata al hombre al mundo, y el deseo de alcanzar algo más allá de ella. Eso más allá es un lugar que ha sido concebido, en contraposición con el mundo terrenal, como algo que late en lo alto del cielo, en un mundo espiritual donde el hombre quedará libre de las tribulaciones del cuerpo. No por nada Caperucita imagina el Cielo como un lugar en el que “se vive y no se come” (v. 104). Si pensamos que los cuerpos resucitarán en todo su esplendor espiritual, o sea libres de las necesidades fisiológicas, puede ser que ese sitio celestial imaginado por el joven Lorca no sea del todo incompatible con la fe en la resurrección de la carne. Sin embargo, los historiadores Collen Mc Dannell y Bernhard Lang han dicho que, sin abandonar la fe en el fin de la historia y en la venida de Dios al mundo, Jesús no consideraba que el cuerpo fuera importante para la vida eterna, la cual sería una realidad después de la muerte. Para ellos: “Jesús describía la nueva vida no sólo como espiritual e inmortal, sino también como contemporánea con esta vida”. “Jesús y la promesa cristiana”, *Historia del Cielo, op. cit.*, p. 62 y cf. p. 65. Esto deja ver que en el cristianismo coexisten dos posturas respecto al modo en que el hombre podrá ingresar al reino de Dios: la apocalíptica, según la cual el reino de Dios será una realidad para todos los seguidores de Cristo cuando sus cuerpos resuciten al final de los días, y la que imagina el más allá como un espacio inmaterial del cual las almas pueden disfrutar inmediatamente después de la muerte. Al exponer su fe en el mundo futuro prometido por Cristo, Lorca subraya la segunda idea más que las creencias apocalípticas que parece profesar al final de su vida. Eso se manifiesta parcialmente en “La balada de Caperucita”, donde se llega al Cielo inmediatamente después de la muerte, y no tras el Juicio Final. Por otra parte, en estos poemas también se revela una fe en la creencia de que lo que pervive tras la muerte son las almas. Así, en “Oración” Federico García Lorca insiste en que sólo es posible alcanzar la pureza espiritual cuando el alma se despoja del cuerpo. Se puede decir, por lo tanto, que en su obra juvenil el poeta granadino pone su fe en un más allá espiritual e inmortal, opuesto y lejano del mundo material que habitamos.

infinito” de la Eternidad es distinto del Dios luminoso al que se pretende llegar. Algo semejante sucede en el poema “Hora de estrellas”. Aquí, a la noche en la que brillan las estrellas se le llama “pentagrama del infinito” (vv. 2-3), pues en él se asientan los luceros como las notas musicales en un cuaderno pautado. De este modo el cielo nocturno simboliza el reino en el que el brillo de Dios se deja oír, como música divina, en el silencio de la noche. La noche en su conjunto (cielo, estrellas y quietud) encarna el ideal espiritual que se persigue, lo que nos invita a dar otra interpretación a la relación entre la luz y la noche mencionada en el apartado anterior. En este caso, el cielo nocturno no es símbolo de la muerte, sino el lugar ideal en el que se puede percibir con mayor nitidez la vastedad del infinito y por lo mismo el momento perfecto para escuchar la calma de Dios¹¹⁰. Tanto “Santiago” cuanto “Hora de estrellas” nos remiten a la concepción de Dios como rey del Cielo, lo que hace del cielo estrellado de la noche una metáfora de la unión entre Dios y su reino. Como se puede ver, aunque el símbolo de la estrella parta de lugares comunes de la iconografía¹¹¹ católica, pretende superarlos buscando, ya no el Dios de amor que brilla como sol, sino otro que late en el infinito de la noche. De tal modo, lo que en otro momento parecía una distancia insalvable entre Dios y los hombres, se convierte aquí en la reconfortante imagen de un Dios que cubre al mundo con su cielo. Además, esa unión nos permite comprender mejor la equiparación entre ambos términos, pues el ideal perseguido por los extrahumanos no es únicamente Dios o únicamente la vida eterna, sino ambos a la vez. La estrella del cielo

¹¹⁰ Para Julio Caro Baroja, la contemplación del cielo estrellado conduce a la búsqueda de Dios porque ante él somos diminutos y no podemos saber qué hay más allá. Cf. *Las brujas y su mundo*, op. cit., p. 19.

¹¹¹ Las fuentes iconográficas que nutrieron las imágenes religiosas de Lorca provenían de muchos sitios: desde las estampitas religiosas a las que se alude al inicio de “Cristo. Poema dramático” hasta las pinturas religiosas más famosas, como las de Fray Angélico, aludido en “La anunciación” en “Cristo tragedia religiosa”. Cf. *Teatro inédito de juventud*, op. cit., pp. 225 y 244. Además, en esta poesía Lorca incorpora muchos tópicos bíblicos y sus representaciones iconográficas. Tal es el caso de la imagen de Dios, del cielo, del Cristo resucitado, de la madre dolorosa, de la Virgen que amamanta su hijo.

nocturno es, entonces, símbolo del Dios-Eternidad que se desea alcanzar.

El Dios-estrella de estos poemas tempranos se asemeja, así, al descrito por Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*. Se trata de un Dios que, siguiendo la tradición católica, se concibe como un ser “eterno e infinito” en el que el hombre anhela creer, del que el hombre tiene sed: “¡Hambre de Dios! ¡Sed de amor eternizante y eterno!”, exclama Unamuno. Esto se debe a que, como se dijo en el apartado anterior, el sentimiento trágico de la vida es el del hombre que se sabe mortal y cifra su esperanza en la vida espiritual. Así, “de lo hondo de esa congoja, del abismo del sentimiento de nuestra mortalidad, se sale a la luz de otro cielo, como de lo hondo del infierno salió el Dante a volver a ver las estrellas”. Esas estrellas que se vislumbran al salir del infierno de la mortalidad humana son las de la fe en un Dios-Eternidad, cuya “voluntad no puede ser sino la esencia de nuestra voluntad, el deseo de persistir eternamente”; porque si no hay Cielo, “entonces, ¿para qué Dios?”¹¹², se pregunta Unamuno.

Como ya se ha dicho, al leer a Miguel de Unamuno, el joven Lorca se identificó especialmente con la idea de que la verdadera tragedia humana es saberse prisionero de su propio cuerpo, de cuya finitud no puede escapar a menos de que se halle un camino hacia algún plano espiritual, cosa que se anhela en “El diamante”:

El diamante de una estrella
Ha rayado el hondo cielo,
Pájaro de luz que quiere
Escapar del universo (v. 1-4).

Los primeros cuatro versos de este poema dan algo de esperanza al hombre, cuya alma al menos podrá “rayar” el mundo espiritual que persigue. Esta ilusión se ratifica cuando

¹¹²Todas las citas de este párrafo están tomadas de Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., pp. 250, 132, 133, 215 y 111. La numeración de las páginas sigue el orden de las referencias entrecorilladas.

observamos que, aquí, se diversifica el valor simbólico de la estrella (aunque siempre se ubica en el campo semántico de la espiritualidad). En este contexto, la estrella ya no es el ideal que se pretende alcanzar, sino el espíritu del hombre que anda hacia él. En palabras de Javier Herrero, “the star that, like a diamond, cuts along the crystalline sphere of the cosmic prison, signifies the aspiration of the soul to infinity”¹¹³. Al representar el alma humana con la misma metáfora con la que se alude a Dios en otros poemas, en “El diamante” el poeta logra por fin acercar a los hombres al mundo espiritual que anhelan o, más bien, señala que en ellos también hay algo de esa estrella que se busca. Es decir, con esta metáfora indica que ambos están formados de la misma materia: recalca que el hombre fue hecho “a semejanza” de la divinidad¹¹⁴ (*Gen* 1:26), que el diamante es una parte diminuta de la luz celeste (un destello) y que, al encaminarse hacia él, no hace sino volver a su origen.

Asido a esta esperanza, el poeta procura alcanzar su propia estrella, como dice en “Oración”:

Y marchó por la senda
En espera gloriosa de una estrella lejana
Que es mía nada más,
Que brilla con la luz que mi alma le presta
Soñolienta y tranquila con aroma de siesta (vv. 40-44).

En los poemas del joven García Lorca la metáfora de las estrellas contempladas por Dante al salir del infierno¹¹⁵ se ha convertido en un símbolo que, como hemos visto, apunta en muchos

¹¹³Javier Herrero, *art. cit.*, p. 5.

¹¹⁴ Recuperando la idea de que el hombre procede de Dios, en la “Mística en que se trata de Dios”, Federico García Lorca señala: “el hombre fue parte tuya que reviviste en materia por ansia de amar”. Cf. *Prosa inédita de juventud*, *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁵ Me refiero a la metáfora formulada por Unamuno, y citada antes, para explicar la esperanza que el hombre tiene de que exista la Eternidad y no al verso que explica cómo Dante vislumbró el Cielo al salir del infierno: “hasta que por una redonda claraboya alcancé a ver las maravillas que ostenta el cielo, saliendo por fin a contemplar de nuevo las estrellas”. *La divina comedia*, *op. cit.*, p. 231. He decidido emparentar el símbolo de Lorca con la reelaboración unamuniana de esta metáfora, y no directamente con el verso dantesco, porque para Dante las estrellas significan la constatación de que Dios siempre está ahí y para Unamuno tan sólo la esperanza de que pueda estar allí: la posibilidad de la fe después de la caída en la duda. Del mismo modo, hay veces en que las estrellas de Lorca son algo solamente deseado.

sentidos a la vez. Pero sólo cuando el poeta ansia alcanzar su propio astro, éste adquiere los verdaderos rasgos de las estrellas dantescas, lo cual es lógico dado el diálogo que los poemas tempranos de Lorca parecen entablar con *La divina comedia*. Según Giorgio Siebzechner-Vivanti, las estrellas dantescas representan la finalidad última del hombre, que es ascender al Cielo; y por lo tanto a Dios¹¹⁶. Además, en la obra de Dante Alighieri, los seres más cercanos a Dios, los que habitan la octava esfera, son los que irradian luz como una estrella; tal es el caso de la Virgen o los ángeles. Visto así, alcanzar una estrella propia parece el único modo de cumplir el anhelo de la niña de “La balada de Caperucita”, que anda por el Cielo “En busca de la cara de Dios” (v. 140). Es decir, sólo logrando una pureza espiritual semejante a la de los santos, la estrella del alma de “El diamante” podría conquistar un lugar cerca de Dios, en el infinito al que pertenece¹¹⁷.

La búsqueda de la estrella tiene, entonces, rasgos del peregrinar místico cristiano¹¹⁸, cosa que el mismo Lorca admitió en una carta de aquella época¹¹⁹. Este asunto parece reiterarse en “La balada de Caperucita”, pues, durante su viaje al Cielo, la niña insiste en entregar su alma (“flores”) a la virgen y los santos, es decir, en entregarse a la divinidad (cf.

¹¹⁶Cf. Giorgio Siebzechner-Vivanti, *Dizionario della Divina Comedia*, *op. cit.*, s.v. *stella*. Piero Menarini también ha mencionado esto en “*La balada de Caperucita*, o sea, una ‘Divina Comedia’ del joven Lorca”, *art. cit.*, p. 178.

¹¹⁷Al parecer, Eutimio Martín tenía razón al decir que “Federico García Lorca consideró el ejercicio de la escritura como la puerta estrecha de su personal salvación”. *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁸Según Miguel de Santiago, el término “mística” se vincula a la palabra “misterio” y alude al encuentro con la divinidad en el interior del alma. Todo esto es entendible, puesto que el hombre, por ser una criatura de Dios, tiene ansia de cercanía, hambre de Dios. “Esa cercanía se muestra y se demuestra en la oración, en el abrazo con la cruz de Cristo y en la vivencia de la radicalidad del mensaje evangélico. Pero el hombre es un ser siempre en camino, un peregrino hacia la unidad plena e indisoluble en el Amor. En esta vida nunca alcanzará la plenitud o perfección absoluta; sin embargo, caminará tras ella sin desmayo”. Miguel de Santiago, “Poesía religiosa, poesía mística”, “El banquete”, www.edicionesencuentro.es, consultado el 17 de noviembre de 2014.

¹¹⁹En una carta a Adriano del Valle del 19 de septiembre de 1918, Lorca atribuye a su poesía una multitud de temáticas, entre ellas la mística: “Me siento lleno de poesía, poesía fuerte, llana, fantástica, religiosa, mala, honda, canalla, mística”. Federico García Lorca, *Epistolario completo*, *op. cit.*, p. 50.

“La balada de Caperucita”, v. 320). Asimismo, aunque Santiago pasa por el cielo de la vega montando “un astro de brillos intensos” (v. 16), se dirige hacia “la aurora que brilla en el fondo” (v. 7), hacia una luz mayor que lo absorbe todo. Estos detalles ratifican la idea de que alcanzar el infinito significa lograr la unión con Dios. Sin embargo, hay que dejar claro que en estos poemas no se habla de la unión del alma con la divinidad *per se*. Aquí el poeta aspira a formar parte de la infinitud de Dios para así liberarse de la carne perecedera¹²⁰, aspira a unirse con Él para lograr la inmortalidad, idea que, como se ha visto, está más emparentada con el pensamiento unamuniano que con la ortodoxia católica.

Pero la estrella del poeta no parece tan asequible como la de Belén, que lleva a los Magos casi de la mano hasta el lecho del recién nacido. La estrella de Lorca es algo “lejano” (v. 41), como se dice en “Oración”, un lucero que late en el “confín” (“La gran balada del vino”, v. 193), una “aurora que brilla en el fondo” (“Santiago”, v. 7). Y para llegar a ella hay que recorrer un “sendero infinito” (“Santiago”, v. 6), un camino que “no tiene fin” (“Los encuentros de un caracol aventurero”, v. 161). Por eso alcanzarla parece algo “imposible”¹²¹.

La reiterada lejanía del lucero implica una tremenda dificultad para acercarse a él. Por lo que la persecución de la estrella no se queda en la simple posibilidad de vislumbrarla: una vez que se ha descubierto que hay algo más allá de la vida, queda todavía la duda de si es posible alcanzarlo. Lo que sucede es que, en estos poemas, aquello que impide a los hombres creer en el Dios-Eternidad del que hemos hablado, parece también incapacitarlos para llegar a él; así como la “gran torpeza” (v. 164) del caracol, su naturaleza de insecto rastrero, lo

¹²⁰La concepción de la vida espiritual que tenía el joven Lorca se apega, así, a la comprensión del Cielo de san Pablo, según la cual se trata de “la derrota final de las preocupaciones carnales y la total aceptación de la vida con Dios”. Collen McDanell y Bernard Lang, *Historia del Cielo*, *op. cit.*, p. 72.

¹²¹“Los hombres que con el pecho pleno de amor a otro amor ideal se pasean por los campos mirando las enigmáticas estrellas *imposibles*, esos son los extrahumanos y ellos alcanzarán la quizá única verdad”. Federico García Lorca, “Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca”, *Prosa inédita de juventud*, *op. cit.*, p. 84. Las cursivas son mías.

incapacita para subir a la copa de un árbol y ver las estrellas en “Los encuentros de un caracol aventurero”. Cuerpo y espíritu se conciben, entonces, como cosas contrarias y, en tanto estén unidas, el hombre es incapaz de acercarse al mundo que sólo compete al espíritu. Por eso cuando la estrella de “El diamante” intenta “escapar del universo” (v. 4) se topa con la desesperanza:

Y huye del enorme nido
Donde estaba prisionero
Sin saber que lleva atada
Una cadena en el cuello (vv. 5-8).

Miguel de Unamuno ya había usado una metáfora semejante para explicar su experiencia de la materia, de la que se sentía preso: “el Universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, es como una jaula que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma”¹²². Cuando Lorca recupera esta metáfora en “El diamante” no se refiere únicamente a la expectativa de que exista vida después de la muerte: también alude a la idea cristiana de que es necesario despojarse de las imperfecciones de la carne para alcanzar la perfección espiritual y, así, acercarse a Dios, puesto que “la promesa de vida eterna del Nuevo Testamento tiene como finalidad que el cristiano deje atrás las limitaciones de esta vida y experimente plenamente la presencia de Dios”¹²³. Pero si no hemos olvidado el ejemplo del caracol, sabremos que, según Lorca, la naturaleza carnal del hombre no le permite alcanzar ese grado de pureza. El cuerpo es el culpable de que el hombre no pueda llegar a Dios, porque la materia es propensa al pecado y pedirle al ser humano que se purifique de los vicios del cuerpo, siendo aún cuerpo, parece tan difícil como pedirle que alcance la más distante estrella del cielo.

¹²²Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 132.

¹²³Collen McDanell y Bernard Lang, *Historia del Cielo*, op. cit., p. 79.

Si el alma de “El diamante” está hecha del mismo elemento que Dios, es porque debe tratarse de un espíritu sublime que casi ha logrado trascender el cuerpo; su pureza, por lo tanto, debería permitirle acceder y permanecer en el Cielo. Pero, contradictoriamente, ni siquiera esta estrella consigue trascender el “universo”¹²⁴. También ella está encadenada al “nido” de un cuerpo como todos los demás, lo que confirma que aquello que pide la cristiandad para llegar a Dios es imposible. En este punto, la duda de alcanzar ese algo que debería estar más allá de la vida cede el lugar a una franca desesperanza. Dicho de otro modo, la misma esperanza que el poeta abraza al creer que existe otra vida después de ésta, lo desanima y lo hace exclamar en otro poema: “La luz me troncha las alas” (“Canción otoñal”, v. 5). Y es que la única posibilidad de llegar a esa luz sería dejando de ser cuerpo, como dice Lorca en “Oración” (“Que yo sólo anhelo ser alma”, v.122), pero esto sólo se lograría con la muerte¹²⁵.

El hecho de que la esperanza misma propicie la desesperanza de alcanzarla muestra que la búsqueda de la estrella se concibe como un vaivén. Este vaivén explica por qué la imagen de la estrella es ambivalente y puede simbolizar dos cosas opuestas a un tiempo. Es más, el hecho de que el camino a Dios se conciba como una búsqueda, permite pensar que no se tiene la certeza de su existencia, pero que se quiere creer en ella. Por eso, las estrellas anheladas, además de ser lejanas, son algo “vago” (v. 46 de “[Estos insectos en el remanso]”): son una luz borrosa que no se puede ver con claridad. Esta imagen resume el drama del hombre que quiere creer en algo que no ve y que algunas veces parece tan sólo algo probable,

¹²⁴Se trata del “tópico neoplatónico de la búsqueda del alma por escapar de la cárcel que es su cuerpo”, señalado por James Valender al hablar del tema del desnudo en “Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo”, *NRFH* (XLII), p. 104.

¹²⁵ “Según el Apocalipsis de Juan (19, 7, 9), la meta esplendorosa de la vida del hombre sobre la tierra es la reunión con Dios en el marco de las bodas. [...] Pero el requisito previo para esas bodas es la muerte corporal”, señala Manfred Lurker en *El mensaje de los símbolos*, *op. cit.*, p. 262.

algo que apenas se imagina en la oscuridad de la noche, algo que como “cazadores de lo invisible / Que quizá sueñan sobre las aguas” pretendemos atrapar (“[¡Estos insectos en el remanso!]”, vv. 3-4).

Desde el principio de este apartado he usado palabras como *añoranza*, *ansiedad* o *anhelo* para referirme a la búsqueda de las estrellas. Esto se debe a que se presenta como el deseo vehemente de que los luceros perseguidos sean ciertos y accesibles al hombre. Como ya se ha dicho, el joven Lorca comprendió la fe en Dios del mismo modo que Miguel de Unamuno, para quien: “creer en Dios es, ante todo y sobre todo, he de repetirlo, sentir hambre de Dios, hambre de divinidad, sentir su ausencia y vacío, querer que Dios exista”¹²⁶. Los personajes de varios de estos poemas, incluyendo al poeta, parecen abrumados por las ganas que tienen de creer en algo que su experiencia no les permite vislumbrar. Tal es el caso de los gusanos, el polvo, los árboles, las águilas, las estrellas y el cielo nocturno de “Ritmo de otoño”. Estos seres buscan en vano alguna muestra de divinidad en el mundo terrenal, pero no la encuentran ni siquiera allí donde debería estar presente, como revelan las estrellas de este poema al negar que ellas la escondan. El poeta traslada, así, el drama de aquellos que tienen “hambre de Dios”, a los seres de la naturaleza. La multiplicidad de personajes que buscan un ideal sagrado en este poema da cuenta del ansia de vida espiritual que se tiene en la tierra, un ansia que comparten todos los seres condenados a la materia, a pesar de que Dios sólo parece revelarse a los llamados extrahumanos¹²⁷.

¹²⁶Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 218.

¹²⁷El hecho de que no todas las criaturas que desean ver a Dios logren hacerlo, puede significar que los extrahumanos son sólo aquellos que han recibido desde el cielo la revelación de un bien espiritual; es decir, aquellos que han sido evangelizados y tratan de seguir las enseñanzas de Cristo. Sin embargo, todas las criaturas de estos poemas, evangelizadas o no, buscan a Dios, y muchas de ellas sin resultado. A veces ni los que tienen noticia de que hay algo más allá, logran verlo. Esto muestra que la fe en estos poemas es algo inseguro. Por un lado, se supone que, si se desea ver a Dios, aunque sea como algo lejano, será posible conseguirlo; pero, por otro lado, se piensa que no importa cuánto se le busque, realmente no hay nada más allá.

Precisamente porque se quiere creer, la fe en Dios es algo que surge en el fuero interno del ser humano: es una luz que alumbra la desesperanza como los “miles de ojos / Dentro de mis tinieblas” (vv. 127-128) que descubre la hormiga de “Los encuentros de un caracol aventurero”. Por eso cuando la fe es algo más que un presentimiento vago, cuando se trata de una certeza, se representa como un “sol escondido en el pecho” (“Santiago”, v. 41). Pero para los hombres comunes la fe es algo frágil, algo que se puede apagar “como cosa de un encantamiento” (v. 81), como la estrella del pecho de la vieja de “Santiago”. Porque hay veces en que las ganas de creer no son suficientes para evitar la desesperanza, tal y como confiesa el poeta de “Canción otoñal”:

Hoy siento en el corazón
Un vago temblor de estrellas,
Pero mi senda se pierde
En [el] alma de la niebla (vv. 1-4).

En estos poemas, la esperanza del hombre se concibe como algo pasajero, algo débil que se derrumba con la misma facilidad con la que el polvo vuelve a la tierra: “cuando pienso ya en la luz quedarme, / Caigo al suelo dormido” (vv. 73-74), dice el personaje del polvo en “Ritmo de otoño”. El hombre, según lo que se propone en el poema “La idea”, vive dividido entre la fe en un Dios anhelado y las caídas en “el abismo desgarrador”¹²⁸ (v. 20) de la duda: entre el descubrimiento de un Dios amoroso que le ofrece la Eternidad y el reconocimiento de su propia incapacidad para alcanzarlo.

La búsqueda del bien espiritual se inscribe en este irremediable vaivén, incluso, dentro de un mismo poema. En “[¡Estos insectos en el remanso!]”, el poeta se deja arrastrar

¹²⁸A pesar de que este uso metafórico de la palabra “abismo” es muy común, me parece pertinente señalar que en este caso también existe una coincidencia con el sentido que le dio a esta palabra Unamuno, para quien “en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos”. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 172.

por el miedo a la aterradora nada, que según Unamuno ha ocupado el lugar del infierno en la época actual¹²⁹; pero en los dos últimos versos vuelve a la esperanza que le da la fe en Cristo, diciendo: “¡Dejad que vuelque mi vida entera / Sobre la copa de la esperanza!” (vv. 55-56). Para Unamuno la esperanza se nutre del anhelo de Dios, o sea, la fe se mueve impulsada continuamente por el acicate de la duda¹³⁰. Sin embargo, en los poemas del joven Lorca lo que da fuerzas para seguir adelante no es la duda; el puerto seguro al que el poeta alcanza a asirse es Cristo, el verdadero extrahumano que revela las estrellas a los hombres. La estrella de Belén, en resumidas cuentas, es el hilo conductor que mantiene viva la esperanza en el Dios-Eternidad que se persigue.

¹²⁹Cf. *Ibid.*, p. 142.

¹³⁰“Y el alma, mi alma al menos, anhela otra cosa, no absorción, no quietud, no paz, no apagamientos, sino eterno acercarse sin llegar nunca, inacabable anhelo, eterna esperanza que eternamente se renueva sin acabarse del todo nunca”. *ibid.*, p. 260.

1.3 “EN BUSCA DE LAS LLAVES DEL REINO DEL AMOR”

Hombres de todas las épocas y culturas se han preguntado alguna vez por la existencia de posibles potencias divinas regidoras de nuestras vidas. Sea el deseo de explicar los fenómenos del mundo que nos rodea o el de asegurarnos algún consuelo ante nuestro inevitable destino mortal, la necesidad de ligarse con seres sagrados parece inherente al ser humano. En “La idea”, un pequeño poema escrito el 7 de abril de 1918, el joven Federico García Lorca llegó a la conclusión de que la existencia humana, en efecto, no ha sido más que una búsqueda continua de lo divino. Veamos lo que allí se dice:

La esencia de la luz y la negrura
A un hombre rudo cuajó.
En el cerebro puso una llama
Que a un angustioso camino alumbró...
Era vaga la prehistoria del alma.
No existía el corazón.

Sin rumbo marchó el hombre
Por el negro sendero,
En busca de una estrella que brillaba inconsciente,
En busca de su propio meditar y sentir.
Pero el sendero triste entróse en bosque
De ramas imposibles de tronchar y morir...
... Y luchó...

Era el bosque horrible y espeso.
Eran sus rosas desgracia y dolor.
El alma entera quedóse muerta.
Nació potente la idea de Dios.
Pero la idea divina y noble
Halló el abismo desgarrador...
El hombre rudo miró a los cielos...
... Y lloró¹³¹.

¹³¹Federico García Lorca, *Poesía inédita de juventud*, op. cit., pp. 200-201. Aunque al principio de esta tesis se anunció que todas las citas tomadas de este texto y del *Libro de poemas* identificarían en el cuerpo del texto y entre paréntesis, he anotado aquí la bibliografía correspondiente, dado que se ha citado el texto completo.

“La idea” es uno de los 155 poemas inéditos de los que tenemos conocimiento gracias a la compilación de Christian de Paepe. A mi parecer, se trata de un poema apenas esbozado, aunque en realidad no es posible saber si el poeta lo consideraba como una obra terminada. A pesar de esto, he decidido citar el texto entero debido a que resume la búsqueda que, según el joven Lorca, el hombre ha emprendido desde sus orígenes. En este poema, tal proceso puede enfocarse desde dos ángulos. En primer lugar, en sentido histórico. Según esta lectura, los veintiún versos que componen “La idea” ofrecen una especie de historia breve del pensamiento religioso de la humanidad desde que el hombre cobra consciencia de su propia existencia y busca alguna norma trascendente que le dé sentido, hasta el surgimiento de la idea del Dios de las religiones monoteístas. En segundo lugar, el texto se puede leer como una descripción del proceso que sigue cada hombre en su muy particular búsqueda de Dios. Es decir, lo que el joven Lorca está queriendo dar a entender aquí es que la búsqueda personal que tal o cual hombre hace de Dios a lo largo de su vida es la misma que ha hecho la humanidad entera a lo largo de su existencia.

Pero empecemos por el contenido filosófico del poema. El relato de la búsqueda del hombre rudo hace eco de lo que Miguel de Unamuno ha dicho sobre el origen de la idea de Dios en *Del sentimiento trágico de la vida*¹³². El pensador español explica que el hombre primitivo creía depender de potencias invisibles que lo rodeaban, que se sentía en comunión con sus semejantes y con la naturaleza, y dotaba todo de conciencia humana. “El concepto de divinidad que surgió del sentimiento de ella [de la conciencia], y el sentimiento de divinidad no es sino el mismo oscuro y naciente sentimiento de personalidad vertido a lo de

¹³²Gracias a este poema podemos saber con certeza que, para la fecha en que “La idea” fue escrito, Federico García Lorca ya conocía la obra de Miguel de Unamuno.

fuera”¹³³, considera Unamuno. Desde su punto de vista, la personalización de las fuerzas de la naturaleza, bajo cuya influencia mágica creían encontrarse los hombres de las épocas más antiguas, evolucionó hasta el surgimiento de los dioses humanizados de la cultura griega y culminó con el Dios único judeo-cristiano, con “el Dios sentido, la divinidad sentida como persona y conciencia única fuera de nosotros, aunque envolviéndonos y sosteniéndonos”¹³⁴, según lo define el filósofo español.

Unamuno considera que una vez que el hombre intenta comprender la existencia del Ser Supremo por medio de la razón, lo convierte en una idea, en “la idea de Dios”¹³⁵. Debido a que este término coincide con el título del poema, se puede decir que en este texto Lorca se inspiró en la teoría de Unamuno al respecto. El hombre rudo del poema representa al primitivo cuyo entendimiento (la “llama”) lo lleva a tratar de comprender el mundo a su alrededor (a “alumbrar” su camino). Se puede decir que se trata de un hombre arcaico, porque en el poema esto ocurre en la “prehistoria del alma” (v. 5), o sea cuando aún no se había forjado este concepto. Es el momento en que el hombre empieza a reconocer fuerzas divinas en la naturaleza, porque la primera imagen que tiene el hombre de la deidad es una estrella, o sea, un ser inanimado de la naturaleza¹³⁶. Además, en el poema se sigue la misma secuencia de hechos que en la exposición de Unamuno, pues el nacimiento de “la idea de Dios” sólo ocurrirá después de considerar a aquel elemento natural como sagrado. No obstante, el hecho de que la estrella brille “inconsciente” (cf. v. 9) parece indicar que para nuestro poeta el surgimiento de lo divino no radica en el hecho de atribuir conciencia humana a otras

¹³³Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 202.

¹³⁴*Ibid.*, p. 203.

¹³⁵ *Loc. cit.*

¹³⁶Por supuesto que no se puede decir que la estrella haya sido elegida para representar lo sagrado sólo por el hecho de que se trata de un cuerpo celeste, pues conocemos la carga simbólica que ésta tiene en la obra juvenil de Lorca; pero tampoco podemos pasar por alto que en este poema este ente de la naturaleza es el primer ser sagrado al que pretende llegar el hombre antiguo.

entidades. Sin embargo, si recordamos que el término “inconsciencia” se refiere a la situación en la que se encuentra alguien que ha perdido el estado de alerta, veremos que, realmente no se puede saber si esa deidad que persigue el hombre primitivo es en realidad un ser humanizado o no, tan sólo sabemos que es un ideal sagrado que existe, que vive precisamente porque está dormido¹³⁷. Si insertamos esto en la temática de la búsqueda de Dios, se puede suponer que la estrella brilla inconsciente debido a que es apenas una vaga idea en la mente del hombre que todavía no tiene plena conciencia ni de sí misma ni de la forma que podría asumir su Dios¹³⁸. De todos modos, aunque el poema no niega la explicación que da Unamuno sobre la subjetivación del mundo, sí le resta importancia. A nuestro poeta no le interesa saber si la humanización de Dios es lo que le da forma; lo que le importa es que el sufrimiento propio de la vida (“el angustioso camino” v. 4, “el negro sendero” v. 8, “el bosque horrible y espeso” v. 14) es lo que impulsa al hombre a creer en Él. Esto se ve con toda claridad en los versos vv. 16 y 17, pues justamente cuando “el alma entera quedóse muerta”, nace potente “la idea de Dios”. Digamos que, en términos generales, el joven Lorca sigue la evolución del pensamiento religioso de la humanidad expuesta por Unamuno. Al margen de las demás consideraciones, lo que lleva al hombre a buscar a Dios es la pena de estar vivo. Por eso, en cuanto cobra conocimiento de las cosas, el protagonista del poema se ve impelido por su entendimiento a buscar alguna forma de divinidad que “eche luz al mundo oscuro” en el que vive.

El sufrimiento de la humanidad, como experiencia que crea la necesidad de que una potencia divina exista, aleja el relato de una mera reflexión histórico-filosófica sobre el

¹³⁷ Sin embargo, si recordamos que en “El diamante” se usa el símbolo de la estrella para representar el alma humana, queda claro que en estos poemas esa divinidad que se busca es un ser superior humanizado.

¹³⁸ Dado lo que se dijo en el apartado anterior, la estrella que brilla inconsciente también puede ser Cristo, el Dios de amor que aún no ha llegado al mundo para redimir a los hombres.

concepto de Dios. No se puede decir, sin embargo, que este rasgo también aleje el poema del pensamiento de Unamuno, pues en *Del sentimiento trágico de la vida* leemos que cada hombre tiene la necesidad de buscar a Dios a lo largo de su vida, dada la pena que supone la certeza de la muerte. En el poema de Lorca, es cierto, no estamos ante la certeza de la muerte, propiamente dicha, sino ante una vida experimentada como un lugar de sufrimiento; sin embargo, el dolor sufrido por el hombre rudo de “La idea” se refiere sin duda a esa necesidad espiritual de contar con algún consuelo que, según Unamuno (y también Lorca), existe en cada ser humano. En todo caso, al rehuir cualquier explicación histórica, el poema también pasa por alto el comportamiento social del ser humano, para fijarse más bien en las motivaciones psicológicas que llevan a un individuo a buscar a Dios. Es decir, el hecho de que Dios surja precisamente en el momento en que la congoja del hombre rudo es más intensa, se debe a que él, individualmente, es el que desea vincularse con el Ser Supremo para que Éste atenúe su sufrimiento. Por lo tanto, la búsqueda evocada en el poema es la de un individuo concreto, pero es también la que ha efectuado la humanidad entera a través de la historia.

Dicho lo anterior queda claro que en el segundo sentido en el que se puede leer este poema, el andar del hombre rudo es una alegoría de la vida, de la vida concebida como una eterna búsqueda de Dios. En general, “La idea” relata la andanza del protagonista por el “angustioso camino”, por “el negro sendero” o por “el sendero triste [que] entróse en el bosque” (vv. 8 y 11). El paralelismo entre este andar y la vida se puede observar justamente en la metáfora del camino por el que se mueve el hombre rudo; pues, según Manfred Lurker, en diferentes religiones el camino es símbolo de la vida humana ligada al espacio y al

tiempo¹³⁹. Asimismo, como se dijo en el primer apartado de este capítulo, el poeta transforma esta metáfora en un bosque con el afán de representar la vida como algo mucho más complejo de lo que parecería si tan sólo fuera imaginado como una senda y una meta previamente definidas. Además, el hecho de que en este poema el protagonista se mueva “sin rumbo” (v. 7) indica que la vida humana carece de sentido. Para el joven Lorca, lo único que puede darle dirección a la existencia humana es la búsqueda de un Ser Supremo, que le ofrezca un refugio del sufrimiento vital.

Tratando de explicar la importancia que tiene el símbolo del camino para el ser humano, Manfred Lurker hace notar que “cada hombre es un buscador”, que “todos somos peregrinos”, que siempre “estamos de camino hacia la verdadera patria”¹⁴⁰. Lo que para Lurker parece una constante del comportamiento humano se ha expresado en las religiones en la práctica de la peregrinación. En la religión católica, específicamente, además de considerarse como un sacrificio ofrecido al santo al que se pretende llegar, la peregrinación simboliza la existencia del ser humano como un andar por la tierra rumbo a la patria celestial. Asimismo, aunque el hombre rudo de “La idea” parece conformarse con la posibilidad de encontrar un Ser Supremo que lo proteja del desconsuelo de vivir, en realidad lo que desea es llegar al plano espiritual en el que habita Dios, pues al final llora al mirar “los cielos” (v. 20), ya sea porque se percató de que no puede llegar allá o de que Él en realidad no está allí (y por consiguiente tampoco el más allá). Y es que, en general, en la poesía juvenil de Federico García Lorca el hombre se concibe como un caminante hacia el otro mundo, aun cuando no esté buscando a Dios. En “La gran balada del vino”, por ejemplo, los hombres

¹³⁹Cf. Manfred Lurker, *El mensaje de los símbolos*, op. cit., p. 234.

¹⁴⁰Al decir esto, Lurker no se refiere exclusivamente a lo religioso, sino que trata de destacar que “aunque el hombre funde una familia, aunque haga una carrera profesional y encuentre el reconocimiento social, en realidad no deja de ser alguien que persigue y busca”. *Ibid.*, p. 237.

sólo pueden ser viajeros que van rumbo al “reino del amor” (v. 26), porque cuando no es así van hacia la nada. En “[¡Estos insectos en el remanso!]”, en cambio, la humanidad entera es una especie caracterizada por el ansía eterna de llegar a Dios. Allí, el poeta imagina a los hombres como insectos, cuya característica principal es que son “cazadores de lo invisible” (v.3), que “vuelan dulces sin tener alas” (cf. v. 12), que tienen “pasiones por nubes blancas” (v. 20). Es decir, desean ascender, volar por encima de su existencia terrenal hasta un lugar superior donde suponen que hay una vida distinta a la que experimentan en el remanso en el que viven. Y es que “el camino entendido como una ascensión o subida conduce siempre desde las tinieblas inferiores a la luz superior”¹⁴¹, señala Lurker haciendo eco de la conocida contraposición entre lo bajo y lo alto como representaciones de la carne y el espíritu.

“El hombre como buscador, como caminante y peregrino, es ciertamente un *leitmotiv* de la poesía occidental”¹⁴², afirma este mismo pensador. En algunos poemas de su juventud, Lorca recuperó este tópico para representar al *homo viator* del catolicismo¹⁴³ en la figura del viajero. Así, los viajes que literalmente se relatan en “La idea”, “[En la noche sin luz Job va por el sendero]”, “Los encuentros de un caracol aventurero” y “La balada de Caperucita” simbolizan la búsqueda de lo divino que emprende el hombre movido por la necesidad de saber qué hay después de la muerte, a la que inevitablemente se dirige. Como el hombre rudo de “La idea”, cuya vida entera es un andar en pos de Dios, los protagonistas de estos poemas son peregrinos que buscan algo eternamente. Job, por ejemplo, persigue a Dios a la mitad de

¹⁴¹*Loc. cit.*

¹⁴²*Ibid.*, p. 234.

¹⁴³“El ideal cristiano [es el] del hombre peregrino. La vida es una peregrinación a la casa del padre del mismo modo que las fatigas y peligros a Jerusalén, Roma o Santiago son una metáfora de las dificultades de la vida”. Joaquín Rubio Tovar, “Viajes, mapas y literatura en la España medieval”, en Pedro Luis Huerta y José Luis Hernando (coords.), *Viajes y viajeros en la España medieval*, Ediciones Polifemo, Madrid, 1997, p. 24. Al señalar que se trata de un tema de la obra juvenil de Lorca, no quiero decir que el poeta haya abandonado este tópico en su obra posterior (recordemos, por ejemplo, el viaje hacia la muerte de la “Canción del jinete”).

la noche. Por su parte, el caracol sale al mundo esperando ver qué hay allí donde termina la senda, o sea, más allá de la vida. La Caperucita de “La balada”, asimismo, atraviesa el bosque oscuro en el que se ha perdido, impulsada por el deseo de hallar el camino a su “casita”: “Decidme qué sendero conduce a mi casita” (v. 55), implora. En este caso específico, podría decirse que no hay nada más natural que el hecho de que Caperucita quiera llegar a su hogar. Pero la “casita” que ella anhela no es la del cuento: su casa simboliza el reino celestial, como en “Tentación”, donde el Apóstol implora a las sombras que le cierran el camino que lo dejen llegar a su “mansión” (v. 37). Allí es donde, según Lurker, “termina la peregrinación y el extranjero sobre la tierra acaba encontrando su hogar”¹⁴⁴. Visto así, el anhelo de la niña de encontrar un lugar en el cual refugiarse del bosque peligroso en el que se encuentra es el mismo que tienen los otros tres personajes: es el anhelo que tiene el hombre que, obligado a sufrir la vida, ansía el consuelo de Dios¹⁴⁵.

De entre la vasta producción juvenil de Lorca, sólo hemos acudido a cuatro poemas para explicar el fenómeno del peregrinaje. La idea de que el hombre es un caminante que va hacia la muerte o anda en busca de Dios se repite en otras ocasiones¹⁴⁶; sin embargo, los poemas elegidos son los que, desde mi punto de vista, mejor ilustran la visión del poeta al respecto. Ahora, mientras que el joven Lorca concibe al ser humano como un perpetuo peregrino, esta andanza no siempre se dirige a Dios, como se dijo al hablar de “La gran balada del vino”. Si en estos ejemplos parece que es la humanidad entera la que anda detrás de Él, es porque el poeta, la voz poética quiero decir, es quien se percibe a sí mismo como un eterno

¹⁴⁴Manfred Lurker, *El mensaje de los símbolos*, op. cit., p. 237.

¹⁴⁵Si leemos “La balada de Caperucita” de manera literal, esto podría parecer extraño. Pero cuando recordamos que la niña sube realmente al Cielo después de andar perdida por el bosque, vemos que, sin saberlo, caminaba hacia el Reino de Dios.

¹⁴⁶ Tal es el caso de “[¡Estos insectos en el remanso!]”, “Hora de estrellas”, “Canción primaveral” y “Santiago”.

caminante en pos de Dios.

Un poema aún más incipiente que “La idea”, aclara más este asunto. “Un tema con variaciones pero sin solución” fue escrito el 19 de diciembre de 1917, según consigna De Paepe. Es una composición extensa (de 115 versos), sin división estrófica, que alterna segmentos de cinco versos con las siguientes medidas: dos de siete sílabas, uno de diez, uno de siete y uno de cuatro, aproximadamente. En este poema, el poeta en ciernes ensaya su concepción del *homo viator*, sólo que esta vez quien viaja en busca de Dios es el poeta y el medio por el que se mueve es el texto mismo. Dicho de otro modo, en “Un tema con variaciones pero sin solución” el poeta reflexiona sobre la suerte de la humanidad y se pregunta por la posibilidad de que Dios ofrezca a sus criaturas un lugar donde refugiarse de lo penoso que es la vida. Los primeros 25 versos presentan al ser humano como un caminante que, además de haber llegado al mundo a sufrir, ha sido condenado a morir por la inflexibilidad del tiempo. Los siguientes 50 versos señalan que el hombre no tiene más remedio que cumplir su condena, dado que se ha olvidado del único que podría ofrecerle refugio: Cristo. En los 20 versos que siguen, el poeta se debate sobre la existencia de Dios, indeciso entre no creer en él, luchar contra el Dios “inclemente” (v. 90) e “injusto” (v. 87) del Antiguo Testamento, o depositar su fe “en un Dios de bondad” que, contradictoriamente, “se oculta” (v. 92). Finalmente, en los últimos 20 versos el poeta cae en la desesperanza total, aunque no está claro si es por la indiferencia que Dios le muestra o simplemente por no poder ya creer en Él.

No es mi intención aquí cansar al lector con una descripción meticulosa del poema, sólo pretendo mostrar que en “Un tema con variaciones pero sin solución” Federico García Lorca desarrolla la misma reflexión sobre la existencia de Dios que después representará metafóricamente en los viajes evocados en los cuatro poemas antes mencionados. Las

semejanzas entre los cinco textos se encuentran en la disposición de los temas. Para empezar, en los poemas anteriores casi todos los viajeros se mueven en un mundo oscuro que puede ser “el negro sendero” (v. 8) de “La idea”, “la noche sin luz” (v. 1) de Job o el bosque oscuro de Caperucita. Asimismo, los hombres de “Un tema con variaciones” andan “por la senda sombría / De la vida” (vv. 4-5), cuyo significado puede relacionarse con lo “doloroso que es vivir” (cf. v. 1), según se queja el poeta. Además, de la misma manera en que el hombre rudo y Job andan buscando una estrella (cuyo significado simbólico conocemos), el poeta quiere volver a las enseñanzas de Cristo en el poema ahora tratado. Sin embargo, en casi todos los casos la esperanza de encontrar el camino al Reino de los Cielos es momentánea, igual de breve que la idea que se intuye de Dios en el poema citado al inicio de este apartado (recordemos que apenas un verso después del nacimiento de “la idea de Dios”, v. 17, “la idea divina y noble / Halló el abismo desgarrador”, vv. 18-19). Lo mismo pasa cuando el caracol se entera de la existencia de la estrella, sólo para descubrir en seguida que es inasequible para él. Asimismo, si bien en “La balada de Caperucita” la niña logra ingresar al Cielo, no tarda en ser expulsada. Y por si estas coincidencias no fueran suficientes, los protagonistas de cuatro de estos cinco poemas acaban hundidos en la desesperanza, incapaces de alcanzar a Dios. En resumidas cuentas, el poeta se proyecta en cada uno de los viajeros que andan en pos de Dios para llevar al terreno de la ficción su preocupación por la existencia de la deidad.

En el personaje de Caperucita se encuentra la evidencia más clara de la identificación del poeta con los personajes que tratan de hallar a Dios. Se podrían mencionar muchos rasgos que relacionan a la niña con las inquietudes de la voz que habla en estos poemas, pero por ahora sólo nos interesa uno de ellos. Cuando ella llega al Cielo, san Pedro le niega la entrada,

diciendo: “No te dejes pasar pues eres la poesía”¹⁴⁷ (“La balada de Caperucita”, v. 173). Como se puede ver, gracias a una metonimia el personaje del cuento designa a la literatura (llamada aquí poesía). Lo que se pretende al llamarla así es enriquecer la carga simbólica que tiene este personaje, porque cuando se le identifica con la literatura, también se está diciendo que ésta es la que anda “como en el bosque oscuro / En busca de la cara de Dios” (vv. 139-140). O sea que si la niña es la poesía y la poesía es la que sube al Cielo a buscar a Dios, la poesía es la que anda en pos de Él. Pero como la poesía en realidad es una disciplina, el que verdaderamente anda tras el rastro del Ser Supremo es el poeta¹⁴⁸. Sólo que, si este personaje representa a la poesía, es porque el yo lírico quiere adjudicarle una función religiosa a la composición poética, que para él es el ámbito propicio para acercarse a la divinidad. Por eso, cuando en “La gran balada del vino” se llama a los hombres a emprender la aventura que los conducirá a Dios, se les dice: “Ensilad los caballos de vuestra fantasía / Y marchad por los cielos en la noche y el día / En busca de las llaves del reino del amor” (vv. 24-26). La fantasía, por lo tanto, es el espacio por el que se puede peregrinar como caballero andante hacia el Reino de Dios.

Como ejemplo de lo que quiero decir, volveré a referirme a una de las obras que más influyeron en los poemas tempranos de Lorca, *La divina comedia*. En esta obra, el propio autor, Dante, logra subir al Cielo y acercarse a Dios. Esto, por supuesto, ocurrió en la fantasía del poeta, mejor dicho, en la ficción; sólo en este terreno fue posible que un hombre diera

¹⁴⁷ Este suceso tiene una evidente relación con el destierro de los poetas de *La república* de Platón; sin embargo, éste es un tema que no se tocará aquí.

¹⁴⁸ No olvidemos que para Lorca el poeta es el que anda perdido en un bosque oscuro en busca de la imagen poética. Según dirá años más tarde: “el poeta que va a hacer un poema dentro de su campo imaginativo tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un miedo inexplicable abre fuentes y niños muertos en su corazón. Va el poeta a una cacería”. “La imagen de Don Luis de Góngora”, *Prosa I, Obra completa VI*, Miguel García-Posada (ed.), Akal, Madrid, 1994, p. 248.

testimonio de lo que hay en el más allá, y de cómo es el reino de Dios¹⁴⁹. Pero *La divina comedia*, como sabemos, es de naturaleza alegórica, de modo que, si el personaje de Dante se empeñó en salir del Infierno y el Purgatorio para llegar al Cielo, fue para demostrar que el hombre puede hacer lo mismo desde la tierra. Así, la misma imaginación que pudo crear el camino alegórico hacia Dios como un transcurso ficticio por los terrenos del más allá, siguiendo la concepción católica de éstos, es la que tiene el poder de vislumbrar la existencia del Reino de los Cielos como algo real. Ésta, por supuesto, es una idea de Miguel de Unamuno. Para él, la razón sólo es capaz de comprender el mundo sensible en el que vivimos. El único modo en que podemos percibir lo que está más allá de la vida material que experimentamos es valiéndonos de la imaginación, como hiciera Dante. Esta facultad del entendimiento es la única que tiene el poder de revelarnos algo distinto a lo que podemos verificar empíricamente. Dicho con palabras de Unamuno, “la imaginación [es la] que lo personaliza todo, la que, puesta al servicio del instinto de perpetuación, nos revela la inmortalidad del alma y a Dios”. Y esto es así “porque la razón aniquila, y la imaginación entera, integra o totaliza; la razón por sí sola mata, y la imaginación es la que da vida”¹⁵⁰.

Siguiendo esta idea, el joven Lorca concibe la imaginación poética como el instrumento adecuado para que el hombre pueda acercarse a la divinidad; por eso, denotando su carácter sagrado, lo llama “arpa de estrellas” (v. 3) en “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”. De modo que, si la poesía es un instrumento para llegar a Dios, el poeta tendría que ser una especie de intermediario entre lo sagrado y lo humano; pero como para ello primero es necesario alcanzarlo, antes que cualquier otra cosa el poeta es un

¹⁴⁹ Al decir esto, por supuesto, estoy leyendo la *Comedia* de Dante con ojos modernos y dando por sentado que el joven Lorca la leyó desde una perspectiva semejante.

¹⁵⁰ *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, pp. 125 y 214-215.

peregrino. Como peregrino se le presenta cuando el yo lírico toma forma de personaje en algunos de estos textos, tal es el caso de “[¡Estos insectos en remanso!]” y “Canción primaveral”. Dado que en el primer poema su vida es un “andar cansado por los caminos” en “busca de estrellas vagas” (vv. 45-46), se puede decir que el poeta-caminante es como el hombre rudo de “La idea”: un buscador eterno. Sin embargo, el camino por el que este peregrino efectúa su búsqueda no sólo simboliza su propia vida, como ocurre en el caso del hombre rudo, también representa la disciplina poética. La poesía, entonces, es para Lorca una forma de vida por la que se espera hallar a Dios. Ahora bien, siendo que tienen en sus manos el medio para acercarse al Ser Supremo, los poetas también deberían sentirse obligados a mostrar ese camino a los hombres, que es lo que hace el yo lírico en “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”, diciendo:

Vuestras almas que sean arcos de Vida y Ciencia,
Con flechas de Poesía que rasguen el Azul,
Y del Azul herido nos llueva la evidencia
De que Dios está vivo y es el Bien y la Luz (vv. 17-20).

Debido a esto, se puede decir que, para el joven Lorca, el poeta es una especie de chamán¹⁵¹ que puede alcanzar el conocimiento de lo divino y llevarlo a los hombres (cantar “el Amor infinito”, como se dice en el verso 3 de “Grito de angustia”), del mismo modo en que un apóstol esparce el mensaje evangélico. Por eso es que en “La gran balada del vino” el yo lírico es quien llama a los hombres descreídos a recobrar la fe en Cristo. Dicho en sus términos, el poeta debe ser “un preste [...] de lo celeste” (“Oración”, vv. 21-22)¹⁵². Pero, claro, esta idea no es nada nueva: no hay que olvidar que “el poeta es considerado por los

¹⁵¹Tal como dice Mircea Eliade: el chamán es el que logra establecer “las comunicaciones con el Cielo, y vuelve a entablar el diálogo con el Dios”. *Imágenes y símbolos*, Carmen Castro (trad.), Taurus, Madrid, 1955, pp. 180-181.

¹⁵² En la obra “Dios, el Mal y el hombre”, el personaje del Poeta también se impone la misión de hallar a Dios, diciendo: “el verdadero Dios está por encima de todo. Yo le buscaré”. *Teatro inédito de juventud*, op. cit., p. 110.

griegos un mediador entre dioses y humanos”¹⁵³. Por lo que, al concebirlo de tal modo, Lorca se adscribe a una tradición muy antigua.

No obstante la idea del poeta que tiene el joven Lorca, la realidad es que la voz que se oye en estos versos todavía no se concibe a sí misma como un sacerdote de lo sagrado y ni siquiera aún como un poeta. No afirma ser ya ese mediador, sino que anhela llegar a serlo: que “yo sea un preste [...] de lo celeste”, dice en “Oración” (vv. 21-22). El poeta se está buscando a sí mismo, buscando su expresión y sus temas, al tiempo que aparece transfigurado en sus personajes con la finalidad de representar su personal anhelo de llegar a Dios en la ficción de los poemas. Esto lo podemos constatar si leemos los versos de “La idea” desde otra perspectiva, ya que la estrella anhelada por el hombre rudo puede simbolizar también la poesía misma, la expresión poética que yace en el interior del poeta pero que él aún no ha logrado alcanzar, razón por la cual “brilla inconsciente”. Lo curioso del caso, y la razón por la que estoy comentando esto aquí, es que en esta poesía la búsqueda de la expresión poética va de la mano con la búsqueda de Dios, lo que muestra que hay una profunda unión entre lo religioso y lo poético en el pensamiento de nuestro autor. Entonces, el hecho de que el poeta ande “en busca de su propio meditar y sentir” como el hombre rudo de “La idea” (v. 10), tanto en lo que respecta a lo religioso cuanto en lo que respecta a su identidad en el ámbito de la poesía, no sólo indica que para Lorca la poesía era una especie de divinidad, sino que en la fe personal que trataba de construir en aquellos primeros poemas se estaban sentando los cimientos de su expresión poética personal, a nivel temático y simbólico.

¹⁵³ Diana Lucía Madrigal Torres, “La filosofía en Grecia: sobre el encuentro mythos-logos”, en Carmen Elena Muñoz Preciado y Camilo Andrés Morales (coords.), *La antigua Grecia. Sabios y saberes*, Universidad de Antioquia, Antioquia, 2009, p. 12.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA CARA DE DIOS

2.1 SUS DISTINTAS FACES

Aunque lo más natural sería pensar que si Caperucita anda “en busca de la cara de Dios” (v. 140) es porque quiere descubrir alguna forma de lo sagrado, dadas las características del personaje parece que lo que en realidad le interesa es saber cómo es el Ser que preside la Eternidad. Es decir, esta indagación parte del supuesto de la existencia divina. Por lo tanto, no podemos pasar por alto que, si se logra contemplar la cara de Dios, es porque se ha conseguido llegar a Él. Lo que nos lleva a pensar que, en “La balada de Caperucita”, ésta sigue siendo la motivación final de tal búsqueda. Sin embargo, y como ya se hizo notar en el capítulo anterior, esa andanza no es más que eso: un peregrinaje sin final que no parece conducir a los personajes de los poemas a su objetivo. Es más, en lugar de acercarlos a Dios, el camino hacia Él muchas veces sólo los lleva a constatar su ausencia. A pesar de ello, esto pocas veces conduce al yo lírico a un escepticismo total y, muchas otras, lo lleva a intentar descubrir las distintas y posibles faces de ese Dios que se esconde. Entonces, la búsqueda de Dios que se emprende en estos poemas tiene un carácter más exploratorio que místico, aunque “la cara” de la búsqueda misma habrá de variar según los vaivenes de la fe. Expliquemos esto con más detenimiento.

En muchos de estos poemas, el joven Lorca interpreta nuestra incapacidad para distinguir a Dios como expresión de su abandono. Según nuestro poeta, tal ausencia es consecuencia de la expulsión del hombre del Edén, cosa que trajo la condena de vivir y morir en un mundo alejado de Dios. Esta expulsión tiene sus reverberaciones en el inicio de “La

balada de Caperucita”. Como ya se señaló en el capítulo anterior, lo primero que allí sucede es que una niña se ve obligada a internarse en un bosque oscuro, que simboliza la dimensión material de la vida que describe la *Biblia*¹⁵⁴. Y en ese preciso momento, la luz del día, es decir la luz de Dios, se oculta para no volverse a manifestar en todo el poema. Siendo que aquello que representa al Ser Supremo se ha marchado, el hecho de que Caperucita ande sola por el bosque da a entender que Dios nos abandonó en la tierra. Aunque el joven Lorca no expresa esta postura en todos los poemas en que trata el tema de Dios, sí repite la idea de que Él está lejos del mundo en el que confinó a la humanidad¹⁵⁵.

En los primeros 6 versos de “La balada de Caperucita”, aquellos que describen el atardecer en el que inicia la aventura de la niña, el trecho que existe entre la divinidad y los seres humanos se manifiesta en la oposición entre el terreno bajo del bosque, desde el que se contempla el crepúsculo, y la cima de la montaña, ubicada “en el vago horizonte” (v. 4) donde cae el día. El bosque que va quedando en tinieblas representa el mundo bajo de la vida terrenal, en tanto que la “azul montaña” las alturas del Cielo. La distancia entre ambos espacios alude al abismo que separa a Dios del hombre, quien percibe a la Divinidad como una presencia que se esconde en la lejanía, en un lugar que es tan inaccesible para la humanidad como lo sería lo alto de una montaña para una niña pequeña. Llevando esta misma idea al terreno de la hipérbole, Lorca acentúa la distancia que separa el Ser Supremo de los seres humanos, oponiendo dos imágenes que emplea con frecuencia para simbolizar ambas entidades: las estrellas y los insectos. Al representarnos como insectos (en poemas como “Los

¹⁵⁴ En estos poemas, la vida humana se concibe como un lugar de pena continua, que desde la cosmovisión cristiana significa una condena: para las mujeres estar obligadas a parir con sufrimiento y a depender de los hombres, para los hombres a trabajar todos los días de su vida, y para ambos, la muerte.

¹⁵⁵ Hay que tener en cuenta que la idea de la distancia entre Dios y los hombres no sólo simboliza el hecho de que Él se haya alejado, también expresa la incapacidad de la humanidad para alcanzarlo.

encuentros de un caracol aventurero” o “[¡Estos insectos en el remanso!]”), el poeta alude a la diminuta estatura de la humanidad en comparación con la magnitud del universo y de Dios mismo. Por ello en “[¡Estos insectos en el remanso!]” exclama: “Somos insectos de las estrellas” (v. 49). Ya no se trata tan sólo de la distancia entre la niña que se adentra en el bosque y el sol que se oculta a lo lejos; la nueva oposición entre la estrella y el insecto subraya aún más, si cabe, el espacio infinito que separa a un ser mortal de otro inmortal. Porque la comparación resalta todavía más la insignificancia y la brevedad de la existencia de los seres humanos, que son arrastrados hacia la muerte por la corriente del tiempo apenas nacen, al igual que los animalitos que “En los tapices hondos del río / Bordan sus vidas que pronto pasan” (“[¡Estos insectos en el remanso!]”, vv. 5-6).

Recordemos que al comparar la estrella con los insectos, Lorca alude a la metáfora usada por Unamuno para representar a los hombres como parásitos incapaces de imaginar al ser mayor que los alberga¹⁵⁶. A diferencia de la analogía de Unamuno, en los poemas de Lorca ser como los insectos supone que la humanidad está lejos del resguardo y de los beneficios de Dios. Pero, claro, no se puede decir que esta perspectiva se sostenga en todos los poemas que tratan el tema. En lo único en que éstos coinciden es en señalar que Dios es imperceptible para quien vive sumergido en la realidad material. Las razones por las que esto sucede varían de un poema a otro. Si bien en uno se pregona que “Dios está vivo” (“Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”, v. 20), aunque los hombres seamos incapaces de constatarlo, en otro se argumenta que nuestra imposibilidad para percibir su presencia no es más que la prueba de que en realidad no hay nada más allá de la vida. Así, el “tema con variaciones” al que se refiere el título del poema analizado al final del capítulo anterior es el

¹⁵⁶Cf. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 125. Esto señaló en el primer capítulo de la tesis.

del deseo de que ese Dios que imaginamos sobre todas las cosas esté ahí, a pesar de la persistente constatación de los sentidos de que en la tierra no reina otra cosa que la materia misma. Porque sólo si hay Dios, tendremos el consuelo de que haya una vida después de ésta y de que sea posible alcanzarla. La tensión generada entre el deseo y la realidad es lo que impulsa la indagación que se realiza en estos poemas. Pero como el asunto no tiene “solución”, el poeta no se conforma tan sólo con las dos posibilidades señaladas (creer en el Dios amoroso o denunciar su inexistencia). En otros momentos intenta explicar su existencia en relación con su aparente o real ausencia, argumentando que Él parece estar lejos debido a la incredulidad humana o, lo contrario, que es la indiferencia de Dios hacia los hombres la que lo mantiene alejado. Como veremos a continuación, la imagen de Dios que se tiene en estos poemas varía según se le mire desde la creencia o desde el escepticismo.

2.1.1 “LA LUZ EXISTE”

Sin que el orden de esta exposición suponga una jerarquía, voy a comenzar por la creencia. En “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”, el yo lírico asegura que su voz está “llena de Luz y Gracia” (v. 10), de la luz de la esperanza y de la gracia de la fe. En lugar de colocarse en el sitio del que ansía angustiado la existencia divina, aquí el poeta se pone en el lugar del que, lleno de fe, deberá llevar la noticia de su existencia a “la humanidad hambrienta / Que anhela el pan, la Carne y el dulce bienestar”¹⁵⁷ (vv. 13-14). En este poema, el yo lírico habla desde la meta que la indagación sobre la existencia de Dios esperaba alcanzar, pues tiene la certeza de que Él existe y es posible alcanzarlo. Sin embargo, no deja de reconocer que “la humanidad tan sólo de materia solloza” (v. 21), que los hombres

¹⁵⁷ Obviamente, estás son claras referencias a Cristo y su promesa de la vida eterna. Pero lo que importa es que en este poema, en general, se pregona la existencia de Dios, del Dios del cristianismo, quien, como sabemos está compuesto de tres personas que en realidad son una sola.

no se conforman con su existencia finita y dolorosa, y que por ello tienen “hambre de Dios”¹⁵⁸, como dice Unamuno. Siendo ésta la necesidad del hombre, el poeta tiene la obligación caritativa de sanar “la amargura de no saber Nada” (v. 30) de los demás, llevando en la poesía la esperanza de la vida eterna. Esa esperanza radica en la evidencia de que el poeta ha logrado alcanzar la gracia de la fe¹⁵⁹, la convicción de que, aunque seamos incapaces de percibirla, “la Luz existe y existe la Verdad”¹⁶⁰ (v. 33). El primero de los cuatro modos en que se explica la aparente ausencia del Todopoderoso supone que la condición material a la que el hombre fue sentenciado lo hace incapaz de comprender la existencia de ese ser espiritual. Sin embargo, Dios existe: “está en el alma de todo lo intangible” (v. 42)¹⁶¹ y a veces, incluso, puede revelarse brevemente como “un beso que llega de muy alto” (v. 34), aun cuando no estemos atentos a las manifestaciones sutiles de su existencia. La primera cara que tiene el Creador en estos poemas, por lo tanto, es la del Padre amoroso que “solloza / Allá en la Eternidad” (vv. 235-236) porque sus criaturas han despreciado la vida espiritual que su hijo les ofreció con su sacrificio, según se sugiere en “La gran balada del vino”. No obstante la fe expresada en ese poema, “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo” es el único texto de esta temporada que se apega a la doctrina católica más ortodoxa, ya que son las virtudes teologales (fe, esperanza y caridad¹⁶²) las que deberán regir el

¹⁵⁸ *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 218.

¹⁵⁹ Según Unamuno, la gracia de la fe no puede llegar por medio de la razón: ocurre por designio divino. Cf. *La agonía del cristianismo*, en Miguel de Unamuno, *Meditaciones y ensayos espirituales, Obras completas VII, op. cit.*, pp. 333.

¹⁶⁰ En la “Mística en que se trata de Dios” se repite esta postura. Allí Dios es presentado como un ser amoroso que puede dar al hombre la fuerza necesaria para sobreponerse al mal y a la duda, como un ser que está por encima de las prácticas eclesíásticas y que se puede descubrir al ir más allá de ellas.

¹⁶¹ El problema es que, una vez que se ha alcanzado la fe, el hombre se da cuenta de que es incapaz de lograr la pureza espiritual necesaria para llegar al Reino de Dios, como le ocurre al caracol de “Los encuentros”, pues la materia le impone urgencias carnales que se lo impiden. Es por esto que Dios se percibe como inalcanzable.

¹⁶² Según el *Catecismo de la doctrina cristiana* de Ripalda, la Fe nos enseña “que creamos en Dios como en infalible verdad”; la Esperanza, “que esperemos en Dios como en poder infinito”; y la Caridad, “que le amemos sobre todo como a bien sumo”. Gerónimo de Ripalda, *op. cit.*, p. 27.

comportamiento del poeta ideal del joven Lorca.

2.1.2 DIOS MORIBUNDO

Pero, como se ha dicho, no hay una solución definitiva a la búsqueda de Dios. Así que, desde una perspectiva completamente diferente a la de la fe ortodoxa expresada en “Grito de angustia”, en “La idea” se propone que el hombre es quien ha creado al Ser Supremo, pues “la idea de Dios” nace de su sufrimiento (recordemos que cuando “El alma entera quedóse muerta / Nació potente la idea de Dios” vv. 16-17). Esto evidentemente contradice lo primero que se propone en el poema (que “la esencia de la luz y la negrura” fue lo que originó al ser humano), pero como para Lorca “la luz del poeta es la contradicción”¹⁶³, puede suponerse que ambas ideas conviven en el mismo texto. La idea que ahora nos interesa alude nuevamente al pensamiento de Miguel de Unamuno. Para este pensador, el hombre fue quien creó la idea de que una conciencia humanizada reina sobre todas las cosas. Unamuno también argumenta que el mismo humano, con sus ansias de Dios, es quien la mantiene viva, que la existencia del Ser Supremo depende de la fe que le profesa la humanidad¹⁶⁴. En un fragmento de “Un tema con variaciones pero sin solución”, el joven Lorca hace suya esta opinión para explicar la aparente falta de Dios en el mundo, para señalar que no es que Él esté ausente, es que “el mundo no cree / Porque tiene derecho a no creer” (vv. 76-77). Dicho de otro modo, si Él está desapareciendo de nuestra vista es porque la humanidad lo está matando con su escepticismo y su obsesión consigo misma. Como se dice en “Grito de

¹⁶³ Federico García Lorca, “Imaginación, inspiración, evasión”, Miguel García-Posada (ed.), *Obra completa VI: Prosa I*, Akal, Madrid, 1994, p. 285.

¹⁶⁴ Unamuno explica esto en *La agonía del cristianismo*, donde compara la existencia de Dios con la vida del moribundo rey David, que sólo era prolongada por el calor que le daba Abisag, su joven esposa sunamita, en el lecho de muerte. Cf. *La agonía del cristianismo*, *op. cit.*, pp. 322-328. Sin embargo, hay que aclarar que, Lorca no pudo haber tomado esta idea de *La agonía del cristianismo*, ya que dicho libro fue escrito en 1924 y se publicó en español hasta 1931.

angustia”¹⁶⁵: “En el fondo del Mundo claramente se esboza / La muerte de la idea de un Amor por Amar” (vv. 23-24).

Para el joven Lorca, la ancianidad significaba la pérdida de las ilusiones ante la inminente muerte. En “Los ojos de los viejos” escribe, por ejemplo: “¡Ojos marchitos de los viejos! / Muertos cristales dolorosos, / Lámparas dulces que se apagan / Sobre los cuerpos achacosos” (vv. 3-6). Siendo ésta su visión de la vejez, y a pesar de que en el Cielo nadie debería ponerse viejo (cf. v. 245), como dice Caperucita; en “La balada” muchos de los santos que habitan el Paraíso son ancianos: san Pedro es un “viejecito” (v. 143), san Francisco tiene la “frente arrugada” (v, 184), la Virgen es una “viejecita con la cabeza blanca” (v. 468) y los santos arrumbados en el desván son “momias herrumbrosas” (v. 326). Del mismo modo, cuando Dios aparece personificado en la poesía juvenil de Lorca, es el “viejo enorme / De los seis días” (“Canción para la luna”, vv. 58-59) o el “anciano [que] solloza / Allá en la eternidad” (“La gran balada del vino”, vv. 235-236). Podría decirse que esto se debe a que en la tradición iconográfica católica Dios suele aparecer como un anciano, lo mismo que el guardián del Cielo; pero como no sucede lo mismo con la Virgen María ni con san Francisco de Asís, que suelen figurar como personas jóvenes, las razones por las que la corte divina ha envejecido deben de ser otras. La clave para entender el envejecimiento de los habitantes de la Gloria se puede encontrar en los versos de la balada en los que el poeta evoca el desván del Cielo:

El Santo y la niña penetran callados
En la claridad de un salón inmenso,
Todo abarrotado de santos dormidos,
Momias herrumbrosas de ojos soñolientos.

¹⁶⁵ Obviamente al decir que el hombre es quien ha creado el concepto de Dios, y que éste existe en tanto se cree en Él, nos estamos saliendo de la fe católica y encaminando hacia el estudio de las ideas, propio de la filosofía. Sin embargo, se ha incluido esta cita de “Grito de angustia” (cuya temática se apega a la fe católica ortodoxa) para demostrar que el joven Lorca creía que en el mundo había una carencia de fe.

A un monje le nacen musgos en la barba.
Las yedras oprimen a un santo guerrero
Y las lagartijas corren sobre el báculo
De uno que bendice con mano sin dedos.
Las arañas tienden sus hilos de luna
Entre las cabezas dormidas y el techo.
Un ángel anciano con las alas rotas
Toca una trompeta sentado en el suelo.
La niña del capuchón pregunta:
“¿Por qué están tan sucios? ¿Por qué son tan feos?”
“Estos son los santos antiguos tan raros
Que la humanidad no se acuerda de ellos.
No les rezan nunca y Dios les concede
Este gran retiro donde están durmiendo” (vv. 323-340).

El estado deplorable en el que se encuentran los santos del desván (polvosos, rotos, llenos de musgo y de telarañas) simboliza la cuasi muerte en la que los ha colocado el olvido humano. En efecto, si esto sucede es porque “la humanidad no se acuerda de ellos”, porque “no les rezan nunca” (vv. 338-339), según comenta san Francisco. Aunque el resto de los habitantes del Cielo no ha llegado a este extremo, el hecho de que se les relacione con la vejez indica que pertenecen a una Iglesia avejentada que ha perdido su fuerza y se acerca a la muerte. Esto puede deberse, entre otras cosas, a que el ser humano está perdiendo la fe en ellos, como la perdió en los santos olvidados del desván. Pero el olvido en el que está cayendo la religión católica no afecta exclusivamente a los que la conforman. Afecta sobre todo a su pilar principal: el Dios avejentado y lejano de “La gran balada del vino” está desapareciendo del mundo ante el inminente olvido de la humanidad, cosa, por cierto, que se representa con más claridad aún en el drama “Jehová”, en donde aparece como un anciano senil y caduco¹⁶⁶.

¹⁶⁶ En “Jehová”, Dios es un anciano que ya no tiene fuerza para nada. Por eso cuando un ángel ofrece llevar a su presencia a unas angelitas recién llegadas, él le responde: “Eso estaba bien cuando yo era joven, cuando yo no tenía arrugas en la cara [...] y calculaba máquinas complicadísimas... Ahora apenas si tengo ganas de moverme” (*Teatro inédito de juventud, op. cit.* p. 323). Las demás referencias a este texto sólo identificarán la página entre paréntesis). Y es que, además de viejo, este Dios está senil, chochea y ya ni los ángeles lo respetan: “¡qué impertinente está hoy!” (p. 338), dicen al final de la obra. Lo que sucede es que el hombre es el nuevo creador (todos los habitantes del Cielo disfrutaban de las comodidades de la vida moderna que les ofrece la humanidad: andan a la moda, juegan tenis y box, y consumen aspirinas). La fe en la humanidad

Dios y su corte están muriendo¹⁶⁷ porque el hombre está dejando de creer en ellos. Esto parece indicar que lo divino es un invento del ser humano, por lo que es natural que Él muera al ser olvidado por la humanidad. Sin embargo, Lorca también parece querer decirnos que, al abandonar a Dios, lo que los hombres están matando es su fe y con ello la posibilidad de alcanzar a la deidad. Ambas lecturas son posibles, unas veces unas, otras veces otras, según el texto¹⁶⁸. Pero en este ámbito no importa si Dios existe o no, lo que interesa es si el hombre sigue creyendo en él o no, y por extensión, si la existencia de Dios pervive o desaparece de la conciencia de la humanidad. Esta segunda manera de explicar la ausencia de Dios se da en el plano de las ideas. Aquí, lo que realmente preocupa a nuestro poeta es que, al olvidarse del Creador, la humanidad está siendo la causa de su propio desconsuelo,

se acrecienta al grado de que, después de comer un caramelo de malvavisco que le quita la tos, el propio Jehová señala: “he de reconocer muy a pesar mío la supremacía del hombre” (p. 328). Al mismo tiempo, el ser humano pierde la fe en Dios, puesto que desde la tierra se oye un coro de voces que le grita: “¡No existes!”. Sin embargo, Él no tiene fuerzas ni siquiera para castigar a sus criaturas, por lo que prefiere ignorar al mundo: “Yo no estoy para estos trotes” (p. 335), dice antes de tomar un libro y dormir. Obviamente el tono irónico de esta comedia pretende decir que el hombre es quien está haciendo un dios de sí mismo, en tanto el verdadero Creador se ha convertido en una cosa pasada de moda, caduca, obsoleta e, incluso, incómoda. Este Dios que ha caído en el olvido anhela la época en que entregó sus mandamientos a Moisés en el monte Sinaí (p. 326) y con ello la época en que los hombres seguían sus normas. Así, para Lorca la humanidad sólo sigue sus propias leyes y solamente cree en sí misma. Y aunque no llega a anunciar la muerte de Dios, como sí lo hiciera Nietzsche, sí lo presenta como un moribundo, pues además de viejo, está enfermo. En resumidas cuentas, así como el hombre creó a Dios para consolarse de las penas que sufre en el mundo, también parece estar dejando de necesitar a Dios conforme vive con mayor comodidad. El humano, entonces, es el verdadero culpable de que Dios esté desapareciendo de la tierra, el que no lo mantiene vivo con el calor de su fe y lo abandona en su lecho de muerte.

¹⁶⁷ Otros críticos, como Javier Herrero y Eric Southworth, consideran que en los poemas juveniles de Federico García Lorca Dios ha muerto. Para Javier Herrero el “hondo cielo” (v. 2) que raya la estrella de “El diamante” es la calavera de Dios. En palabras de este crítico: “the God of his childhood has died and consequently the cosmos has lost its dimension of infinitude, has become confined, denying the soul’s aspiration to soar towards the unlimited space of dream” (*art. cit.*, p. 8). Southworth comparte esta visión, pues para él “Lorca’s central conviction, shared with Nietzsche, [is] that ‘God is dead’” (*art. cit.*, p. 129). Aunque no estoy del todo de acuerdo con la interpretación que hace Herrero de aquel poema, sí me parece que ambos críticos están en lo cierto al percibir que en ciertos momentos de la poesía juvenil lorquiana Dios ha muerto, está muriendo o debe morir. Pero, a diferencia de mis colegas, considero que la obra juvenil de Lorca solo manifiesta esa postura eventualmente. Las razones por las que esto sucede varían: a veces es que la idea de Dios está muriendo porque la humanidad la está olvidando, como he señalado aquí; a veces es que el poeta considera que el Dios de la Iglesia debe morir, para ser sustituido por un Dios amoroso, que sería el verdadero, tal y como se sugiere en los vv. 61-66 de “Elegía del silencio”.

¹⁶⁸ Podemos encontrar la primera postura en los poemas en los que se duda de la existencia de Dios y se le presenta como una mera “idea” humana, por ejemplo “Ritmo de otoño”, y la segunda en “La gran balada del vino” o en “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”.

pues la condición frágil de su vida no ha cambiado. Sin embargo, él sí se ha alejado de lo sagrado y, con la misma libertad que Dios le confirió al crearlo: “no cree / Porque tiene derecho a no creer”, como decíamos más arriba. El problema es que esta renuncia propicia que la vida sea “el reino del dolor” (“Un tema con variaciones pero sin solución, vv. 76-78). Desde esta óptica, el hombre es quien está renunciado voluntariamente al consuelo que la fe en la existencia de un Dios misericordioso trae consigo.

2.1.3 DIOS CRUEL E INDIFERENTE

*Los que reniegan de Dios es por desesperación de no encontrarle.
Miguel de Unamuno¹⁶⁹.*

En el segundo apartado del primer capítulo vimos que en esta poesía lo divino suele identificarse con la luz; sin embargo, Dios también es “la esencia de la luz y la negrura” que, según el primer verso de “La idea”, da forma y entendimiento al hombre. El poeta sabe que Él es la fuerza creadora de la vida (por lo que lo simboliza la luz), pero también sabe que Dios es responsable de la muerte y de hacer que el ser humano esté consciente de ella (por lo que también le correspondería ser representado por las sombras). En algunos momentos de esta poesía, la cara de Dios es dual. Él es ambas cosas: una fuerza semejante a la naturaleza, capaz de crear y destruir al mismo tiempo. Para mostrar esa dualidad, en “Canción para la luna” el yo lírico imagina que Jehová tiene un romance con la muerte: “Él goza / En compañía / De Doña Muerte, / Que es su querida” (vv. 38-41), leemos. En este poema, sin embargo, la imagen de Dios se acerca más a “la negrura” que a la luz. Aquí se le presenta como el tirano que ha desterrado a la luna de su Reino para confinarla en la oscuridad eterna (de la misma manera en que condenó a Satanás por haberse rebelado en su contra), pero sin que ella haya

¹⁶⁹ *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 218.

infringido ninguna regla. Este hecho puede equiparse con la expulsión del hombre del Paraíso; asunto que, desde la perspectiva de Lorca, no es responsabilidad del que cometió el pecado original¹⁷⁰, sino del Dios “injusto” (v. 87), como se le llama en “Un tema con variaciones pero sin solución”, que ha tenido a bien abandonar a su creación en el mundo y condenarla a morir¹⁷¹. Cabe señalar que “El Dios que dice el Cristo / Que habita en los cielos” es quien se concibe como un padre cruel que “Truena sobre los buenos / Truena sobre los malos, / Inclemente” (“Un tema con variaciones pero sin solución”, vv. 86-90). Tal manera de enfrentarse a la concepción de Dios Padre es tan frecuente en estos poemas que el lector llega a tener la impresión de que, en general, el poeta sostiene una actitud de rebeldía ante el concepto tradicional de Dios; pero se trata tan sólo de la tercera manera en que enfrenta nuestra incapacidad para percibir al Ser Supremo, concebida en estos poemas como consecuencia de su ausencia.

La percepción de que fue el Creador quien voluntariamente tomó la decisión de alejarse de la humanidad se expone en los seis primeros versos de “La balada de Caperucita”. Como se señaló al principio de la tesis, la descripción del atardecer que allí se hace simboliza el momento en que Dios (el día) se retira al “vago horizonte”, para no volver a dar alguna señal de su presencia en todo el poema. Pero esta actitud de Dios no sólo se presenta allí. En “La idea”, “La esencia de la luz y la negrura” (v. 1) también parece abandonar al hombre, pues después de haberlo creado, Dios jamás vuelve a manifestarse, ni siquiera cuando éste lo

¹⁷⁰ Por el contrario, como se dijo en la nota 61, para la doctrina católica, el destierro del Paraíso, y el sufrimiento que la vida terrenal trajo consigo, fueron una consecuencia del comportamiento humano.

¹⁷¹ Esta percepción de Dios se ve con claridad en una de sus primeras prosas: “Mi amiguita rubia”. Allí Lorca recuerda que cuando era niño se sintió indignado con Dios porque permitió que muriera el hermano de la niña del título. Esa indignación se debe a que ella le explicó que la mortalidad era un castigo de Dios. Sin embargo, previamente el poeta había descrito la vida miserable de la paupérrima familia de esta niña. Por lo que se puede decir que en este texto la indignación con Dios se traduce también como un reclamo ante las injusticias sociales. Cf. Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, op. cit., p. 450.

busca. Asimismo, el apóstol de “Tentación” tiene que atravesar el calvario de la tentación carnal “solo y abandonado / [para] llamar a las puertas de la eterna mansión” (vv. 19-20), de la misma manera en que Jesús sintió que tenía que sufrir el martirio de la cruz sin el apoyo de su Padre. Con su alejamiento (o ausencia), Dios se presenta en los tres casos como un ser indiferente que ha dejado al ser humano a merced del sufrimiento de la vida, a pesar de haberlo creado. Esto se enfatiza en “La balada de Caperucita”, en donde el hecho de que se trate de una niña insinúa, además, que Él nos ha abandonado en la Tierra como quien olvida un niño indefenso en el bosque (cosa que, si al principio no es evidente, al final de “La balada” sucede casi literalmente). Al concebir la vida entera de la humanidad como una forma de abandono, el poeta repite el reclamo que, según san Mateo, Jesús exclamó en el Gólgota: “¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?” (Mt 27:46).

Llama la atención que, a pesar de que dos de los tres personajes mencionados arriba son presentados como creaciones o hijos de Dios, Él jamás se manifiesta en su camino. Podría ser natural que el hombre rudo, inmerso como está en el mundo material, sea insensible a la presencia del Ser Supremo, pero no lo es, en cambio, en el caso del apóstol, quien se supone que ha muerto y, resucitado, se encamina al reino de su Padre. Pero si ya parece extraño que Él no se manifieste en ese estadio intermedio entre la vida y la muerte en el que se halla el apóstol, más raro es que ni siquiera en la Gloria sea posible encontrarse con Él, como constata Caperucita. Y es que, aunque allí se habla de Dios, son los hombres los que gobiernan el Cielo, mientras Él se mantiene al margen. Esto puede observarse cuando San Agustín dice: “No quiero que se entere el Señor de estas cosas” (v. 491), refiriéndose al episodio en el que Caperucita casi muere al haber sido flechada por Cupido. No se puede decir, por lo tanto, que para Lorca la ausencia de Dios, en éstos y otros poemas, sea expresión de la voluntad divina de no intervenir en las vidas humanas, pues como se ve en “La balada de Caperucita”, Él ni

siquiera está enterado de lo que acontece en el mundo que ha creado. Así es como podemos entender mejor aquello de que “somos insectos de las estrellas” (“[Estos insectos en el remanso]”, v. 49): somos algo tan insignificante que la deidad tiene la misma noticia de nuestra existencia que tendría una estrella de la de unos insectos. Esto, sin embargo, no exime al Creador de la responsabilidad para con su creación; pues si “Dios no escucha desde lo alto, / Ni [n]uestros goces ni [n]uestras lágrimas” (cf. “[Estos insectos en el remanso]”, vv. 31-32), no es porque sea incapaz de percibir nuestra existencia, sino porque “se esconde lejano, / Despreciando lo humano” (“Un tema con variaciones pero sin solución, vv. 93-94), como se dice en otro poema de esta temporada.

Dios, en fin, es como el “hombre vano” (v. 34) que en “[Estos insectos en el remanso]” pasa de lado sin prestar atención a la existencia de los seres diminutos que allí viven. Así, Él no puede ser “el Dios de Amor / Que nos pintan” (“Un tema con variaciones, pero sin solución”, vv. 79-80). Es tan sólo “un artista medio loco” (v. 29) que “inventa aparatos extraños para llenarlos de alma” (cf. vv. 27-28), como se dice, refiriéndose al ser humano, en el segundo poema de la compilación de De Paepe: “[Yo estaba triste frente a los sembrados]”. Esto mismo es lo que le reclama el poeta en “Prólogo”:

¿Has querido
Jugar como si fuéramos
Soldaditos?
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? (vv. 61-76)

Según el joven Lorca, Dios no parece darse cuenta de la grandeza de los seres que ha condenado a la vida terrenal, de que algunas de sus criaturas tienen las “almas más perfectas que existen” dado que sufren mucho (cosa señalada respecto a los gusanos de “La balada de Caperucita”, cf. v. 194). Lejos de liberarlos de la pena que significa la vida material, Dios ignora por completo sus cuitas. Así, la dificultad del hombre para descubrir la existencia de Dios en la experiencia cotidiana se presenta en estos poemas como algo que es responsabilidad del Creador, quien se niega a responder a las súplicas de la humanidad, cuyo “ritmo [o vida] es queja vana” (“[Estos insectos en el remanso]”, v. 30). Esta negativa es la que también han experimentado las viejas ranas de “Los encuentros de un caracol aventurero”, quienes discuten lo siguiente:

“Esos cantos modernos”,
Murmuraba una de ellas,
“Son inútiles”. “Todos,
Amiga”, le contesta
La otra rana, que estaba
Herida y casi ciega:
“Cuando joven creía
Que si al fin Dios oyera
Nuestro canto, tendría
Compasión. Y mi ciencia,
Pues ya he vivido mucho,
Hace que no lo crea.
Ya no canto más...” (vv. 29-41)

Desilusionadas, las ranas han dejado de creer que Dios las escucha, que “tendrá compasión” de ellas, puesto que jamás dio alguna respuesta a sus oraciones. Por tal motivo, Lorca lo presenta como un ser “ciego”, “sordo” o de plano “dormido” (v. 86) en los versos de “Prólogo” citados más arriba. Como se puede ver, la percepción de que Dios es un ser indiferente se imbrica con la idea de que la humanidad es la que lo tiene en el olvido. La diferencia entre una percepción y otra reside en el sujeto responsable de este distanciamiento.

En cualquier caso, nuestra incapacidad para percibir su existencia, lo mismo que su abandono, no sólo pueden ser indicio de su crueldad: también pueden señalar que Él realmente no existe, que tal vez no haya nadie más allá a quien cantarle¹⁷².

2.1.4 DIOS NO EXISTE

“El ‘¿Crees tú en la vida eterna?’ de una de las ranas y la contestación negativa de la otra quejándose de la indiferencia de Dios, que no ha oído sus cantos de súplica durante su vida, da la nota de escepticismo religioso al poema”¹⁷³, opina Gustavo Correa. Pero en ese poema, como en otros, el escepticismo no sólo se manifiesta en la negación de la fe: también se halla en la representación de la fe como algo relativo. Me explico: si Dios surge de la necesidad del hombre de creer en algo para sentirse consolado, como se propone en “La idea”, Él en realidad sólo es un concepto forjado por el ser humano, cosa que ya se había comentado. Siendo la deidad una idea humana, el paraíso que se supone ofrece después de la vida no es más que un ideal que responde a los deseos y necesidades de cada grupo humano, o así es como se le presenta en “Los encuentros de un caracol aventurero”. Allí, la oposición entre la idea del paraíso que tienen las ranas y la que tiene el caracol representa la pluralidad de visiones religiosas. Mientras unas piensan que la eternidad es “vivir siempre / En el agua más serena, / Junto a una tierra florida / Que a un rico manjar sustenta” (vv. 66-69); el otro cree que será como estar en “las hojas más tiernas / De los árboles más altos” (vv. 72-73). De modo semejante, los gusanos de “Ritmo de otoño” imaginan que el paraíso significa “hacer miel, como abejas” (v. 45), cantar como los grillos o volar como las mariposas; en tanto que

¹⁷² En el drama “Sombras” se presenta al hombre del mismo modo en que se le imagina en los poemas: como una sombra que vaga inútilmente buscando a Dios, sólo que esto sucede en el más allá (como también el Apóstol y Caperucita buscan a Dios en la otra vida). Pero, a diferencia de lo que ocurre en los poemas, en la obra de teatro es claro que Dios no existe, pues ni siquiera Cristo puede encontrarlo. Cf. Federico García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, op. cit., pp. 297-318.

¹⁷³ Gustavo Correa, “El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca”, *Hispania*, 39 (1956), p. 42.

el polvo imagina que sería tener forma y vida como los gusanos. Para los personajes de “Los encuentros” el más allá corresponde a un ideal de vida propio de su especie, mientras que para los seres de “Ritmo de otoño” es algo que está más allá de sus limitaciones corporales, pues creen que lo sagrado está al alcance de seres mayores a ellos. Dicho de otro modo, en estos poemas el joven Lorca expone dos concepciones de la vida eterna: la que supone que es la tranquilidad continua del ser humano y la que considera que simplemente es algo inimaginable que está más allá de nuestra vida. En cualquier caso, las diferentes ideas de lo sagrado no son más que eso, ideas; o mejor dicho, ideales, sueños que estos personajes moldean según su propia experiencia de la vida.

Así como el hombre alguna vez imaginó que el más allá debería ubicarse literalmente en el cielo (recordemos que los círculos concéntricos del Cielo de Dante siguen la descripción ptoloméica de la disposición de los astros¹⁷⁴), así los seres del campo de “Ritmo de otoño” imaginan que el paraíso está al alcance de aquellos que son más altos que ellos mismos o que saben volar. Por este motivo, el polvo desearía ser gusano; el gusano, mariposa; los gusanos quisieran saber lo que “hablan / Los álamos del río” (vv. 63-64) y los árboles anhelan ser como las águilas. Esta esperanza no se limita al simple deseo de ser algo diferente de lo que se es, tema frecuente en la poesía de madurez de Lorca. Lo que aquí se pretende es alcanzar algo que está más allá del horizonte de vida de cada uno de estos personajes, como se puede ver en la siguiente cita:

Los gusanos lloraron y los árboles
Moviendo sus cabezas pensativos
Dijeron: –El azul es imposible.
Creímos alcanzarlo cuando niños,
Y quisiéramos ser como las águilas
Ahora que estamos por el rayo heridos.
De las águilas es todo el azul.–

¹⁷⁴ Cf. Jean Delumeau, *Historia del paraíso*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2007, p. 30.

Y el águila a lo lejos
—¡No, no es mío!
Porque el azul lo tienen las estrellas
Entre sus claros brillos.—
Las estrellas: —Tampoco lo tenemos:
Está sobre nosotras escondido.—
Y la negra distancia: —El azul
Lo tiene la esperanza en su recinto.—
Y la esperanza dice quedamente
Desde el reino sombrío:
—Vosotros me inventasteis corazones.—
Y el corazón...
¡Dios Mío! (vv. 75-94)

En la añoranza de los árboles se descubre que el anhelo de ser como otro, que tienen el polvo y los gusanos, representa el deseo del hombre de que haya algo más allá de la vida, dado que estas plantas quieren ser águilas porque creen que a ellas les es posible llegar al “azul”, es decir a Dios. Pero ni las águilas, ni las estrellas, ni “la negra distancia” del cielo son capaces de alcanzarlo: “el azul es imposible” (v. 77). Como vemos en la cita anotada, los peregrinos que buscan “el azul” van de lo más bajo a lo más elevado y son de distinta índole: polvo, gusanos, árboles, águilas, estrellas y cielo. Por un lado, el hecho de que criaturas de toda índole anden en busca del “azul” sugiere que la esperanza de que haya Dios es algo común a todos los seres humanos, independientemente de sus diferencias. Por otro lado, la incapacidad para llegar a Dios resulta más escandalosa conforme el ser en cuestión se encuentra a mayor altura. Al aumentar la elevación de las criaturas que no pueden acceder a Dios, Lorca va develando que ningún ser de la realidad material puede alcanzarlo, ni siquiera cuando, metafóricamente hablando, esté en la cima de la perfección espiritual. Éste es el caso de las estrellas, que parecen estar más cerca del Cielo y que brillan en la oscuridad, como Caperucita en el bosque. Sin embargo, ni siquiera ellas pueden llegar a ver “la cara de Dios”. Y esto, tal vez porque Él no está allí, porque quizás no es más que una idea nuestra, una esperanza que, como se dice en “Ritmo de otoño”, nosotros “inventamos” (cf. v. 91).

Siendo que las estrellas, usadas como símbolo de lo divino en otros poemas, tampoco pueden acceder a lo sagrado, se puede decir que ellas también están en busca de Dios, que “sueñan” (según se dice que hacen en “Un romance”, v. 2) con salirse de la dimensión material de la vida, al igual que “El diamante” (cf. vv. 1-8). El hecho de que las estrellas tengan este anhelo puede ser muestra, por un lado, de la divinidad del alma humana (como se dijo en el 1.2) y, por otro, de la humanidad del que creemos el Ser Supremo. Lo segundo es lo que interesa ahora. En estos versos las estrellas parecen poseedoras del “azul” a los ojos de los árboles y las águilas, que las sacralizan. Pero aquellas pierden por completo su divinidad cuando se muestran como seres que también andan en busca del más allá. De modo semejante, en “[¡Estos insectos en el remanso!]”, los insectos imaginan que nosotros somos dioses, en tanto nosotros que las estrellas lo son y mientras nosotros “somos insectos de las estrellas”, ellas son “insectos de otras lejanas” (vv. 49, 50). Esta idea de caja china es la que se repite en “Ritmo de otoño”, en donde cada ser imagina que aquel que está más arriba es o puede llegar a la Divinidad. De esta manera, el poeta cuestiona la divinidad de aquel que hemos creído Dios: suponiendo que en realidad no es más que una criatura que existe más allá de nosotros y que hemos idealizado, como tal vez harían los parásitos con su anfitrión si comprendieran su existencia. Y si Dios no es Dios, sino otro ser que busca lo divino y lo divino no es más que una idea, entonces no hay Dios. Algo semejante parece sospechar el yo lírico de “Canción otoñal”, quien llevado por la duda asevera que “el Bien quizá no exista” (cf., v. 35).

En “Un tema con variaciones pero sin solución” el poeta asevera que “Contemplando los cielos / Se adivina el imposible de Dios” (vv. 81-82), es decir que así es cómo se tiene la certeza de que en el horizonte de nuestra vida material no hay nada más que eso: materia, de que ese “eterno mudo” (v. 83) no puede ser otra cosa que “el abismo” (v. 85) de la nada. Y

aunque en el inciso anterior se dijo que, al enfrentarse a Dios, el poeta estaba luchando con la concepción de Dios Padre, al caer en la duda no sólo se pierde la fe en Él, sino parece cuestionarse la existencia de cualquier forma de divinidad que esté por encima de la vida terrenal. Por eso en “Ritmo de otoño” se pregunta si cuando clama su nombre, en realidad llama a alguien: “¡Dios mío! / Pero, Dios mío, ¿a quién? / ¿Quién es Dios mío?” (vv. 113-115).

De cualquier manera, y como siempre sucede en esta poesía, no se trata de una postura definitiva. De hecho, si hay alguna constante en esta búsqueda es la sensación de que no podemos acceder al conocimiento de lo divino. Esto queda completamente claro en “La balada de Caperucita” en donde, a pesar de haber subido y bajado del Cielo, al final la niña no logra tener una sola noticia certera de Dios. Visto esto, suena muy tentador tachar a Lorca de agnóstico, como lo hiciera Miguel García-Posada¹⁷⁵. Pero, dado que el poeta jamás renuncia a su deseo de encontrar al Ser Supremo, yo más bien diría que los reveses que sufre no son lo suficientemente definitivos para mermar su deseo de creer. La insistencia en este anhelo queda manifiesta en “Tentación”, pues, aunque el Apóstol camina rodeado de bruma, no detiene su camino hacia el Cielo. Es decir, no puede dejar de creer que hallará a Dios, a pesar de que las sombras a su alrededor indican que tal vez camina rumbo a la oscuridad de la nada.

Así, la desesperanza con que terminan poemas como “La idea”, “La balada de Caperucita” o “Los encuentros de un caracol aventurero”¹⁷⁶ no es definitiva, dado que la

¹⁷⁵ Miguel García-Posada lo llama así en el “Prólogo” a los *Primeros escritos* de Federico García Lorca. *Op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁶ Piero Menarini considera que no sólo la niña de “La balada Caperucita”, sino también el caracol del poema homónimo, se encuentran tranquilos al final de su aventura (Cf. “Federico García Lorca: ‘Los

necesidad imperiosa de acercarse al Ser Supremo no se desmaya ante la duda, como se dice en “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”: “Indaguemos llorando el porqué de las cosas / Aunque nos falten bríos y se acabe la fe” (vv. 49-50). Esto se puede constatar en el cierre circular de muchos de los poemas inéditos, entre ellos el de Caperucita o “Un tema con variaciones pero sin solución”. No es gratuito que el título de este último defina la naturaleza del ansia de fe expresada en estos textos, pues éste es uno de los primeros poemas juveniles que empiezan y terminan con el lamento de lo “doloroso que es vivir” (vv. 1 y 113) sin el consuelo de un Dios que proteja al hombre del mal y de la muerte, lamento que da pie al surgimiento de la esperanza. Así, los poemas que repiten tal estructura sugieren que, aunque no tenga solución, la búsqueda de Dios reiniciará después de llegar a la nada, que la esperanza renace tras la desesperanza. Una de las maneras en que la voz de estos poemas halla consuelo, tras la constatación de que Dios es un ser cruel que ha abandonado a la humanidad, es con la esperanza de que ese Dios ausente no sea más que una idea creada por la Iglesia y que más allá de ese ser que jamás responde, sí haya Dios, uno de amor “que se oculta” (v. 92) como se dice al final de “Un tema con variaciones pero sin solución”.

encuentros de un caracol aventurero”, *art. cit.*, p. 203). Pero eso no es verdad para ninguno de los dos. Ambos se quedan desconsolados, sintiendo la incertidumbre de que Dios sea un ser desconocido o sencillamente inalcanzable.

2.2 LA IDEA DE DIOS DE LA IGLESIA CATÓLICA

Muchas gentes se figuran a Dios vestido de gasas y paseando muy serio con las vírgenes y los santos y a los ángeles con las trompetas danzando como bobos... Esta idea está muy arraigada y es la base de la Iglesia católica. Un Dios de carne y hueso con cólera y con venganzas... ¿Qué es un templo...? ¿A qué las imágenes? ¿No es todo espíritu...? Luego hablan de humanidad los que tostaron herejes y de castidad los que violaron doncellas... ¿Y en ese ambiente se puede ser católico apostólico romano...? Sombras, angustias, al despertar preguntas... imbecilidad... caos.

FGL, “Mística de sensatez, extravío y dudas crueles”.

2.2.1 LA IDEA DE DIOS

En algunas ocasiones, la voz desencantada, que en estos poemas reniega del Ser Supremo, parece culpar a la religión católica de su desencuentro con Él. Como ya se mencionó, es evidente que el Dios al que el poeta se enfrenta es el de la tradición judeocristiana, lo cual apenas basta para identificarlo con la deidad que veneran ambas religiones, pero no con la institución católica en sí. Para ello hay que observar atentamente el desencuentro que el yo lírico tiene con Él, así como el hecho de que eventualmente se hable de Dios como una “idea”, una idea cuya formulación más reprobable se ve en la conducta de los representantes de la Iglesia Católica que aparecen en “La balada de Caperucita”¹⁷⁷.

Miguel de Unamuno fue quien llamó a Dios de este modo. Según él, al tratar de comprender al Ser Supremo mediante la razón, la teología lo convirtió en una idea: “de este Dios, surgido así en la conciencia humana a partir del sentimiento de divinidad, apoderóse luego la razón, esto es, la filosofía, y tendió a definirlo, a convertirlo en una idea. Porque

¹⁷⁷ A Federico García Lorca le gustaba la teatralidad del culto católico. Según atestiguó su hermano: “hablaba con emoción de las iglesias en Semana Santa, cubiertos los altares con grandes paños morados”. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit., p. 87. Esta simpatía, sin embargo, no lo eximió de mirar con ojos críticos la religión católica, como efectivamente hizo en sus obras tempranas.

definir algo es idealizarlo, para lo cual hay que prescindir de su elemento inconmensurable o irracional, de su fondo vital”¹⁷⁸. Al definirlo y “prescindir de su fondo vital”, se le alejó de la experiencia humana efectiva, privando así al hombre de tener la certeza de su existencia, pues “decir que Dios existe, sin decir qué es Dios y cómo es, equivale a no decir nada”¹⁷⁹, prosigue Unamuno, insinuando que si no se puede experimentar su presencia no se le podrá presentar como algo tangible para el ser humano. Al contemplarlo como una “idea”, es decir como una “imagen o representación del objeto percibido que queda en la mente”¹⁸⁰, pero no como el objeto en sí, Dios quedó reducido a un concepto moldeado según la visión del catolicismo. En vista de la influencia que el filósofo español ejerció sobre el pensamiento religioso del joven Lorca, no resulta extraño que nuestro poeta recupere esta concepción de la Divinidad para explicarse la imposibilidad de recibir una respuesta del Dios al que tanto busca. De hecho, el poema que mejor dramatiza el asunto de la búsqueda del Ser Supremo lleva precisamente el título de “La idea”. Allí, la respuesta a la búsqueda del hombre rudo no es Dios mismo, sino “la idea de Dios” (v. 17). Aún más, esa “idea” es la que cae en el “abismo” de lo imposible o de lo inexistente: “la idea divina y noble / Halló el abismo desgarrador” (vv. 18-19), se apunta. Dicho de otra manera, al recuperar tal término para referirse a la Divinidad, en este poema se señala que ése que nace para consolar al hombre es tan sólo una “idea” y que es ésta, y no Dios, la culpable del sentimiento de desamparo e impotencia que embarga al que lo busca.

No obstante lo dicho, el término “idea” sólo se introduce en otro poema más de estos años: en “Canción otoñal”, donde se llama a Dios “la fuente de la idea” (v. 8). Y es que al

¹⁷⁸ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 203.

¹⁷⁹ *Loc. cit.* El “Dios lógico, racional [...] no es más que una idea de Dios, algo muerto”, agrega Unamuno en la misma página.

¹⁸⁰ *DRAE*, op. cit., s.v. *idea*.

parecer Lorca no cifra su desencanto en el simple hecho de que la teología haya reducido a Dios a un concepto: el propio poeta “lo desrealiza” al imaginar la naturaleza que ese Ser debe tener. Me explico. Hemos visto cómo en estos poemas la imposibilidad del hombre para constatar la existencia de Dios en la vida material es la que lo mueve a querer dar con su ser inmaterial escondido. También hemos visto cómo esa postura supone que Él está fuera de nuestra realidad y de nuestro alcance. Pero lo que no hemos señalado es que esta percepción se debe a la idea que el joven Lorca tiene de Dios. La Deidad que persigue el poeta se imagina como algo completamente ajeno a nuestra vida, por lo que es natural que haya que buscarlo más allá de ella. Pero en sus poemas Lorca plantea que es imposible alcanzar la pureza espiritual necesaria para llegar a ese mundo etéreo. Lo que es peor, Dios tiene las cualidades de la omnipotencia y la omnipresencia, y puesto que se supone que es un Ser misericordioso, el poeta guarda la esperanza de que intervenga directamente en los problemas humanos. Pero no ocurre así: las injusticias sociales siguen repitiéndose¹⁸¹, razón por la cual el yo lírico sólo puede concebir a Dios como un ser pasivo, como una estrella que “brilla inconsciente” (“La idea”, v. 9), o como un ente que duerme en alguna lejanía. De hecho, en la pasividad de Dios Lorca no percibe más que indiferencia: “Truena sobre los buenos / Truena sobre los malos / Inclemente” (vv. 88-90), dice de Él en “Un tema con variaciones pero sin solución”. La justicia de Dios es la de un ser que aplica sus normas con una imparcialidad tan precisa que raya en la injusticia, tal y como señala Unamuno al referirse a la idea de Dios creada por los

¹⁸¹ En la prosa juvenil de Lorca, el reclamo a Dios tiene que ver con el abandono en que deja a sus criaturas, asunto que se expresa en la miseria de la familia de “Mi amiguita rubia”, en el abandono de los niños de “Un hospicio de Galicia” y en la guerra de la que se habla en “El patriotismo”. Lorca ve en los problemas sociales la expresión de la distancia que ha tomado Dios de sus criaturas: “en las calles hay niños desnudos llorando bajo la lluvia” (le reclama en la “Mística en que se trata de Dios”) y, ante la impotencia para remediarlos, se pregunta: “¿Qué hago yo?” (en los “Comentarios a Omar Kayyam”). Cf. Federico García Lorca, “Mística en que se trata de Dios”, “El patriotismo” y “Mi amiguita rubia”, *Prosa inédita de juventud, op. cit.*, pp. 145, 299-304 y 446-450; “Comentarios a Omar Kayyam” y “Un hospicio de Galicia” de *Impresiones y paisajes*, en *Obra completa VI: Prosa I, op. cit.*, pp. 66-69 y 192-193.

teólogos¹⁸². Esto sucede porque no se examina la especificidad del caso de cada criatura, del mismo modo en que san Pedro no nota la inocencia de Caperucita cuando ésta llega al Cielo y la envía al Purgatorio como a todos los demás (cf. vv. 148-156).

Al buscar a Dios en el concepto católico del mismo, lo que nuestro poeta encuentra es un Ser castigador que ha condenado a la humanidad a morir. Su Dios es el dios de la indiferencia, el que ha abandonado a los seres humanos en la Tierra, un Ser que tal vez sea responsable del olvido en que lo tienen sus criaturas. Y es que, en realidad, Él podría no ser más que una falsa esperanza: un ideal que “nosotros inventamos”, como se dice en “Ritmo de otoño” (cf. v. 92). De la misma manera, los gusanos de ese poema creyeron que, si lograban “hacer miel como las abejas” (v. 45), alcanzarían un bienestar sagrado; sin embargo, esa esperanza es tan falsa como imposible. Es decir, comprender que Dios no es más que una “idea”, un concepto moldeado por una religión específica, podría llevar al ateísmo. Si no ocurre en el caso de Lorca, es porque la búsqueda de la verdadera Deidad nace de la necesidad de creer en ella, como en realidad debería ocurrir según opina Unamuno¹⁸³. El joven poeta parece estar de acuerdo con el filósofo español en que la idea de Dios defendida por el catolicismo no tiene nada que ver con lo que Él debería de ser. Y lo que debería de ser, opina Lorca, es “un Dios de bondad que se oculta” tras el concepto tradicional de la Divinidad, según se apunta en “Un tema con variaciones pero sin solución” (v. 92).

¹⁸² “Sí, aquel Dios lógico, obtenido *via negationis*, era un Dios que, en rigor, ni amaba ni odiaba, porque ni gozaba ni sufría, un Dios sin pena ni gloria, inhumano, y su justicia una justicia racional o matemática, esto es, una injusticia”. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 208.

¹⁸³ Cf. Para Unamuno, “este Dios, el dios vivo, tu Dios, nuestro Dios, está en mí, está en ti, vive en nosotros, y nosotros vivimos, nos movemos y somos en Él. Y está en nosotros por el hambre que de Él tenemos, por el anhelo, haciéndose apetecer”. *Ibid.*, p. 214.

2.2.2 EL DIOS DEL CLERO

Podemos suponer que fue a raíz de la influencia ejercida en él por el pensamiento unamuniano que el joven Lorca empezó a cuestionar la figura de Dios Padre; pero el que habla en estos poemas estaba inconforme no sólo con la imagen de Él que explícitamente había difundido el catolicismo, también lo estaba con la creada por las pautas de su *doctrina* y por el *ejemplo* de sus ministros. En “La balada de Caperucita” se critica abiertamente a la Iglesia Católica. La conducta de los santos que habitan el Paraíso del poema representa las ideas de esta institución y el comportamiento de los clérigos. Mediante un lenguaje alegórico y simbólico, se asegura, entre otras cosas, que esta religión es la que ha hecho que Dios parezca un ser injusto, cruel o indiferente. Empecemos viendo cómo es que, según Lorca, el catolicismo logra eso.

Dos de los personajes más importantes del Cielo que visita Caperucita son san Pedro y san Agustín, figuras que han fundado la Iglesia y sentado sus dogmas, por lo que sus iniciativas corresponden a aspectos esenciales de la doctrina católica. Lo primero que nuestro poeta cuestiona es el hecho de que esta religión se considere intermediaria entre Dios y los hombres. Si en el poema san Pedro decide quiénes son dignos de entrar al recinto sagrado y san Agustín, quiénes no pertenecen al Reino de Dios (como ocurre cuando expulsa a Caperucita), es porque se supone que Él les ha encomendado tal labor. En la balada esto no sólo se da por hecho, se pone en práctica: san Pedro se niega a dejar entrar a la niña al Cielo argumentando que “El Señor [lo] regaña” (v. 175), aunque jamás lo hace. Y es que, según san Mateo, Cristo dio a Simón Pedro el privilegio de guiar a los hombres al más allá, diciendo: “a ti te daré las llaves del Reino de los Cielos; y lo que ates en la tierra quedará atado en los Cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los Cielos” (*Mt 16:19*). Para el catolicismo, las palabras de Jesús significan que su fundador recibió el privilegio de

conducir a los hombres a la Eternidad prometida, lo que implica que los integrantes de su culto son quienes accederán al Paraíso. Al recrear el lugar común que sitúa a san Pedro a las puertas del Cielo, el joven Lorca decide recuperar el sentido figurado de esta imagen para decir que la Iglesia Católica se atribuye el derecho de decidir quiénes son dignos de la vida eterna y quiénes no. Dado que san Agustín fue uno de los padres de la Iglesia que durante la Edad Media determinaron el perfil de la doctrina católica, Lorca también señala que es esta institución, y no sólo el santo, quien margina a la niña de la gloria. Pero lo más grave, claro, es que la actuación de la Iglesia no parece corresponder a la voluntad expresa de Dios, quien, según leemos en “La balada de Caperucita”, no “se enter[a] de estas cosas” (cf. v. 491). Con esta atrevida aseveración, se pone en duda que san Agustín y san Pedro actúen por mandato divino. Lo único que se sabe con certeza es que ellos se consideran mediadores entre la Divinidad y los hombres, pero como Él jamás se aparece, no queda claro si realmente están cumpliendo la voluntad divina. Se puede decir, por consiguiente, que el joven poeta consideraba que, además de “pastora” de las almas, la Iglesia se había autoproclamado juez de las faltas humanas, al interpretar la doctrina cristiana y establecer con exactitud las reglas para llegar al Señor¹⁸⁴. Vistas así las cosas, en este poema Dios no es el ser cruel que juzga los pecados sin valorar debidamente las virtudes de sus criaturas; es su Iglesia la que lo hace. Notemos que es san Pedro quien se muestra insensible ante la inocencia de Caperucita y la manda al Purgatorio:

San Pedro ha despertado.
Y aún mojado de sueño dice inconscientemente:
“¿Quién eres, alma? ¿Vienes exenta de pecados?
En la casa de Dios no cabe lo imperfecto.
O vete al Purgatorio a vivir por si acaso

¹⁸⁴ Hay que tener en cuenta que la naturaleza de los pecados mortales y veniales fue definida en el Concilio de Trento. Cf. “Pecado mortal y venial”, *Veritatis splendor*, <http://www.intratext.com>, no. 70, consultado el 26 de octubre de 2016.

Te queda sin saberlo un resto de maldades” (vv. 146-151).

Si San Pedro no se percata de que Caperucita es un alma inocente es porque está “mojado de sueño”. De hecho, se dirige a la niña “inconscientemente” y así, casi sin darse cuenta, es como le impide acceder al Cielo. Es más, lo primero con lo que la niña se encuentra al llegar a la gloria es “con un viejo dormido” (v. 141) que, “soñoliento” (v. 179), ni se entera de que está ante un alma infantil que “siempre ha sido buena” (cf. v. 155), como ella misma apunta, ni escucha sus ruegos: “¡Viejecito dejadme!”, / Gime Caperucita. ‘¿No os conmueve mi llanto?’” (vv. 175- 176). Recordemos que la indiferencia de Dios ante los hombres se describe como sordera o adormilamiento en varios poemas: “Jehová se ha dormido”, se dice en el v. 61 de “Elegía del silencio”; “¿Estás sordo?”, le reclama el poeta en el v. 72 de “Prólogo”. En “La balada de Caperucita” estos defectos se atribuyen a la institución clerical, pues es san Pedro quien está “dormido” para sus feligreses. Esto no sólo significa que la Iglesia Católica juzga injustamente a los hombres, al excluir del culto a aquellos que le han parecido indignos de acercarse al Señor sin pecatarse de si realmente lo son; también quiere decir que aquellos que se dicen representantes de Dios en la tierra hacen caso omiso de las necesidades de sus fieles. Veamos ahora las críticas que hace el joven Lorca al comportamiento clerical.

No sólo san Pedro se ha dormido, otros habitantes de la gloria parecen estar sumidos en un mundo etéreo ajeno al humano. Algunos están concentrados en la contemplación¹⁸⁵ de Dios, según se ve en el ejemplo de san Perico Palotes; otros en la reflexión filosófica, como sucede en el caso de san Agustín; pero casi nadie en la práctica del amor cristiano. En el

¹⁸⁵ Aquí entiendo el verbo contemplar en el mismo sentido que tiene la cuarta acepción del *DRAE*: “ocuparse con intensidad en pensar en Dios y considerar sus atributos divinos o los misterios de la religión”. *DRAE, op. cit.*, s.v. *contemplar*.

primer ejemplo el santo desprecia una expresión de cariño de Caperucita por estar concentrado en Dios: “¿Me quieres dar un beso, Perico?” (v. 235), pregunta la niña, sin recibir más respuesta que un regaño de san Francisco: “No distraigas al justo que en Dios está pensando” (v. 236). El desprecio del amor se repite en el segundo caso: San Agustín “quiere descubrir lo ignorado”, y “conociendo ya todo”, “busca un Todo más lejano / Sin saber que el Amor es la sola verdad” (vv. 254-257). Ambos personajes representan a dos sectores de la Iglesia que, desde la perspectiva del joven Lorca, se han olvidado del segundo mandamiento de Cristo: “amarás a tu prójimo como a ti mismo” (Mt 22:39). El segundo ejemplo alude a los teólogos, quienes están más preocupados por comprender la naturaleza del mundo y de Dios que por ayudar a los demás. El primero, por su parte, nos habla de los monjes de clausura, a quienes Lorca critica en “La cartuja” de *Impresiones y paisajes* por alejarse del mundo y no dedicarse a la caridad:

ansían vivir cerca de Dios aislándose... pero yo pregunto ¿qué Dios será el que buscan los cartujos? No será el Jesús seguramente... No, no... Si estos hombres desdichados por los golpes de la vida soñaran con la doctrina del Cristo, no entrarían en la senda de la penitencia sino en la de la caridad¹⁸⁶.

Para nuestro poeta no basta con que los sacerdotes se ocupen de adorar “al que todo lo puede” (primer mandamiento de Cristo, por cierto, cf. Mt 22: 37) o de purificar su alma mediante la penitencia (asunto que se caricaturiza en la figura de san Perico Palotes, “hombre desnudo y seco”, hecho santo por ser “el siempre despreciado”, vv. 228 y 234); porque la principal manera de adorar y alcanzar al Señor está en el amor a los demás. Por eso está mal que san Perico ignore a la niña cuando le pide un beso, en tanto contempla al Señor, ya que al hacerlo está despreciando a Dios. La caridad cristiana, entonces, lo mismo debería ser el medio por el cual los hombres podrían acercarse al Padre, que el canal por el cual Él respondiera al

¹⁸⁶Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes, Obra completa VI: Prosa I, op. cit.*, p. 95.

llamado de sus hijos más necesitados. Pero en lugar de eso, los clérigos desprecian el amor y se aíslan del mundo. A raíz de ello, el Dios que predicán queda reducido a un Ser “dormido”, que ignora las urgencias de sus criaturas.

Sabemos que san Agustín dedicó su vida a la búsqueda filosófica de la Verdad¹⁸⁷. En vista de ello resulta curioso que, cuando ya se encuentra en el Cielo, se le presente persiguiendo “un Todo más lejano” (v. 256). Pero es todavía más curioso que nuestro poeta cuestione tal misión, señalando que el santo ignora que “el Amor es la sola verdad” (v. 257). Si tenemos en cuenta las mayúsculas, se puede suponer que ese “Todo” que el santo busca es Dios, un Dios más allá de Dios, y que la verdadera divinidad es el “Amor”. Esto supone tres cosas. En primer lugar, que Aquél que habita en el Cielo de Caperucita no es Dios en realidad, pues, allí, el mismo teólogo que dedicó su vida a tratar de comprender el misterio de la existencia divina sigue haciéndolo después de muerto. En segundo lugar, que para Lorca la idea de Dios de la teología no era la verdadera, cosa que ya hemos constatado, pero que aquí se deduce del hecho de que uno de los filósofos que más influyeron en la concepción católica de Dios desconoce la verdadera naturaleza del Creador. Y en tercer lugar, que la Iglesia se ha olvidado de que la deidad, en cuyo nombre predica, debería ser un Dios amoroso.

El poeta centra su atención en esto último. Según “La balada de Caperucita”, Jesucristo es la Divinidad del amor que ha sido desdeñado por la religión que se formó en torno a su doctrina. Esto último se sugiere en un diálogo entre Caperucita y san Francisco: “¿Jugaré también con el niño Jesús?”, pregunta ella. “El santo poeta se queda en silencio. / ‘¿Por qué lloras, dime?’ suspira la niña. / ‘¿Es que ha tropezado en mis ojos un Eco!’” (vv.

¹⁸⁷ Cf. *Enciclopedia católica*, <http://ec.aciprensa.com>, consultado el 24 de octubre de 2016, s.v. *san Agustín de Hipona*.

301-304). Dado que en el Cielo jamás se menciona a Jesús¹⁸⁸, la respuesta de san Francisco, uno de los pocos que practican la caridad cristiana, nos hace suponer que Él ha desaparecido del Paraíso, como si hubiera muerto definitivamente después de resucitar. Esto significa que en la religión católica sólo queda un “eco” del verdadero cristianismo, un recuerdo que se va perdiendo. De la misma manera, los santos del desván van perdiendo la vida conforme caen en el olvido, porque el abandono del Mesías también se observa en el hecho de que algunos de los santos relegados a ese resquicio del Cielo sean mártires cristianos:

Aquél de la boca sin dientes fue grande.
Vivió como justo, murió en el tormento,
Mas nadie se acuerda de su santidad.
Es San Policarpo de Smirna (vv. 341-344).

Como san Policarpo de Smirna (69-155), uno de los “padres apostólicos”, los santos olvidados del desván son “santos antiguos tan raros / Que la humanidad no se acuerda de ellos” (vv. 337-338). Junto con el olvido de aquellos que recibieron las enseñanzas de Jesús directamente de los apóstoles, desaparece también lo que Él predicó. Pero “La balada de Caperucita”, cabe señalar, no es la única obra juvenil de Lorca en la que se insinúa que esta institución ha hecho de lado a Cristo. En el drama “Jehová”, Dios mismo manda encadenar al que suponemos es su hijo¹⁸⁹, porque constituye un peligro para su reinado. A mi parecer el Dios que encadena a Jesucristo es el de la Iglesia, por lo que este hecho podría interpretarse como una alegoría del control que esta institución ha tomado sobre el Evangelio, al interpretarlo. Visto esto, se puede decir que, para Lorca, Cristo está “muerto” metafóricamente porque la Iglesia ha pervertido su mensaje en sus artículos de fe¹⁹⁰ y se ha

¹⁸⁸ El olvido de Cristo también se atribuye a la humanidad en general en poemas como “Un tema con variaciones pero sin solución” o “La gran balada del vino”.

¹⁸⁹ Cf. Federico García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, *op. cit.*, p. 337. Digo “suponemos”, porque en esa obra de teatro no se da por hecho que Cristo sea hijo de Jehová.

¹⁹⁰ Según el crítico Javier Herrero, Lorca “rejects the dogma of the Catholic Church whose teaching he sees as the perversion of the Gospel”. En “The Father Against the Son: Lorca’s Christian Vision”, *art. cit.*, p. 3.

olvidado de actuar bajo el principio del amor al prójimo. Y esto es lo que Lorca reclama al clero en la “Mística en que se trata de Dios”:

Sois unos miserables de la fe, de lo grande, del Amor, del Bien y de la Pasión. ¿Qué fue de los peregrinos que no quisieron mentir, hipócritas, ante vuestras asquerosas imágenes? Les distéis muerte, el olvido, el terror. No comprendéis ni a Dios ni a Jesús. ¡Afuera, afuera, vividores de almas incautas! ¡Afuera, afuera, asesinos de san Mateo, de San Lucas, de San Marcos y San Juan! ¡Afuera deicidas del Dios del corazón!¹⁹¹

La vivencia del verdadero cristianismo supone seguir el principio del amor al prójimo en todo momento, lo que impide al buen cristiano imponer su fe a los demás. Sin embargo, en “Los encuentros de un caracol aventurero”, el joven Lorca presenta a las ranas imponiéndosela al caracol, como si con esto hiciera una crítica a la manera en que la Iglesia difunde el cristianismo:

¿No cantas nunca? No canto,
Dice el caracol. ¿Ni rezas?
Tampoco: nunca aprendí.

¿Ni crees en la vida eterna?
¿Qué es eso? Pues vivir siempre
En el agua más serena.
Junto a una tierra florida
Que a un rico manjar sustenta.

Cuando niño a mí me dijo
Un día mi pobre abuela
Que al morirme yo me iría
Sobre las hojas más tiernas
De los árboles más altos.

Una hereje era tu abuela,
La verdad te la decimos
Nosotras. Creerás en ella,
Dicen las ranas furiosas (vv. 61-77).

Lo primero que leemos en este fragmento es que las ranas preguntan al caracol si tiene fe en Dios. Sólo que lo hacen desde su perspectiva. Para ellas la fe se manifiesta por medio de

¹⁹¹ Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, op. cit., p. 150.

rezos y cantos, y la vida eterna es un paraíso para ranas. Pero un caracol no puede cantar ni tampoco vivir en un estanque, por lo que resulta absurdo que se le exija adorar y creer en Dios como lo hacen ellas¹⁹². No obstante, las ranas esperan que así sea. Ellas, como la Iglesia, sólo conciben la fe en sus propios términos y son incapaces de aceptar que la vivencia de Dios sea distinta para cada individuo o para cada grupo (si es que leemos este episodio como un choque de religiones). Según estos versos, resulta injusto que unos quieran imponer sus creencias a los otros, en vista de que cada quien, lo mismo que cada religión, tiene su propia idea de lo que es sagrado, y tal vez ninguno tenga la verdad¹⁹³. De hecho, quién tiene la razón aquí no importa tanto como quién logra imponerla por la fuerza y por la descalificación. Al tachar a la abuela de “hereje”, las ranas dan por hecho que sus propias creencias son las verdaderas y que aquellos que las niegan están atentando contra Dios, del mismo modo en que hiciera la Santa Inquisición al acusar de herejes a los practicantes de otras religiones, como los judíos. Pero como más adelante ellas mismas aceptan que han abandonado su fe (“¿Crees tú en la vida eterna? / Yo no, dice muy triste / La rana herida y ciega”, vv. 88-90), podemos suponer que, al imponer su idea de lo divino, no les importaba si esto era o no verdadero: lo que les interesaba era someter al caracol a su voluntad. El poeta entendía, entonces, que la evangelización se convirtió en una cuestión de poder en algún momento de la historia y que el catolicismo se había extendido por el mundo imponiendo sus ideas sobre las de los demás.

Ahora bien, para lograr lo anterior la Iglesia Católica se valió de la violencia. Por lo

¹⁹² Aquí doy por sentado que Dios y la Eternidad son una misma cosa, siguiendo las ideas de Miguel de Unamuno de las que se ha hablado en el 1.2.

¹⁹³ De hecho, al escribir su drama “Sombras”, Lorca parecía estar consciente de que la religión católica podía no tener la verdad sobre la existencia de Dios. En dicha obra las almas se llevan el chasco de que el más allá es una especie de limbo en el que el alma descansa, esperando pasar de una reencarnación a otra, sin que la conforte el menor indicio de la existencia de Dios. Cf. García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, op. cit., pp. 297-318.

mismo, en “Canción para la luna” Lorca imagina que el Dios, en cuyo nombre se celebraron autos de fe y se libraron guerras, es un guerrero cruel que “acostumbra / Sembrar su finca” con “cabecitas / De sus contrarias / Milicias” (vv. 14-5, 17-19). En “La balada de Caperucita”, sin embargo, tal actitud bélica se atribuye al clero. Allí, los que ejercen o aconsejan la violencia para acabar con las críticas o con la diversidad de creencias son los santos: santo Tomás discute con un Lutero achicharrado que se asoma por la puerta del infierno, hasta arrancarle una oreja (cf. vv. 310-313). Asimismo, el imaginario san Apapapucio aconseja “¡fuego!, ¡fuego y fuego!” (v. 366) para “acabar” con la sublevación de las almas de la “cueva de los pensamientos” del Infierno (lugar en el que “estaban penando los hombres / Que pensado habían contra el Señor nuestro”, vv. 357-358). En la actitud de ambos santos se cifra el comportamiento de una Iglesia intolerante e iracunda que no podía permitir ningún pensamiento disidente en su interior, así como no permite la libertad de credos en sus dominios, cosa de la que vuelve a hablar nuestro poeta en la “Mística en que se trata de Dios”:

Predicáis la guerra en nombre del Dios de las batallas y enseñáis a odiar refinadamente al que no es de vuestras ideas. Me lleno de santa indignación al recordar que Jesús murió para que vosotros presentarais su efigie dolorida en un auto de fe¹⁹⁴.

Y ahora que estamos hablando de la revuelta de la “cueva de los pensamientos”, llama la atención que la puerta del infierno esté colocada en medio del Cielo y que exista el riesgo de una sublevación. Al introducir este detalle, el poeta parece querer decir que la institución católica lleva el infierno en su interior, que corre el riesgo de que en cualquier momento las críticas que ella misma ha querido sofocar se salgan de su control. Recordemos que, según Frances Lannon, desde el siglo XIX y hasta los primeros años del XX, España fue el escenario de grandes movimientos anticlericales. El rechazo del clero hizo estallar olas de violencia,

¹⁹⁴ Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, op. cit., p. 151.

como las matanzas de frailes de 1834 y 1835 y llevó a la quema de templos en el siglo siguiente, tras la llegada del segunda República en 1931¹⁹⁵. Por este motivo “la Iglesia militante se transformó en un ejército preparado para el combate contra los españoles a los que consideraba, o se consideraban, sus enemigos”¹⁹⁶. Así que si Lorca percibe a esta institución como represora o violenta, y a sus disidentes como un peligro latente para ella, no es tan sólo por hechos tan conocidos como la Inquisición o la Reforma protestante, lo es porque las reformas laicas del siglo XIX y la alternancia entre gobiernos liberales y conservadores en el paso de un siglo a otro habían provocado un clima de tensión entre esta institución y los partidarios del laicismo¹⁹⁷ o los no creyentes¹⁹⁸ en España.

En el encuentro entre Caperucita y san Pedro, Lorca también señala la intolerancia de la Iglesia con respecto a las críticas. San Pedro quisiera que Dios “rompiera la cuerda de la vida” (v. 168) de los poetas porque considera que ponen en riesgo la estabilidad de la institución eclesiástica: “mi Iglesia peligra por ellos” (v. 171), dice. Esto se debe a que el pensamiento crítico de los poetas amenaza la hegemonía del catolicismo sobre el pensamiento religioso occidental: “dicen que [Dios] no existe o que es infame y malo” (v.

¹⁹⁵ Y efectivamente unos años después de la escritura de estos poemas, tras el inicio de la Segunda República española, la violencia contra el clero llegó al extremo. “Se tiene noticia de [que en 1932 hubo] trece incendios provocados o explosiones en iglesias; varios curas dieron detalles de los enfrentamientos con autoridades locales anticlericales de reciente elección, decididas a poner fin a ritos religiosos tales como el toque de campanas, las procesiones, las bodas, los bautizos o los funerales”. Frances Lannon, *Privilegio, persecución y profecía: la Iglesia católica en España, 1875-1975*, Juan Luis Pan Montojo (trad.), Alianza, Madrid, 1990, p. 32.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁷ Según Manuel Cuenca Toribio, “en los periodos en que el país era dirigido por los liberales, el anticlericalismo reverdecía una y otra vez”. En “El catolicismo español en la restauración (1875-1931)”, en Ricardo García Villoslada (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1979, p. 283.

¹⁹⁸ A juzgar por lo que dice Lannon, los no creyentes eran más numerosos de lo que uno podría imaginar en un país tradicionalmente católico. Según este historiador, en las zonas rurales, sobre todo en las del sur, el catolicismo coexistía con cosmologías antiguas así como con el escepticismo de muchos españoles. Según Lannon (*op. cit.*, p. 30): “Donde la población no pertenecía al pequeño campesinado propietario y el nivel de escolarización era muy bajo, las iglesias estaban prácticamente vacías”.

164). Ese Dios cuya existencia se cuestiona es el mismo del que habla san Pedro. Lo curioso es que a san Pedro no le preocupa que se deje de creer en el Señor, sino que las críticas traigan consigo el desmoronamiento de su institución. Nuestro poeta quiso señalar así que, al exigir una fe ciega en sus dogmas como requisito para pertenecer a su culto, la Iglesia se preocupaba, no tanto por propagar la fe en Dios, como por ejercer control sobre el pensamiento de sus fieles.

2.2.3 LA CORTE CELESTIAL

Hemos visto que la Deidad de la que se habla en “La balada de Caperucita” es un concepto surgido de la Iglesia Católica. Teniendo presente esto, podemos comprender el extraño hecho de que no se pueda hallar a Dios en la que se supone es su propia morada. Recordemos que en los primeros versos de “La balada” Él se retiró, como la luz del día, a la “azul” montaña, es decir, al Reino de los Cielos. En vista de ello, cabría suponer que se hallaría en algún lugar más allá del horizonte al que Caperucita llega llevada por la corriente del río:

Caperucita duerme sobre el lecho de agua.
Es el amanecer de un día de verano.
El arroyo riente traspasa el horizonte
Y se para en el cielo donde forma un remanso” (vv. 127-130).

Piero Menarini ha notado que, al “traspasar el horizonte”, el arroyo llega al punto en donde se juntan la tierra y el cielo, espacio en el que según la tradición cristiana sería posible llegar al Paraíso¹⁹⁹. Pero si ni siquiera allí se puede ver a la Deidad, es porque ese Dios que se supone habita el Cielo, no existe; es tan sólo una idea, un dicho salido de la boca de los santos

¹⁹⁹ Cf. Piero Menarini, “La balada de Caperucita, o sea, una 'Divina Comedia' del joven Lorca”, *art. cit.*, p. 181.

que dan por sentada su existencia. De hecho, en uno de los dramas juveniles de Lorca, “Dios, el Mal y el hombre”, un personaje llamado Iglesia afirma que Él es una creación suya: “¡Gloria a Dios que existe únicamente por nosotros!”²⁰⁰. Asumir este hecho significa, sin embargo, aceptar que el lugar al que llega Caperucita tampoco es el verdadero Reino de Dios.

La corte celestial de “La balada de Caperucita” está plagada de los lugares comunes de la iconografía cristiana, lo que, lejos de convencernos de que es el Paraíso, parece indicarnos que se trata de la “idea” que de ese sitio ha creado dicha religión. Veamos cómo se le describe:

La niña se despierta, y admira la extensión
Azulada que pisa. En el celeste campo
Hay trigales de estrellas, arroyos de luceros,
Montañas de diamantes y fuentes de topacios.
Por las sendas formadas con rayos de luna
Los ángeles conducen las almas en rebaños.
Patriarcas pastores con sus bueyes de niebla
Labran el campo azul con inmensos arados (vv. 131-138).

El Cielo de Caperucita se asemeja al espacio pastoril idílico propio de los *locus amoenus*, que en este caso está formado por cuerpos celestes (trigales de estrellas, arroyos de luceros, sendas de rayos de luna) y piedras preciosas (montañas de diamantes y fuentes de topacios). Lorca imagina al Reino de Dios como un “campo celeste” en el que se cultivan estrellas y se pastorea a las almas, puesto que tales símbolos aluden a la promesa de la vida eterna, lo mismo que a aquellos que guían a las almas hasta allí (que en este caso son los “ángeles” y los “patriarcas”). Al mismo tiempo, se recupera la imagen tradicional de la vida eterna, identificada con el cielo, lugar al que pertenecen las estrellas, los luceros, la luna y la niebla. Siendo que usualmente se le representa como un lugar que se levanta entre nubes blancas y

²⁰⁰ Federico García Lorca, “Dios, el Mal y el hombre”, *Teatro inédito de juventud*, op. cit., p. 110.

rayos de sol, el espacio que está más allá de las puertas del Cielo “tiene frisos negros de noches ya pasadas, / Columnatas de nubes veteadas por rayos / Y techumbres formadas con nácares de viento, / Con oros de las tardes y con iris trenzados” (vv. 211-214). Asimismo, las piedras preciosas aluden a la Nueva Jerusalén, al lugar en el que al final de los tiempos los hombres hallarán a Dios, según el autor del *Apocalipsis*: ““la gran ciudad, la santa Jerusalén, que descendía del Cielo de parte de Dios’, que brilla y cuyos muros tienen piedras preciosas”²⁰¹.

No obstante lo dicho, en el supuesto Paraíso de Caperucita sólo viven santos y clérigos. Basta echar un vistazo a los habitantes de este lugar para observar que, a pesar de ser conducidas en rebaños, las almas comunes y corrientes no se aparecen durante el trayecto de la niña:

Por anchas avenidas que se pierden en brumas
Hay una multitud que entona dulces cantos.
Los obispos severos con las capas pluviales
Tienen sobre las mitras pedrerías de salmos.
Hay un brillar inmenso de casullas y joyas
Entre la podredumbre de grasientos harapos:
A báculo de plata, bordón de peregrino,
A copa cincelada, la concha de ermitaño (vv. 215-222).

Como se puede ver, los que allí residen son obispos y monjes que se mueven entre los extremos de la pobreza, que ciertas órdenes adoptaron tras la Contrarreforma, y la opulencia que ha caracterizado a los jerarcas clericales. Aunque en este poema Lorca no profundiza en el asunto de la avaricia clerical, el simple hecho de que describa a los habitantes del Cielo con sinécdoques que los identifican con la riqueza implica una crítica a una institución cuyas reglas parecen no aplicarse a sus propios miembros: ya que ellos pueden quebrantar su voto

²⁰¹ *Ap. 21:10. Apud Jean Delumeau, “¿Qué queda del Paraíso?”, Historia del Paraíso, op. cit., p. 28.*

de pobreza y aun así ingresar al reino de los Cielos²⁰². Si este espacio se parece más a la religión católica que al más allá es porque allí, como en la tierra, los “sacerdotes elevados [...] viven como príncipes”²⁰³, cosa que dirá el joven Lorca de los clérigos en la “Mística en que se trata de Dios”. El Cielo que recorre Caperucita, por lo tanto, parece haber sido diseñado para la élite eclesiástica y no necesariamente para los que realmente sean gratos al Señor.

Asimismo, es importante observar que este sitio parece estar regido por jerarquías: la Virgen aparece rodeada de un cortejo, cual reina del Cielo; san Pedro, como es tradicional, cuida la puerta del más allá y San Agustín, la disciplina del lugar. El resto de los habitantes de la Eternidad deben acatar la autoridad de estos santos. San Agustín ordena a san Francisco, por ejemplo: “Baja y deja en el bosque a la niña curada” (v. 490) y él lo hace. Además de lo dicho, el hecho de que Dios jamás se aparezca coloca a los santos en la misma situación en la que están los sacerdotes: tanto los unos como los otros pregonan que Él existe y reina en el Cielo, aunque nadie pueda verlo. Y si sólo los que habitan y gobiernan ese lugar ideal creen que Él está allí, puede ser que el Cielo descrito en “La balada de Caperucita” no sea precisamente el Reino de Dios, sino el reino que esta institución religiosa creó en torno a su idea de Él. Dicho con claridad, esa corte formada por aquellos que gobiernan en nombre de un rey ausente es la Iglesia misma, con su idea de Dios y su orden jerárquico; con sus monjes miserables hasta la exageración; con sus ministros opulentos que, así como el papa está “encerrado en palacios de mármol”²⁰⁴, viven en “la gloria [que] es un palacio” (v. 206); con

²⁰² En la *Mística en que se trata de Dios* el joven Lorca critica a la institución católica por su indiferencia ante la desigualdad social y el enriquecimiento de sus ministros: “¿Por qué predicáis la caridad llenando de oro al más humilde de los humildes? Al sumo sacerdote que representa a Cristo le besáis los pies y lo tenéis encerrado en palacios de mármol. Mirad que las calles están llenas de niños sin madres que les den la leche de sus pechos”. Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, op. cit., pp. 150-151.

²⁰³ *Ibid.*, p. 151.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 150.

sus templos revestidos de piedras preciosas, emulados en el poema en un intento por simular la morada de Dios.

2.2.4 ACABAR CON LA IDEA DE DIOS

Si Lorca presenta a los clérigos como iracundos, ricachones o glotones²⁰⁵ (san Apapucio es “Un obispo gordo que viene comiendo / El tocino clásico de aquellas campiñas”, vv. 350-351), es porque consideraba que gran parte del clero se había corrompido al olvidar su misión y preferir las comodidades terrenales. Por eso en la “Mística en que se trata de Dios”, nuestro poeta señala que ellos se han dedicado a “llenar de tesoros a sus ídolos”, olvidándose de que hay “hospitales que se derrumban” y “hombres que blasfeman porque no comen”²⁰⁶. Aun así, se supone que los religiosos tienen la encomienda de guiar a los humanos hacia Dios, por lo que Caperucita pide a San Pedro que la comunique con Él: “Decidle a Dios que tengo flores dentro del pecho” (v. 177). La niña quiere entregar esas flores, o sea su alma, al Señor. Para poder hacerlo, le pide al fundador de la Iglesia, es decir a la religión católica, que le lleve su mensaje. Sin embargo, al andar por el sendero del catolicismo (representado en el poema por el Cielo), Caperucita jamás llega a ver “la cara de Dios” (v. 140) y, dada su expulsión, mucho menos consigue entregarle su alma. El ascenso de Caperucita al Cielo simboliza la búsqueda de la Deidad en la religión católica, de la misma manera en que el hecho de que ella jamás llegue a verlo en este sitio significa que el catolicismo no era el camino para llegar a Él. Esta idea se reitera al final de “Los encuentros de un caracol

²⁰⁵ En *La divina comedia* de Dante, los avaros y los glotones se sitúan en el tercer y el cuarto círculos del Infierno. Por lo que, al ubicar a este tipo de pecadores en el Cielo, Lorca señala que los eclesiásticos juzgan las faltas ajenas sin atender las propias, colocándose a ellos mismos en una supuesta superioridad espiritual que, dado su comportamiento, no es tal.

²⁰⁶ Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, *op. cit.*, p. 151.

aventurero”, en donde, a pesar de que se oyen “Campanarios lejanos [que] / Lllaman a la gente a la iglesia” (vv. 169-170), el caracol sigue “aturdido e inquieto” (v. 173), sin saber cómo llegar a la Eternidad. Y es que, en tanto los hombres que conforman la institución católica sean incapaces de actuar bajo los principios del cristianismo y de predicar en nombre del verdadero Dios, para Lorca su religión tampoco podrá constituir un vínculo entre la humanidad y la deidad.

La “llamada” de la Iglesia resulta insuficiente para que el caracol encuentre el camino a las estrellas debido a que la hipocresía de sus ministros choca con el cristianismo y, como resultado, envía un mensaje contradictorio a sus fieles. Como se ha dicho, para nuestro poeta esto desemboca en la imagen de Dios que difunde el catolicismo. A la voz de estos poemas le parece que el Dios Padre que pregona la Iglesia con sus acciones no se asemeja a la deidad bondadosa que esta misma institución señala en el misterio de la Unidad de Dios²⁰⁷. El Dios de esta institución religiosa es el guerrero cruel de “Canción para la luna”. Esta concepción de Jehová choca con la manera en que se presenta la figura de Cristo. El hecho de que el segundo sea el que representa la esperanza y el amor de Dios, en tanto del primero no pueda esperarse más que indiferencia y crueldad podría indicar una escisión entre el Dios del Antiguo Testamento y el que pregonó la doctrina del amor²⁰⁸: entre el Padre y el Hijo. Sin embargo, lo que nuestro poeta hace es rechazar la idea eclesiástica de Dios Padre e incitar a

²⁰⁷ Según el misterio de la Unidad de Dios, “hay un Dios en el orden sobrenatural, eterno, infinitamente bueno, santo, sabio, poderoso, principio y fin de todas las cosas”. *Ibid.*, p. 72.

²⁰⁸ En *Federico García Lorca heterodoxo y mártir* (pp. 223-229) Eutimio Martín analiza la figura de Dios en el teatro juvenil de Lorca. Allí asegura que el poeta se enfrenta al Dios “sádico y decrepito” de las *Escrituras* (p. 223). Según este crítico, tal Dios es quien “no habla con los hombres”, quien “está más allá de la humanidad” como dice José en “Cristo (tragedia religiosa)” (*Teatro inédito de juventud, op. cit.*, p. 236). Este Dios se distingue de su hijo, dado que se le concibe como un ser cruel, en tanto que Cristo es un Dios amoroso. Por eso el poeta niega la existencia de aquel ser cruel en voz del personaje de Jesús, quien afirma: “el Dios de las *Escrituras* no ha existido nunca. La crueldad no anida en su pecho de misericordia” (*ibid.*, p. 289). No se puede decir, entonces, que esta actitud de rebeldía suponga el rechazo a Dios Padre, como sugiere Martín, pues lo que se rechaza es la manera en que aquél ha sido presentado, dado que en otros poemas insiste en buscar al Dios de amor que predicó Jesús.

la búsqueda del “Dios que dice el Cristo” (“Un tema con variaciones pero sin solución”, v. 86). Esto, supone, por lo tanto que Federico García Lorca no separa al Padre del Hijo, sino a la idea de Dios del Dios verdadero.

El rechazo a su concepción de Dios confirma que para el joven Lorca el catolicismo era incapaz de conducir a la humanidad a Él. Pero el hecho de que la Iglesia haya fracasado en su misión, no quiere decir que Cristo también lo hiciera. El joven Lorca aún cree que es posible recuperar el concepto cristiano del Todopoderoso, modificando la idea que el clero ha difundido de Él, cosa que se sugiere en “Elegía del silencio”:

Si Jehová se ha dormido,
Sube al trono brillante,
Quiébrale en su cabeza
Un lucero apagado,
Y acaba seriamente
Con la música eterna (vv. 61-66).

Curiosamente, la manera mediante la que se podría “despertar” a esa Divinidad dormida es quebrándole “un lucero apagado” en la cabeza. Es decir, agrediéndolo. Algo semejante se repite en “Canción para la luna” en donde:

Será la Osa
Mayor, la arisca
Fiera del cielo
Que irá tranquila
A dar su abrazo
De despedida,
Al viejo enorme
De los seis días (vv. 52-59).

Aquí una constelación en forma de oso será la encargada de “despedir”, ya no de despertar, al Dios envejecido de las *Escrituras*. No olvidemos que el símbolo de la estrella nos remite a lo divino y especialmente a Jesucristo. Siendo así, aunque haya caído en el olvido como indica el hecho de que en “Elegía del silencio” se trate de un “lucero apagado”, sólo una estrella puede despertar al verdadero Dios y matar al falso, sea que se use como instrumento

o que sea ella misma el agente que, mediante su “abrazo”, se deshaga de la idea de Dios. Para hacer esto, sin embargo, hay que “acabar” con la “música eterna”, como se dice en “Elegía del silencio”. Este asunto parece remitirnos a los cantos que entonaban las ranas en honor de Dios, lo que posiblemente indica que con lo que hay que “acabar” es con el culto que se ha formado en torno a ese Dios cruel o indiferente. Aquí, como en sus “Místicas”, el joven poeta propone “la destrucción del Dios de la Iglesia católica”²⁰⁹, idea que también ha encontrado Eutimio Martín en la obra juvenil de Lorca. Dicho con claridad, sólo cuestionando la versión de Dios que ha fraguado la Iglesia católica será posible descubrir la “cara” del verdadero, uno que sigue vivo en las acciones de cierto sector del catolicismo, y que está representado por la piedad con que san Francisco y la Virgen tratan a Caperucita en el Cielo: Cristo. “We have, then, a Christian, but anticatholic Lorca”²¹⁰, como dijera Javier Herrero.

²⁰⁹ Eutimio Martín, “La dimensión mesiánica de la obra juvenil y madura de F. García Lorca: *El primitivo auto sentimental* (obra dramática inédita)”, en Andrés Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven, op. cit.*, p. 98

²¹⁰ *Art. cit.*, p. 3.

2.3 CRISTO: “LA COPA DE LA ESPERANZA”

2.3.1 EN BUSCA DE UN DIOS PERSONAL

Si el llamado a misa deja indiferente al caracol de “Los encuentros”, como se dijo al final del apartado anterior, es porque “las estrellas” que él anhela alcanzar no son las de una fe ajena, como la que le quieren imponer las ranas. La divinidad que el caracol busca está representada por los “miles de ojos” que han surgido “dentro de [las] tinieblas” (vv. 127-128) de la hormiga, es decir, en su interior. Y es que para nuestro poeta el Dios verdadero²¹¹ debe nacer en el fondo de nuestra alma (como le sucede a la hormiga), debe ser algo propio: “una estrella lejana / Que es mía nada más” (como dice el yo lírico de “Oración”, vv. 41-42). Las estrellas que el caracol quiere alcanzar, por lo tanto, deben ser las de su propia fe.

Al asumir esta actitud, Lorca sigue a Unamuno. Hace suyos no sólo el concepto que el Rector de Salamanca tiene de la fe, sino también la razón que éste esgrime para negar la idea de Dios defendida por la Iglesia. Según Unamuno, el querer que Dios exista es lo que impulsa la fe y por este anhelo es por lo que creemos en Él: “este Dios, el Dios vivo, tu Dios, nuestro Dios, está en mí, está en ti, vive en nosotros, y nosotros vivimos, nos movemos y somos en Él. Y está en nosotros por el hambre que de Él tenemos, por el anhelo, haciéndose apetecer”²¹². Para Unamuno, Dios no puede ser un concepto, una explicación racional (cosa a la que lo ha reducido la teología); Dios es una vivencia que surge de las ganas de creer, de la experiencia personal que se tiene ya de Él. Lorca estaba de acuerdo con esto. Por lo mismo, para representar la fe, a menudo acude a la imagen de la luz que brilla en el pecho del

²¹¹ El verdadero Dios es el que se propone hallar el personaje del Poeta de “Dios, el Mal y el hombre”, quien dice: “El verdadero Dios está por encima de todo. Yo le buscaré”. Federico García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, op. cit., p. 110.

²¹² *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 214.

creyente. Si bien en “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”, por ejemplo, los poetas tienen “una estrella sutil que nadie ve” (v. 52), en “Canción otoñal” el yo lírico describe su deseo de creer como “Un vago temblor de estrellas” (v.2) que le late en el pecho, mientras que en “Santiago. Balada ingenua”, el apóstol que pasa por el cielo de la vega lleva “el sol escondido en el pecho” (v. 41).

En poemas como “Grito”, “Santiago” y “Los encuentros”, Lorca no sigue la creencia de Unamuno de que los hombres *inventamos* a Dios (aunque sí es una idea que se sugiere en otros textos suyos como en “Ritmo de otoño”). En este momento de su peregrinar, nuestro poeta propone que, si podemos hallar a Dios en el fondo de nuestra alma, es porque el anhelo de encontrarlo nos lleva a la Divinidad, que vive en nosotros dado que nosotros también vivimos en Él, tal y como dice Unamuno²¹³. Por tal motivo, la voz lírica de estos textos presenta la fe como un descubrimiento que ocurre en el fuero interno de los hombres a consecuencia de sus esfuerzos por encontrar a Dios o simplemente a raíz de su disposición para creer. Tales son los casos de la hormiga de “Los encuentros” y de la vieja de “Santiago”. La hormiga trepa al árbol más alto y desde allí logra ver “miles de ojos dentro de sus tinieblas”, en tanto que la vieja atestigua que, al pasar por el cielo de la vega, el apóstol “una estrella dejóme aquí dentro” (v. 77). En el primer caso trepar a las alturas simboliza el perfeccionamiento espiritual que ha alcanzado la hormiga, en su esfuerzo por acercarse a Dios²¹⁴, mientras que en el segundo la estrella representa la gracia de la fe. En ninguno de

²¹³ Cabe señalar que, según Unamuno, Dios vive en nosotros a raíz de nuestro anhelo de creer. Para Lorca, en cambio, al menos en los ejemplos señalados en este párrafo, la fe surge en el interior de los creyentes como una revelación divina, lo que implica que Dios existe independientemente de que creamos en él o no, pero nace en nosotros cuando descubrimos la fe. En estos poemas, el yo lírico manifiesta un profundo encuentro con la fe.

²¹⁴ En este caso Lorca recupera la idea del ascetismo cristiano, presente en textos como *La escala espiritual* de san Juan Clímaco (obra que según Eutimio Martín debió conocer Lorca) y presenta el camino hacia Dios como una proeza que se realiza en un camino hacia lo alto. Así, el deseo de tener una experiencia personal de Dios le da un toque místico a la búsqueda religiosa del poeta. Sin embargo, no se puede decir que

los dos casos, las luces que estos dos personajes descubren en el fondo de su alma son simples ideas de lo divino, como la que tenía la abuela del caracol. Se trata más bien de la misma fe que el poeta concibe como “Luz y Gracia” (v. 10) en “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”; se trata de la luz y de la gracia de la fe otorgada por Dios como regalo a sus seguidores²¹⁵. Además, en ambos casos la creencia que se les revela es la que trajo Jesucristo, pues el primer ejemplo simboliza el viacrucis, mientras que en el segundo la creencia llega a la mujer mediante uno de los apóstoles cristianos.

Recordemos que, como se mostró en el apartado 1.2, la estrella tiene múltiples significados, todos asociados a la divinidad, que varían de acuerdo a los vaivenes de la fe que sufre el poeta a lo largo de su búsqueda de Dios. Independientemente de la diversidad de significados que tiene la estrella en estos poemas, su luz siempre apunta hacia la esperanza: la de hallar un Dios amoroso que consuele a los hombres. Ahora bien, según Lorca, ese Dios no puede ser el Dios contemplativo que pregona la Iglesia. Al contrario, ese Dios debe parecerse al Dios activo²¹⁶ que predicaban san Francisco y la Virgen en “La balada de Caperucita”: el uno permitiéndole a la niña entrar al Cielo y la otra, sanándola después. Para Lorca, ellos son los verdaderos representantes de la caridad cristiana que la Iglesia parece haber olvidado: tras sus acciones se esconde el Dios verdadero, el que vive en Cristo.

esta poesía sea netamente mística, porque no siempre defiende la idea de que el perfeccionamiento espiritual lleve a Dios, pero lo que sí se puede decir es que en ciertos momentos se apropia del ascetismo y el misticismo para proponer un camino a Dios. Este camino destaca especialmente al acercarse a Cristo, pues el hombre que perfecciona su alma lo hace siguiendo el ejemplo de Cristo. Tengamos en cuenta que, según los historiadores Collen McDanell y Bernard Lang, Jesús fue quien propuso que la relación con Dios debía forjarse como una experiencia directa de lo divino. Cf. “Jesús y la promesa cristiana”, en *Historia del Cielo*, *op. cit.*, p. 7 y Eutimio Martín, *Federico García Lorca: heterodoxo y mártir*, *op. cit.*, pp. 154-157.

²¹⁵En la doctrina católica, la palabra “gracia” se refiere a “un favor sobrenatural y gratuito que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación”. *DRAE*, *op. cit.*, s.v. *gracia*.

²¹⁶Ésta es otra idea de Unamuno, quien dice: “Y es que Dios no puede ser Dios porque piensa, sino porque obra, porque crea; no es un Dios contemplativo, sino activo. Un Dios Razón, un Dios teórico o contemplativo, como es el Dios del racionalismo teológico, es un Dios que se diluye en su propia contemplación”. *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 206.

Como ya se había dicho, al rechazar al Dios de la Iglesia y celebrar las enseñanzas de Jesucristo, Lorca niega el concepto frío y lejano al que la Iglesia redujo a su Dios y lo busca directamente en su propia comprensión de las enseñanzas de Cristo. La lucha entre las creencias que impone el catolicismo a sus feligreses y la necesidad de una fe personal, inspirada en la propia experiencia de Dios, se presenta en estos poemas en la diferencia entre las creencias de las ranas y la fe que la hormiga le descubre al caracol de “Los encuentros”. La idea de Eternidad que las ranas quieren imponerle a la hormiga representa la fe eclesiástica, mientras que la revelación de la hormiga se identifica con el mensaje directo de Jesucristo. El testimonio de la hormiga trae consigo la certeza de la existencia de Dios, cuya presencia se puede experimentar en el alma, en tanto la supuesta fe de las ranas no es más que la repetición mecánica de las creencias en las que fueron educadas (cf. vv. 57-77 y 116-156). De tal manera, la llamada a misa no dice nada al caracol porque el Dios al que él espera es el que ha sido revelado directamente por Jesucristo; el que puede manifestarse como algo vivo, propio y verdadero en el fondo de su alma.

Cuando digo *propio*, no quiero decir que se trate de un Dios que exista exclusivamente para el poeta. Quiero decir que, para Lorca, aquellos que tienen suficiente fe pueden llegar a sentir la presencia de Dios en su interior, una presencia real e independiente de la visión de Él que ha impuesto la Iglesia Católica. Así, lo que el poeta espera encontrar en su fuero interno es su fe personal y, junto con ella, su *propia* experiencia de Dios, como cuando dice:

Y marchó por la senda
En espera gloriosa de una estrella lejana
Que es mía nada más,
Que brilla con la luz que mi alma le presta
Soñolienta y tranquila con aroma de siesta (“Oración”, vv. 40-44).

En el apartado 1.2, se había señalado que estos versos indicaban la necesidad que sentía el poeta de alcanzar su lugar en la Eternidad. Pero si los vemos ahora desde otro punto de vista,

descubrimos que también pueden indicar que Lorca anhela creer en un Dios propio, en uno que sea alumbrado por su alma, recreado por su fe. Y sí, aunque sea contradictorio, ese Dios propio es el mismo que proviene del cristianismo; pues ese Dios compartido por otros feligreses puede ser también el Dios de cada uno cuando cada uno lo hace suyo, creyendo en Él y creándolo en su interior. En este asunto, nuestro poeta nuevamente sigue a Unamuno. Para éste la vivencia de lo divino que tiene cada ser humano parte de la necesidad de fe que cada uno experimenta dentro de sí. De tal manera es posible que el mismo Dios se proyecte de modos distintos en cada creyente, que Dios sea un ser múltiple, sin dejar de ser uno²¹⁷.

2.3.2 EL DIOS HUMANO Y AMOROSO

Dado que Lorca desea apropiarse del Dios de amor que vive en Cristo y recrearlo en su alma, el Jesucristo que presenta en sus poemas es el que responde a este anhelo, es el que corresponde a la visión personal que el joven Lorca tenía de él. Se trata de un Jesús sumamente humanizado, uno que justo por este motivo es cercano a nosotros, que se sacrifica por nosotros para mostrarnos su amor. Sin embargo, aunque sea un personaje central en esta poesía, pocas veces aparece representado directamente, a diferencia de lo que ocurre en el teatro juvenil. La mayor parte de las ocasiones se le menciona, simplemente, como un sinónimo de esperanza. Sólo en “Tentación” y en “Los encuentros de un caracol aventurero” aparecen personajes que lo representan. Por este motivo, gran parte del presente apartado se centrará en el análisis de estos dos poemas.

²¹⁷ Para entender esto hay que decir que para Unamuno Dios es una proyección de nuestra conciencia de un yo humanizado en el Universo. Como cualquier yo, Dios no puede ser el mismo siempre: participa de muchos y, por lo tanto, vive “con una cierta multiplicidad interna”. Además, “el poder de crear un Dios a nuestra imagen y semejanza, de personalizar el Universo, no significa otra cosa sino que llevamos a Dios dentro, como sustancia de lo que esperamos y que Dios nos está de continuo creando a su imagen y semejanza”. Por consiguiente, Dios es susceptible de ser vivido de modo distinto por cada creyente. Cf. *Ibid.*, pp. 210, 212, 223.

“Tentación” es un poema que consta de 130 versos alejandrinos de rima consonante en los cuales, como ocurre en muchos retablos religiosos, se narra un episodio de la vida de Jesús; en este caso: el momento en que emprende el camino al Cielo. A pesar de que las descripciones plásticas del poema nos recuerdan muchas veces la iconografía católica, “Tentación” no da cuenta de ningún pasaje bíblico. De hecho, el personaje del poema ni siquiera parece aproximarse a Dios durante la andanza de la que allí se habla. En lugar de eso, lo busca de manera vacilante, como en otros poemas, lo cual es intrigante. Pero, para comprender el porqué de esto, analicemos el poema paso a paso.

Para empezar, se dice que el protagonista anda por “una senda blanca” (v. 1), lo cual nos permite suponer que va camino a la Eternidad. En seguida se le describe de tal manera que es posible identificarlo con las representaciones tradicionales del Hijo del hombre, pues se trata de:

el Apóstol
De los bucles dorados y los ojos de azul,
Con rosas de cien hojas en sus manos divinas,
Con la frente de nácar coronada de espinas (vv. 1-4).

Dado que lleva en las manos las marcas de la cruz y en la cabeza la corona de espinas, el Apóstol no puede ser otro que Jesucristo. Precisamente por eso sorprende que el único que debería tener seguro el ascenso al Cielo vaya “Cercado por la sombra de vaguísimo tul” (v. 5), que su camino se hunda en la noche de “irisado negror” (v. 10), que se pierda “en colores sangrientos / Y en nubes de tormenta con rumores de mar” (vv. 11 y 12). Dicho de otro modo, si la “senda blanca” que lo lleva a la Eternidad está rodeada de sombras y tormentas que amenazan la claridad del rumbo a seguir, podemos suponer que, para Jesús, al igual que para los hombres, el camino a Dios Padre es incierto. Y por si esta incertidumbre no fuera suficiente, Él “camina sereno, solo y abandonado / A llamar a las puertas de la eterna

mansión” (vv. 19-20). Él es también un “peregrino” (v. 13), un hombre cualquiera que trata de llegar a Dios, sin poder percibirlo con claridad, sin tener otro aliciente que la fuerza de su voluntad, y completamente abandonado por el Ser Supremo, que no se manifiesta.

Complicando aún más las cosas, para llegar “a las puertas de la eterna mansión” (v. 20) el Apóstol tiene que pasar por una última prueba: debe vencer una tentación carnal. Al principio, ésta se presenta como un cerco de sombras que obstaculiza su andar, por lo que parece que se le ha cerrado el camino a la Gloria. Cuando éstas se disipan, Él mismo explica la naturaleza de tales tinieblas, al llamarlas: “la tentación” (v. 45). En seguida aparece Venus quien, montada en un carro de plata, arrastra al Apóstol hacia ella. A su alrededor algunas mujeres paganas danzan desnudas y protagonizan una orgía. Y aunque el “Apóstol divino” reacciona con “espanto” (v. 88) y pretende huir, las mujeres lo acunan hasta que él se convierte en espuma y escapa. Sólo entonces el Apóstol puede seguir su camino, aunque para hacerlo tenga que atravesar nuevamente la oscuridad que se cierne a su alrededor. No obstante lo dicho, hay dos cosas aquí que parecen extrañas. Por un lado, que al propio Cristo se le cierre el paso al Cielo, cuando él mismo dice que ya ha sufrido el calvario (“Ya he bebido mi cáliz de amargura infinita”, v. 41). Por otro lado, el hecho de que se le presente una tentación sexual. En este momento no voy a hablar del peso de la sexualidad en estos versos, porque es tema del capítulo tercero. Aquí sólo diré que los hechos narrados en el poema hacen ver a Jesús como un ser humano cualquiera. Uno que también puede enfrentarse a la tentación del pecado, cosa que, como a cualquier cristiano, puede impedirle llegar a su Padre.

La dificultad para acercarse a la Deidad también se manifiesta en la circunstancia en la que se presenta este personaje. El Jesús de “Tentación” lleva ya las marcas del tormento al que ha sido sometido, lo que indica que ha muerto y resucitado. En un fragmento del *Evangelio de Juan*, Jesús resucitado reconoce que aún no ha regresado al Cielo (*Jn 20:17*).

Por este motivo, podemos situar este episodio en el momento posterior al que Jesucristo visita a sus apóstoles, luego de resucitar. Lo anterior quiere decir que el que anda hacia los Cielos es el Cristo que vuelve con su Padre, después de haber cumplido su misión. Este hecho lo sitúa entre la vida y la muerte, trayecto en el que por momentos el Apóstol parece estar atrapado, ya que no puede volver a la primera (a lo lejos se pierde Jerusalén en la oscuridad, cf. v. 8) ni llegar a la segunda, dadas las dificultades de las que hemos hablado.

Ahora bien, la idea del alma atrapada en una zona intermedia entre la vida y la muerte se repite incontables veces en la obra de Lorca²¹⁸. Se trata de una alegoría de nuestra mortalidad, o lo que Unamuno llama la agonía del cristianismo²¹⁹, ya que simboliza el deseo del alma humana de trascender esta vida perene. Dicho de otra manera, en esta imagen se resume la vida del hombre que, consciente de su finitud, vive como un muerto en vida, sin saber jamás si alcanzará otro plano de la existencia. Como vemos aquí, esta imagen se fragua en la obra juvenil de nuestro poeta. Además de presentarse en “Tentación”, también aparece en “La balada de Caperucita”, donde los que habitan el mundo (representado por el bosque) son como muertos en vida, cosa que se comentó en el primer apartado del capítulo primero. En el caso de “Tentación”, el simple hecho de imaginar que, después de haber resucitado, Jesús tuviera que pasar por otro viacrucis, sintiéndose abandonado y sin la certeza de que lograría su objetivo, pone en entredicho, al menos por un momento, la promesa de la vida eterna. Sin embargo, esta duda se disipa cuando, al final del poema, Jesús parece llegar a la

²¹⁸ En *Así que pasen cinco años*, por ejemplo, el niño y el gato, aunque en cierto sentido están muertos ya, se niegan a adentrarse en la muerte por miedo a que ésta sea definitiva, al tiempo que anhelan llegar al paraíso. Algo semejante ocurre con la “Niña ahogada en el pozo” de *Poeta en Nueva York*, quien parece hallarse en una agonía perpetua, sin que exista una esperanza de volver a la vida y sin que termine de morir definitivamente.

²¹⁹ Es decir, la vida del hombre es como la agonía eterna del que sabe que va a morir cuando no se tiene la certeza clara de que logrará alcanzar la inmortalidad que su religión promete y sólo se tiene la certeza de la finitud.

Eternidad²²⁰.

Todos estos hechos humanizan al Dios que se hizo hombre. Tengamos en cuenta que el Cristo de los *Evangelios* no tiene que buscar a su Padre ni andar hacia Él, que la tentación que vence es la que le propone el diablo en el desierto (*Mt* 4: 1-11), que el único momento en el que se siente abandonado es cuando se muere en la cruz (cf. *Mt* 27:46) y que su resurrección es la prueba de que existe una vida después de ésta, por lo que no habría razón para suponer que le costaría trabajo regresar a los Cielos. En “Tentación”, Lorca convierte la momentánea sensación de abandono, acusada en las *Escrituras*, en la idea de que Dios ha abandonado a Cristo a lo largo de su camino. También convierte la tentación de renunciar a su misión, que Cristo enfrenta en el desierto, en una tentación de orden sexual, así como convierte el instante de la resurrección en un nuevo Calvario. Asimismo, apunta numerosos detalles que parecen negar la divinidad del Apóstol, por ejemplo: no sólo debe pasar por el viacrucis que significa el camino al Cielo, sino que, además, habrá de hacer todo esto para apenas lograr “llamar a las puertas de la eterna mansión” (v. 20). Esta interpretación no sólo exacerba la pasión de Cristo, sino que lo acerca todavía más al sufrimiento del ser humano que, acosado por sus propias dudas y penas, va en busca de Dios y, si lo halla, todavía deberá esperar ser recibido por Él. De tal modo, la peregrinación del Apóstol no es otra cosa que una alegoría de la visión que tiene el poeta de la vida humana. Porque para Lorca la vida no es más que una búsqueda perpetua de un Dios que, después de crearnos, parece habernos abandonado en la tierra. Por eso es por lo que la descripción de la vida que aparece en “La gran balada del vino” (vista como un “camino largo y lleno de tristeza”, como “un sendero que se pierde” en el que la “luz angelical se oculta por momentos” cf. vv. 16, 90, 91) coincide

²²⁰ A diferencia de lo que ocurre en *Poeta en Nueva York*, en la poesía juvenil de Lorca sí existe la esperanza de alcanzar la vida eterna, aun cuando se llegue a dudar.

con la que podríamos dar de la andanza del Apóstol. Sin embargo, a diferencia de “La gran balada del vino” y de otros poemas de juventud que versan sobre el mismo tema, quien en “Tentación” lucha por llegar a Dios es el propio Jesucristo. La pregunta ahora sería: ¿por qué?, ¿por qué el Cristo de “Tentación” se parece tanto a nosotros?

La respuesta a esta pregunta se encuentra precisamente en lo que lo hace distinto. A diferencia de cualquier otro hombre, el Apóstol parece lograr lo que, según Unamuno, todos deseamos: la inmortalidad. Aunque a primera vista esto no es del todo claro, dado que la última estrofa es casi igual a la primera, hay ciertos detalles que señalan que el Apóstol consigue trascender la vida limitada de los seres humanos. En la penúltima estrofa atraviesa el cerco oscuro que lo rodea, para descubrir que “En las grandes tinieblas se señala la cruz” (v. 120) y, en la última, sube a una “senda de nubes (v. 126), en donde la corona de espinas y las marcas que llevaba en las manos desaparecen. Esto quiere decir que la difícil andanza del Apóstol tiene su recompensa: vence la tentación, hecho simbolizado por su capacidad para atravesar las tinieblas; vence la duda, hecho simbolizado en su insistencia en buscar la luz (v. 117), pese a su incapacidad para percibirla en diferentes momentos; y, finalmente, parece haber accedido a la eterna mansión, pues mientras camina entre nubes, se despoja de las penas de la vida, que desaparecen junto con las marcas del martirio²²¹. Entonces, no importa cuánto haya sido humanizado, Cristo no deja de ser divino, porque a pesar de tener dudas, tentaciones y sufrimiento como cualquier otro, no se da por vencido, llega y es recibido por Dios Padre. Así, su divinidad radica en que muestra a los hombres que esta hazaña sí es posible, aun para un simple ser humano.

²²¹ Es importante tener en cuenta que el final de este poema es ambiguo. Realmente allí no se señala que el Apóstol haya llegado al Cielo, sólo se dice que ha superado la tentación, que vuelve la luz del cielo y que se han ido las marcas de la cruz. Por eso interpreté este final como la señal de que el personaje está a punto de lograr su objetivo.

De modo que para decir que la humanidad debe emular a Cristo al seguir la ruta hacia Dios, a pesar de sentirse “abandonado” o tentado por el pecado o por la duda, el poeta hace del Apóstol de este poema un hombre más que anda en pos del Señor, enfatizando el hecho de que sufrió como cualquier otro humano. Pues si Él es otro más que desea alcanzar la Eternidad y, a pesar de todas las dificultades propias de la vida humana, lo logra, cualquier otro que siga su ejemplo puede hacerlo. Cabe señalar que, aunque este modo de ver las cosas corresponde a la visión de Lorca, la identificación con Cristo no es, de ninguna manera, una ocurrencia suya, pues según la doctrina cristiana, “el cristiano se hace un Cristo”²²². Sin embargo, también hay que decir que nuestro poeta se identifica personalmente con Jesucristo²²³ por dos motivos: en primer lugar, porque considera que la ineludible pulsión sexual es tan difícil de cargar como la cruz misma, cosa de la que se hablará en otro capítulo; y en segundo lugar, porque para él, el poeta debía ser como Cristo (un mensajero de la Eternidad en la tierra). Y es que, en poemas como “Tentación” y “Un tema con variaciones pero sin solución”, a Cristo se le llama Apóstol, en lugar de Mesías; porque para Lorca Jesús era un “enviado”²²⁴, un mensajero del amor divino, cosa que se señala en el *Evangelio de Juan* de este modo: "aquel a quien Dios ha enviado habla las palabras de Dios" (*Jn* 3:34).

Hay dos cosas en esto último que pueden llamar la atención. La primera es que Cristo es, a un tiempo, el Dios de amor que el poeta deseaba hallar y el Hijo del hombre al que se

²²² Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo*, *op. cit.*, p. 313.

²²³ Cabe señalar que Eutimio Martín es el primero en señalar que, en su obra juvenil, Federico García Lorca se identifica con Jesucristo. Con respecto al drama “Cristo. Tragedia religiosa”, dice lo siguiente: “la proyección del propio Federico García Lorca en el adolescente Jesús nos parece deliberada”. *Federico García Lorca: heterodoxo y mártir*, *op. cit.*, p. 210.

²²⁴ Según el *DRAE*, la palabra “mesías” significa, etimológicamente “ungido”, en tanto el “apóstol” es un “enviado”, etimológicamente hablando también. Dado que en nuestra lengua el primer término designa al “redentor enviado por Dios para salvar a la humanidad”, según el cristianismo, y, en el segundo, se refiere a los discípulos de Cristo o es el modo de nombrar a un “predicador”; supongo que Lorca tenía presente el sentido etimológico del término “apóstol”. (Cf. *DRAE*, *op. cit.*, s.v. *apóstol* y *mesías*.) Al llamar Apóstol al Cristo que dibuja en su poema, destaca su carácter de enviado y predicador, por encima de su capacidad redentora. Ésta parece hallarse en el mensaje que deja con sus acciones.

le dificulta volver con su Padre. La segunda es que al Mesías jamás se le llama de tal modo, sino “enviado”, y dado lo que se ha dicho, es un mensajero del amor de Dios. Respecto a la dualidad de Cristo sólo quiero aclarar que en este aspecto nuestro poeta tiene una postura apegada al *Evangelio*²²⁵: para él “el enviado no es más que el que le envía” (cf. *Jn* 14: 20), como se dice en el Nuevo Testamento. Lo que quiero decir es que en estos poemas no parece dudarse del misterio de la Trinidad, contrario a lo que parece a primera vista, pues se identifica a Cristo con Dios²²⁶. Así, el hecho de que en estos textos se reconozca la humanidad de Jesús, dado que Él ha tenido que recorrer una difícil senda para volver al Padre, no implica que Él deje de ser el Dios que nos muestra su amor con su presencia, ni tampoco que no pueda ser quien nos comunica el mensaje del Dios verdadero. Cristo, según lo concibe Lorca, es el Dios que se hizo hombre para traernos el mensaje del Padre, sin dejar por eso de ser Dios mismo.

Sobre el mensaje de amor de Dios, como todos los cristianos sabemos, la mayor manifestación del amor de Dios es que envió a su único hijo para que diera la vida por nosotros (cf. *Jn* 3: 16-17). Lo que me llama la atención en “Tentación” es que Lorca mira esta idea desde otro ángulo. Lo que nuestro poeta presenta en este poema como señal del amor de Dios es el hecho de que Él mismo haya elegido vivir y sufrir como cualquier otro hombre para traernos su mensaje. Como dice Lurker: “en Jesucristo es Dios mismo el que ha venido hasta nosotros para mostrarnos el camino de la salvación”²²⁷. El enviado, entonces,

²²⁵ Nuevamente, el poeta tiene fe, no en la ortodoxia católica, sino en la palabra de Cristo. En el *Evangelio de Juan*, que se dice era el favorito de Lorca, Jesús repite continuamente que Él, el Espíritu Santo y Dios Padre son uno y el mismo.

²²⁶ Aunque, como dije más arriba, Lorca parece distinguir entre Dios Padre y Dios Hijo, lo que en realidad separa es la figura del Hijo del hombre de la idea de lo que la Iglesia supone que Dios debe ser. Para Lorca, Dios es algo distinto al Ser castigador que hay que temer, que es la imagen de Dios que el Antiguo Testamento comunica y que el catolicismo propaga.

²²⁷ Manfred Lurker, *El mensaje de los símbolos*, op. cit., p. 235.

es Dios en persona y su mensaje es el amor divino, anuncio por el que sacrifica su vida, según lo que se presenta en “Los encuentros de un caracol aventurero”. En ese poema, la hormiga que ha logrado subir a los árboles más altos para ver las estrellas representa a Jesucristo. Haciendo una alegoría de lo que narra el *Evangelio*, ella muere después de notificar a las demás lo que le ha sido revelado. Mientras va por el bosque, el caracol es testigo de tal hecho:

un grupo de hormigas
Encarnadas se encuentra.
Van muy alborotadas,
Arrastrando tras ellas
A otra hormiga que tiene
Tronchadas las antenas (vv. 103-108).

El protagonista de este poema logra convencer a las hormiguitas de que no maten a la herida, pero ésta no sobrevive al maltrato al que sus compañeras la sometieron al acusarla de “perezosa y perversa” (vv. 140) por subir a los álamos en lugar de trabajar. Como le ocurriera a Jesús con el pueblo judío, la hormiga muere a manos de sus semejantes, que encuentran reprochable su conducta. Asimismo, al agonizar, el insecto señala que una abeja que va pasando “es la que viene / A llevarme a una estrella” (vv. 153-154). Con ello anuncia que existe una vida más allá de la vida rastrera de los insectos, así como la resurrección del Hijo del hombre anuncia la vida después de la muerte. Aunque su muerte provoca cierto desasosiego entre las hormigas, que “Huyen al verla muerta” (v.156), ninguna de ellas se interesa en su mensaje como el caracol, quien recibe el descubrimiento de la intrépida hormiguita como una epifanía (modo en que, tal vez, los primeros cristianos recibieron las palabras de Jesús). El episodio de la hormiga en “Los encuentros de un caracol aventurero” sintetiza los momentos sobresalientes de la vida de Jesús, en tanto predicador y mártir. De tal manera, así como en “Tentación” el mensaje de amor de Cristo se resume en que con su ejemplo nos muestra el modo de llegar al más allá, a costa de su sufrimiento, en “Los

encuentros de un caracol aventurero” su misión consiste en anunciarnos que hay algo más allá de esta existencia, algo que demuestra al sacrificar su vida. Lo interesante es que en ambos casos se enfatiza la cercanía de este Dios, dado que jamás se dice que demuestre su amor enviando a su hijo a sufrir por la humanidad, sino que se le presenta como otro hombre más, como un Dios humilde y amoroso que ha bajado a la tierra a vivir en las mismas condiciones que su creación. Gracias a esto, en la figura de Cristo se reconcilia la carne con el espíritu: Él es el Dios anhelado por nuestro poeta, el que baja de su pedestal para experimentar las penas humanas y abrirnos el camino al mundo espiritual. Tal es la interpretación de Lorca de la idea cristiana de que Jesucristo “desciende al mundo de las criaturas mediante la encarnación, carga con la cruz y señala así el camino que reconduce al origen divino”²²⁸, cosa que se apunta Manfred Lurker.

Y por si estas manifestaciones de amor no bastaran, en “Espigas” de *Libro de poemas* se elogia el humilde sacrificio que hace esta planta para brindarnos pan, aludiendo con ello al que hiciera Jesús, quien como el trival “se entregó a la muerte” “para alimento de los hombres” (cf. vv. 1 y 33). Según Manfred Lurker, la comida siempre significa el sacrificio de una vida para que otra continúe: “lo que el hombre destruye para vivir ha sido previamente sacado del ciclo de la vida, ha sido matado”²²⁹, comenta el historiador. Por este motivo, el sacrificio ritual simbolizó en muchas culturas la obtención de algún beneficio vital para los que lo llevaban a cabo. Aludiendo al tradicional sacrificio de las Pascuas judías, a Jesús se le llama “cordero de Dios, que quita los pecados del mundo” (*Jn 1:29*), pues su muerte, como la del cordero pascual, habrá de salvar a los hombres como salvara al pueblo de Dios en Egipto; aunque en este caso limpiándolos del pecado original que impedía a la humanidad

²²⁸ *Ibid.*, p. 315.

²²⁹ *Ibid.*, p. 292.

volver al Reino de Dios. Él es como el cordero que sacrifica su vida para alimentar a los asistentes a su banquete, para que ellos sigan viviendo a costa de su vida²³⁰. Por eso dijo: “yo soy el pan de la vida. El que venga a mí, no tendrá hambre, y el que crea en mí, no tendrá sed” (*Jn 6:35*).

Esta muestra de amor, que se repite en el sacramento de la Eucaristía, no puede sino ser motivo de celebración. Entonces:

Manarán los ambientes oros de sol fundido.
Vosotros bebedores aullaréis un cantar.
Se rasgarán los cielos con estruendo divino
Y una copa solemne rebosante de vino
Derramará su alma sobre el agua del mar (“La gran balada del vino”, vv. 58-62).

Lo que se celebra en estos versos es la repetición del sacrificio de Cristo en el momento en el que el cristiano se une a Él. Por este motivo es que se refieren indirectamente a la muerte de Jesús, momento en el que, según san Mateo, un terremoto partió el Santuario y abrió algunas tumbas, de las que salieron los muertos resucitados, provocando que el Centurión reconociera que “verdaderamente éste era hijo de Dios” (*Mt 27:54*). Asimismo, al decir “se rasgarán los cielos con estruendo divino”, también se alude a la apertura de la Gloria, que había estado cerrada para la humanidad desde la expulsión del Paraíso. El poeta se refiere a este último hecho de manera precisa al hablar de la “copa” que “derrama su alma sobre el agua del mar”. Si aceptamos que el vino simboliza la sangre de Cristo y que en “Tentación” su “sangre” recibe el adjetivo de “amante” (v. 60), lo que derrama la copa es la sangre de Jesús, que es sacrificado por amor a la humanidad y es este sacrificio de Cristo el que nos permite vencer la muerte, simbolizada aquí por el mar²³¹. Y si, según la percepción de nuestro

²³⁰ Tanto porque alimenta cuanto porque aquellos que pusieron la marca de sangre del cordero en sus puertas se libraron del sacrificio de los primogénitos al que Dios condenó a los egipcios por retener a su pueblo. Cf. *Ex 12*.

²³¹ En las *Coplas a la muerte de su padre*, obra que sin duda influyó en el joven Lorca, Jorge Manrique

poeta, humanizarse y traer el mensaje divino fueron las primeras muestras del amor de Dios, lo dicho hace un momento parece hablarnos de una tercera faceta de ese cariño: el hecho de que él mismo decidió morir por nosotros. Recordemos sus palabras: “Yo soy el buen pastor. El buen pastor da la vida por sus ovejas” (*Jn* 10: 11).

2.3.3 “LA COPA DE LA ESPERANZA”

En vista de todo lo anterior, si “El peregrino dulce que dio luz a la vida / Va dejando la senda de flores revestida” (“Tentación”, vv. 13-14), no es sólo porque las flores representen las bondades que Él derramó por el mundo, sino porque trajo a nuestra existencia la esperanza de la vida eterna. Recordemos que “en todo lo que germina, florece y crece podemos percibir el milagro de la vida”²³², según Lurker. Por tal motivo, en “La gran balada de vino” el poeta celebra esta esperanza diciendo: “Una cascada inmensa de rosas, de topacios, / De granates, de lirios, de nardos, de jazmín, / Caerá sobre los montes y sobre los caminos” (vv. 63-65). Así, si a su paso nace la vida, o si al comulgar con su doctrina caen flores hermosas sobre el mundo, es porque Él es “el camino, la verdad y la vida” (cf. *Jn* 14:6) que hay que seguir.

Por lo anterior, aún en los poemas en que la duda es extrema y se insinúa que Dios no existe, el poeta se aferra a la promesa de Cristo, diciendo: “Ahora tengo en la frente rosas blancas / Y la copa rebosando de vino” (“Ritmo de otoño”, vv. 134-135) o “¡Dejad que vuelque mi vida entera / Sobre la copa de la esperanza!” (“¡Estos insectos en el remanso!”, vv. 55-56). El hecho de que en los versos finales de estos poemas el poeta abandone las dudas que ha expresado antes y se acerque a Jesucristo, aludido aquí en la copa eucarística, significa que para el joven Lorca la respuesta a la vacilación de su fe estaba siempre en el Mesías,

dice: “nuestras vidas son como los ríos / que va a dar a la mar, / que es el morir” (copla tercera).

²³² Manfred Lurker, *El mensaje de los símbolos*, op. cit., p. 179.

porque “el que cree en el Hijo tiene vida eterna” (*Jn* 3: 36). Puesto que esta esperanza se representa con la luz y la desesperanza con la oscuridad²³³, es natural que Cristo sea presentado como el “peregrino que dio luz a la vida” (“Tentación”, v. 13), como el que alumbra la oscuridad en la que está sumida la humanidad, cosa que se señala asimismo en el Nuevo Testamento: “Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida” (*Jn* 8:12).

Como ya se dijo en los dos primeros apartados de la tesis, Lorca recupera estas metáforas, ya presentes en varias tradiciones religiosas antiguas y no sólo en la *Biblia*, y las lleva al terreno de lo simbólico. Tomando estos símbolos como punto de partida, se puede decir que el ingreso de Caperucita al bosque oscuro de “La balada” simboliza, además de lo dicho en otras partes de este trabajo, el descenso de Jesús a la tierra. Para ratificar esto, no hay más que comparar su caminar con el del Apóstol de “Tentación”, personaje con el que tiene bastantes cosas en común. Para empezar, ambos son ajenos al mundo en el que andan: la niña jamás había entrado al bosque oscuro, así como el Apóstol anda por un camino incierto que se pierde en la oscuridad. Para seguir, ambos desean volver a su “casita” (“La balada de Caperucita”, v. 55) o “mansión” (“Tentación”, v. 20), es decir, volver con su Padre a los Cielos. Por otra parte, ambos se sienten abandonados por Dios. Y, para terminar, ambos tienen algo que los demás desean, como lo demuestra la desesperación con la que las mujeres de “Tentación” quieren alcanzar al Apóstol y beber la espuma en que se convierte cuando se les escapa (cf. vv. 94-97), así como el deseo de los seres del bosque de arrancarle los ojos luminosos a la niña de la caperuca. Pero entre todas estas semejanzas hay una sola repetición explícita: cuando la niña ha sido herida por la flecha de Cupido en el Cielo, extiende sus

²³³ Concebida como la conciencia de la inevitable finitud de la vida material.

bracitos al aire pidiendo a la Virgen la sanación (cf. v. 485), del mismo modo en que el Apóstol extiende los brazos al cielo para pedir que se le libre de la tentación y la única que lo conforta es su madre (cf. vv. 56-57 y 63). Dicho de otro modo, ninguno de los dos está a salvo del pecado, no obstante su divinidad, en tanto vivan bajo la piel humana. Además, ambos están indefensos como niños ante la tentación, tanto que piden clemencia al cielo, aunque sólo una madre pueda consolarlos.

Las semejanzas entre la visita del Cristo a la tierra y el ingreso de Caperucita al bosque no se agotan en los versos citados. También hay que tener en cuenta que en el bosque en el que la niña se adentra predomina el crepúsculo o la noche. Lo que significa, como ya se dijo, que se trata de un lugar condenado a la oscuridad de la ausencia de Dios. Por este motivo, en ese bosque jamás se ha visto la luz “desconocida” (v. 43) que destella en los ojos de la niña; recordemos que cuando entra, “La luz de sus miradas pone un temblor de luna / Que hace abrir sus corolas a las dormidas flores” (vv. 11-12). Ella trae consigo la luz divina que los hombres, alejados de la presencia del Señor, jamás habían contemplado. Y si esa luz “fascina” (v. 63) a los seres del bosque es porque representa el triunfo sobre la muerte. Se trata de la luz de la esperanza de que nuestros pecados sean perdonados para que podamos acceder a la Eternidad, cosa que según Lorca todos quisiéramos alcanzar (por eso es que los habitantes del bosque ansían arrancarle los ojos a la pequeña).

Ahora bien, digo que se trata del triunfo sobre la muerte, de la liberación de las cadenas de este mundo material, porque cuando las flores tratan de engañar a Caperucita para robarle su mirada, le ofrecen a cambio que se convierta en una de ellas, que son prisioneras de un bosque que las condena a la muerte (cf. vv. 33-38). Por último, así como la humanidad no había recibido noticia del amor de Dios hasta el momento en que su Hijo fue enviado al mundo, los habitantes del bosque están dormidos: viven el sueño de la vida en la noche eterna

de su bosque. Esto quiere decir que sólo conocen la desesperanza de su existencia y sólo despiertan de esta ilusión cuando la luz de la esperanza que trae la niña los hace abrir los ojos, así como hace “abrir sus corolas a las dormidas flores” (cf. v. 12). Y aunque la llamada a despertar a la salvación de Cristo aparece en la *Carta a los romanos* (cf. *Rom* 13:11), Lorca había tomado esta idea de *La divina comedia* de Dante. Allí, cuando recupera la esperanza de salir de la selva oscura en la que se pierde, el protagonista se compara con las flores que despiertan a la luz del sol: “como las florecillas que, mustias y cerradas por la escarcha de la noche, se enderezan abiertas sobre sus tallos luego que reciben el calor del sol, así me recobré yo de mi abatimiento”²³⁴. Dado que en esta obra la esperanza de salir de aquella selva simboliza la esperanza de llegar a Dios, al que Dante al final se acerca, podemos suponer que en “La balada de Caperucita” representa lo mismo, la esperanza de que exista un mundo más allá del bosque y de que sea factible llegar allí. De tal manera, lo que la niña lleva en su mirada es la luz de la vida eterna que Cristo, con su sacrificio, ofreció a los hombres. Ahora la cuestión es por qué a los seres del bosque les resulta imposible alcanzarla.

Éste no es un problema exclusivo de los seres del bosque de “La balada de Caperucita”. Algo semejante le ocurre al caracol de “Los encuentros”. Una vez que la hormiga le comunica que existe un mundo más allá de las copas de los árboles, no tiene idea de cómo alcanzarlo. Pero a los que han descubierto la doctrina cristiana de manera consciente, como el caracol, el poeta les ofrece una respuesta en “La gran balada del vino”.

Este poema largo consta de dos partes, la primera de 104 versos y la segunda de 142 versos. Cada una tiene sus propios metros, tipos de rima y estribillos y en realidad son bastante independientes la una de la otra. La independencia se debe a que las dos partes

²³⁴ “Canto segundo”, “Infierno”, *La divina comedia, op. cit.*, p. 11.

ofrecen perspectivas opuestas sobre un mismo tema: la posibilidad de alcanzar la vida eterna. Por el momento me ocuparé únicamente de la primera parte, dejando el comentario de la segunda para después. En la primera parte domina el metro alejandrino en estrofas de cinco versos (y una de 10), que están combinadas con dos de cuatro versos decasílabos y endecasílabos. Todos con rima consonante. Asimismo, el epígrafe “optimismo” indica el tono del poema. Aquí se presenta la comunión con Cristo, en un sentido literal y simbólico, como el medio para llegar a la vida espiritual²³⁵, diciendo:

¡Pálidos bebedores de la sangre divina
Que perfuma a las almas con torrentes de sol!
Pálidos bebedores de miradas perdidas,
Escanciad vuestras copas para alegrar la vida,
Que la pasión intensa os dará su arrebol (vv. 1-5).

Al final del subapartado anterior se hablaba de la semejanza entre la muerte de Jesús y el sacrificio ritual, realizado desde épocas antiguas en distintas culturas como medio para asegurar algún beneficio. Se dijo que al morir para que nuestra vida continúe, Jesús fue como el trigo, que se corta para que podamos alimentarnos y continuar viviendo. Lo que no se dijo es que su muerte precede al banquete sagrado de la cristiandad, de manera que “el cordero de Dios” “puede convertirse (para el creyente) en el alimento del cielo destinado a nuestra alma”²³⁶. Pero, como bien dice Lurker, los únicos que reciben el alimento que asegura la vida eterna son los creyentes: sólo ellos pueden participar del misterio eucarístico, del banquete en el que es posible que el cristiano logre la unión con Cristo al engullir el pan y el vino que, gracias a la bendición de la ceremonia, son la carne y la sangre de Cristo. Siguiendo con el

²³⁵Es importante tener en cuenta que éste no es el único medio para lograr la inmortalidad que se presenta en el poema. En “La gran balada del vino”, la importancia concedida a la comunión con Cristo convive con el elogio de la fecundidad, de la continuidad de la vida en los hijos, asunto que se ha dejado de lado por formar parte de la religiosidad natural, también abrazada por Lorca.

²³⁶ Manfred Lurker, *El mensaje de los símbolos*, op. cit., p. 297.

simbolismo del vino, los bebedores de este poema son aquellos que han descubierto a Cristo y han decidido unirse a Él; pues “Gregorio de Nisa dice que en la eucaristía el Señor se une con los cuerpos de los fieles ‘a fin de que mediante la unión con el Inmortal también el hombre participe de la inmortalidad’”²³⁷. Recordemos que “la fe de este misterio consiste en creer que Jesucristo nuestro Señor ha instituido en su Iglesia un sacrificio inefable, en que él mismo es la víctima, que incruentamente se sacrifica sobre nuestros altares”²³⁸, como señala Gerónimo de Ripalda en su *Catecismo*. No es difícil, por lo tanto, comprender que la palidez de los bebedores que se señala en los versos citados más arriba representa la muerte a la que están condenados, en tanto no comulguen con Cristo. De la misma manera el “arrebol” de sus mejillas, propio de la borrachera, simboliza la vida espiritual a la que ellos pueden acceder al seguirlo, pues como Él mismo dijera en "si no coméis la carne del Hijo del hombre, y no bebéis su sangre, no tenéis vida en vosotros" (*Jn 6:53*).

La borrachera a la que invita el poeta en este poema, por lo tanto, equivale al banquete sagrado de la cristiandad; es un festejo del hecho que trae consigo: la unión con la deidad. La comunión que aquí se celebra es al mismo tiempo literal, porque se invita a los bebedores a escanciar las copas de la “sangre divina”, y simbólica, porque con este acto en realidad se está llamando a los cristianos a seguir el ejemplo de Jesucristo. A pesar de que ambos aspectos están presentes en la doctrina cristiana, el joven Lorca da mayor importancia a lo segundo, pues en este poema utiliza los símbolos del banquete eucarístico para insistir en que la verdadera comunión con Él ocurre cuando el cristiano sigue sus enseñanzas. Esto se puede observar en el llamado del yo lírico para que los cristianos vivan la vida de modo semejante al Apóstol de “Tentación”:

²³⁷ *Ibid.*, p. 299.

²³⁸ *Op. cit.*, p. 77.

Los caminos son largos y llenos de tristezas
Y hay espectros dolientes que lloran su destino
Y hay músicas que engañan con su grato sonar.
Pero seguid andando sin dejar de cantar,
Mirando con anhelo al final del camino (vv. 16-20).

El poeta llama a los “bebedores” a emular a Cristo, según concibe al Mesías en “Tentación”. Los llama a que, como él, jamás se dejen derrotar por el sufrimiento, la tentación o la duda ni se den por vencidos en su andanza hacia Dios (y esta arenga se repite varias veces en el poema con distintas palabras). Esto se debe a que “quien sigue a Cristo, volverá a encontrar abierto el camino que conduce al paraíso y que estaba cerrado por el pecado original”²³⁹, según indica Manfred Lurker.

La primera parte de este poema, entonces, es un festejo, una celebración continua del triunfo sobre la muerte, de la oportunidad de alcanzar la vida eterna ofrecida por Jesucristo²⁴⁰.

Por eso el poeta dice a los seguidores del Mesías:

¡Coronaos de rosas, de adelfas, de laureles,
Pálidos bebedores del licor inmortal!
Que vuestros ojos vagos se entornen soñolientos,
Cuando pasen bramando los espantosos vientos
Que llevan a las almas al desierto fatal (vv. 6-10).

Aquí se recupera un símbolo que ya se había mencionado en el subapartado anterior: la corona. En “Tentación” la corona de espinas simboliza el sufrimiento del Apóstol. Aquí, en cambio, las coronas son de flores y plantas (“de rosas, de adelfas, de laureles”), lo que representa la transformación del sufrimiento en gozo. Atendiendo al caso específico de los laureles, la corona nos remite a aquellas con las que se distinguía a los generales que volvían

²³⁹ *El mensaje de los símbolos, op. cit.*, p. 236.

²⁴⁰ No obstante, la primera parte también exalta la fertilidad. De tal modo, la segunda parte no solamente puede ser la desesperanza de aquellos que no comulgan con Cristo, sino la que tienen los que quieren ejercer la sexualidad libremente y al mismo tiempo alcanzar al más allá, lugar al que no pueden llegar, debido a que han abrazado la lujuria.

triunfantes a Roma; las adelfas (las flores del laurel, casualmente) nos recuerdan, en cambio, el episodio de “Tentación” en el que el protagonista se transformó en espuma para huir del acoso de las mujeres que trataban de atraerlo, para luego brotar “de una adelfa topacio” (v. 102). O sea que las adelfas simbolizan la capacidad de renacer, de volver a la vida. Por eso es por lo que, al comulgar con Cristo (que para Lorca significa seguirlo y creer en Él), los bebedores pueden aceptar con tranquilidad la llegada de la muerte, descrita metafóricamente en los versos 9 y 10. Recordemos que “todo el que crea en Él no perecerá, sino que tendrá vida eterna” (Cf. *Jn* 3:16). Por este motivo en “Un tema con variaciones pero sin solución” se le llama “Sermoneador de la inmortalidad” y “Puente sobre la muerte” (vv. 62 y 63).

Pero lo más interesante de esta primera parte del poema es algo que ya había señalado al final del apartado anterior: lo que verdaderamente se celebra no es el sacrificio de Cristo, sino el hecho de que el sacrificio vuelva a suceder en el momento en el que el cristiano se acerca a Él. Según el padre Ripalda, la fe en el misterio de la eucaristía “consiste en creer que Jesucristo nuestro Señor ha instituido en su Iglesia un sacrificio inefable, en que él mismo es la víctima que incruentamente se sacrifica sobre nuestros altares”²⁴¹. De tal modo el sacrificio vuelve a ocurrir en el instante de la comunión con Dios, como bien señala el joven Lorca diciendo: “Se rasgarán los cielos con estruendo divino / Y una copa solemne rebosante de vino / Derramará su alma sobre el agua del mar” (vv. 60-62). Dicho de otro modo, para nuestro poeta la verdadera celebración consiste en que el hombre abrace la fe en Cristo, porque, cuando lo hace, Dios le abre su Reino (“se rasgarán los cielos”) y le da de beber la vida eterna (el vino).

²⁴¹ Gerónimo de Ripalda, *Catecismo de la doctrina cristiana, op. cit.*, p. 77.

2.3.4 LA MUERTE DE CRISTO

El cristianismo se caracteriza por la promesa de una eternidad espiritual que es intangible o, como dice Unamuno, “la cristiandad fue una preparación para la muerte y para la resurrección, para la vida eterna”²⁴². El cristiano debe creer en algo que no puede ver y, además, esforzarse para alcanzarlo. Según Unamuno, entre el ansia de que la promesa del Mesías sea verdadera y la constatación diaria de lo contrario se desarrolla una fe vacilante. Pero para nuestro poeta ésta no es la única pena que carga el cristiano, porque no basta con tener fe para asegurar un lugar en la vida eterna. El cristiano tiene que “hacerse un Cristo”²⁴³: emular su constancia, su caridad y su pureza para poder algún día llegar a su presencia. Según el joven Lorca, estas cosas implican una labor tan dura como la que tendría que efectuar un caracol al trepar a lo más alto de un álamo (según lo que se plantea en “Los encuentros”). Y es que, como se dijo en el primer apartado del primer capítulo, el ser humano está hecho de materia y la materia tiende al pecado, por eso es que “Pocos llegan al Bien, casi todos al Mal”²⁴⁴ (v. 46), según dice el poeta en “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”. Así, además de la agonía que significa mantener la fe, el ser humano debe luchar contra su propia naturaleza para alejarse del pecado. Pero como esto es muy difícil, el hombre común pierde la fe con facilidad. O por lo menos esto es algo que según nuestro poeta sucede en su época, periodo que él considera sumido en una “crisis espiritual”, como dice en el poema citado previamente, mismo en el que asegura que “Falta la fe y falta la ilusión por los cielos” (v. 45).

²⁴² Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo*, op. cit., p. 315.

²⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 313.

²⁴⁴ Algo semejante se dice en el *Evangelio*: “ancha es la puerta, ancho el camino que conduce a la perdición, y son muchos los que marchan por él. Pero es angosta la puerta y estrecho el sendero que conduce a la vida, y son pocos los que lo encuentran”. *Mt 7:13*.

Y es que, según Lorca, la humanidad, que en otra época celebraba la revelación de la vida eterna con entusiasmo, se ha olvidado del Mesías, como dice en “Un tema con variaciones pero sin solución”:

Derramaron su sangre
Místicas figuras por tu causa.
Hoy ya nadie te ama,
Nadie a tus puertas llama.
Muy solo estás (vv. 71-75).

En estos cinco versos, nuestro poeta sintetiza una idea que habrá de desarrollar después en las dos partes de “La gran balada del vino”. Como ya se ha dicho, la métrica, la rima y los estribillos²⁴⁵ confirman que el tratamiento del tema es distinto en cada parte de ese poema. En realidad, se trata de dos partes que se complementan. Aunque no hay ninguna marca temporal que indique la época a la que se refiere “La gran balada del vino”, la coincidencia temática con los versos de “Un tema con variaciones” tal vez nos autoriza a identificar a los bebedores de la primera parte con los primeros cristianos, quienes recibieron con la misma celebración que supone la metáfora de la borrachera la revelación de la vida eterna. Por lo mismo, cabe ver en la segunda parte del poema una progresión cronológica que sitúa la acción en el momento de la enunciación del poema. Me permito sugerir esto debido a que tanto en “Grito de angustia” cuanto en “Un tema con variaciones” se asegura que es “hoy” cuando “ya nadie a sus puertas llama” (cf. vv. 73-74); que el siglo XX es la época en la que el cristianismo parece haber dejado de importar a sus feligreses, cosa que nuestro poeta presenta con la metáfora de la resaca. Independientemente de la época en la que se ubique a los “bebedores”, los de la primera parte son semejantes a los primeros cristianos, que se entusiasmaron tanto con la promesa de Jesús que estuvieron dispuestos a morir por defender

²⁴⁵ La segunda parte está compuesta de heptasílabos, agrupados en estrofas de 8, 14 y 30 versos.

su fe, como se dice en “Un tema con variaciones”. Ellos son los verdaderos cristianos. Los de la segunda parte, por su lado, son quienes han bebido hasta hastiarse del vino. Es decir, son aquellos que siempre tuvieron el cristianismo a su alcance, pero perdieron el entusiasmo y la fe en la salvación que les ofrecía, cosa que expresa el poeta de este modo:

Un desierto sendero.
Bebedores dormidos...
Las copas arrumbadas.
Un silencio mortal
En un fondo lejano.
Brilla grave el lucero.
Los bebedores sueñan
Con el reino fatal (vv. 105-112).

La primera imagen que aparece en estos versos es la de un camino vacío, asunto que parece estar en consonancia con el “silencio mortal”. Sin embargo, el lugar no está “desierto”: los bebedores se encuentran allí, aunque están dormidos. Lo que ocurre es que han abandonado el sendero que lleva a Dios y han dejado de “cantar” en su honor, o sea, de propagar su palabra, misión a la que se les llamaba en la primera parte: “seguid andando sin dejar de cantar, / Mirando con anhelo al final del camino” (vv. 19-20). Ahora las “copas están arrumbadas”, porque ellos ya no comulgan con Cristo, han dejado de seguirlo, lo han olvidado.

En “Un tema con variaciones” (cf. v. 75) el joven Lorca representa este olvido en la imagen del Cristo que está “solo”. También lo llama “hermano envejecido” en el poema que lleva ese título. Mientras que en otro momento lo presenta como una posibilidad inerte, cuando lamenta: “En el fondo del Mundo claramente se esboza / La muerte de la idea de un Amor por Amar” (“Grito de angustia”, vv. 23-24).

Recordemos que en “La balada de Caperucita” los santos que están arrumbados en el desván del Cielo son ancianos. Como se dijo en el apartado anterior, son precisamente los

primeros que siguieron a Cristo, aquellos que vivieron el cristianismo según las palabras directas del Maestro. El Cristo que nuestro poeta imagina se asemeja a estos personajes cuando se le identifica con un anciano o se sugiere que está “arrumbado” como las copas de “La gran balada del vino”. Cabe agregar que aquellos santos se han momificado, lo que significa que han perdido su halo de vida dado el olvido en el que los tiene la humanidad, cosa en la que también coinciden con el niño Jesús, quien ha muerto en el Cielo de “La balada de Capercita” (cf. vv. 301-305). La idea de que Jesús es un Dios muerto se repite en los versos de “Grito de angustia” citados previamente, según los cuales cuando se acaba la fe en Cristo, muere la posibilidad de alcanzar el más allá, puesto que nadie ha dado su vida por nuestra salvación.

Como ya se ha dicho en otro momento, nuestro poeta relaciona la vejez con el olvido y el acercamiento al final de la vida. De tal modo, cuando se refiere a Jesucristo como un anciano o sugiere que ha muerto, no habla de su sacrificio en la cruz (porque ése es un hecho que supone vida), pero tampoco quiere decir que realmente haya dejado de existir. Lo que el joven Lorca quiere decir al presentar a Jesucristo de esta manera es que para sus contemporáneos el cristianismo es algo vetusto, pasado de moda, sin importancia, razón por la que Él mismo ha desaparecido de la conciencia de aquellos que lo tienen en el olvido. Y no es tan sólo la promesa de la vida eterna lo que los hombres desprecian; también desdeñan su doctrina, puesto que en la memoria de los cristianos también se ha perdido el fervor con que los primeros seguidores de Cristo vivieron su palabra, como supone el hecho de que los mártires del cristianismo primitivo estén arrumbados. De hecho, el olvido de su palabra se señala de manera explícita en “Un tema con variaciones pero sin solución”, en donde se dice: “La vida que ensayó / Cayó en sombra” (vv. 49-50). Sin embargo, Lorca insiste en que nuestro abandono no implica el suyo; en que ese Dios “arrumbado” aún sigue ofreciendo la

vida espiritual a la humanidad, pues, a pesar de todo, y mientras los hombres sigan vivos: “En el fondo lejano / Brilla grave el lucero” de la Eternidad para los que se decidan a seguir a Cristo (“La gran balada del vino”, vv. 109-110).

La crítica que nuestro poeta hace en la segunda parte de “La gran balada del vino” recae directamente sobre el modo en que los cristianos viven su religión, pues como ya se señaló, se trata de los “bebedores” de la sangre de Cristo. Según la percepción del joven Lorca, los cristianos de su época están “dormidos” al cristianismo, desdeñan la religión. No importa que hayan tenido la suerte de conocer la palabra de Dios. Los que no creen en ella, “Porque tiene[n] derecho a no creer” (“Un tema con variaciones”, v. 77), no han “despertado” a la promesa de la Eternidad que Cristo trajo a los hombres (metáfora que se introduce en *Carta a los romanos* 13:11). Así, “dormidos” a ella, no pueden sino dirigirse a la muerte definitiva, cosa que el poeta expresa metafóricamente en “La gran balada del vino” al señalar que los bebedores “sueñan / Con el reino fatal” (vv. 111-112), en “Un tema con variaciones”, al decir que los hombres andan por la “senda sombría / De la vida” (cf. vv. 4-5) y en “La balada de Caperucita”, al presentar a la humanidad como prisionera de un bosque oscuro.

Como se puede ver “La balada de Caperucita” recupera en cierta medida la visión que Lorca expone en otros poemas, en este caso en “Un tema con variaciones pero sin solución” y en la segunda parte de “La gran balada del vino”. En los tres poemas la humanidad anda por una “senda oscura”, es decir, vive en un mundo carente de la “luz” de Dios, cosa que ocurre porque se ha olvidado de Él o, simplemente, porque no lo conoce. En las dos baladas, la distancia entre la humanidad y Cristo se representa mediante la metáfora del “durmiente”. La diferencia entre los soñadores de ambos poemas reside en que los de la segunda parte de “La gran balada” permanecen “dormidos”, a pesar de que el personaje de la madre insiste en “despertarlos”; en tanto que en “La balada de Caperucita” los seres del bosque despiertan

deslumbrados por el fulgor de los ojos de la niña. Ya se había dicho que el destello de la mirada de Caperucita representa la promesa de Eternidad que Cristo hizo a los hombres, por lo que el despertar de los seres del bosque se asemeja a la reacción que habrían de tener aquellos que lo descubren por primera vez. Sin embargo, no debemos olvidar que, a diferencia de los bebedores de “La gran balada del vino”, quienes podrían llegar a la vida eterna si lo decidieran, la luz que destella en los ojos de la niña está completamente fuera del alcance de los seres del bosque.

Otros que, como los habitantes del bosque, no tienen la posibilidad de acceder a la promesa de Cristo son los personajes que participan en la orgía de “Tentación”. Con la misma desesperación que tienen aquellos por arrancarle los ojos a Caperucita, éstos tratan de abrazar a Cristo y mantenerlo a su lado o al menos beber el resto de agua que éste deja a su paso después de convertirse en espuma y ser absorbido por la tierra. Sin embargo, jamás lo logran:

El santo de los santos echóse atrás la túnica,
Miró la sinfonía y huirse pretendió,
Pero mil brazos tibios le hicieron una cuna.
Y el Apóstol perdido se convirtió en espuma
Que al caer en el suelo la tierra se tragó.
Un aullido de ira resonó en el ambiente.
Mil labios se posaron donde el agua cayó.
Muy cerca de la diosa que fascinó al viajero
Los cuerpos a montones como horrible hormiguero
Se alzan como pirámides de carne y terror (vv. 91-100).

En este caso es evidente que los personajes no pueden retener ni “beber” a Cristo porque viven en pecado. Al no poder comulgar con Él, están condenados a la muerte definitiva. Dicho de modo más específico, aquellos que están cerca del amor carnal (representado por la diosa Venus), no serán sino cadáveres, como se señala en los versos 99 y 100.

Dada la semejanza que existe entre los episodios relatados en “Tentación” y “La balada de Caperucita”, se puede decir que si los habitantes del bosque en el que se pierde la

niña no pueden hacer suya la luz que ella lleva en sus ojos es porque, como los de “Tentación”, viven en pecado. Y, aunque en esta balada no se dice nada de manera explícita, sabemos que es así debido a que la oscuridad del bosque simboliza, además de todo lo que se dijo antes, el andar por el “mal camino”, como diríamos coloquialmente, o por la “senda sombría” (v. 4), como dice el poeta en “Un tema con variaciones pero sin solución”²⁴⁶. Sin embargo, el bosque simboliza también el mundo entero; por lo mismo, la que está sumida en el pecado es toda la humanidad. No obstante lo exagerado que esto pueda parecer, Lorca insiste en esta hipérbole en “Tentación”, en donde aquellos que están condenados a la muerte definitiva son “montones” que “Se alzan como pirámides de carne y terror” (v. 100).

Viendo a la humanidad perdida en la duda y el pecado, el joven Lorca se lamenta de que la redención que ofrece Cristo haya sido inútil. Tal idea se representa mediante la alegoría del desprecio del vino en la segunda parte de “La gran balada”:

Se ha escondido la luna
En una nube negra.
El vino se derrama,
Nadie lo quiere ya.
Unos perros aúllan.
Ya viene la tormenta
Y el día soleado
Ya nunca llegará (vv. 115-122).

En los versos 117-118 se señala explícitamente que los bebedores desdeñan la sangre de Cristo. Esto explica la oscuridad que se cierne sobre ellos y la tormenta que se avecina. Ambas cosas muestran que, al alejarse de la palabra de Cristo, los hombres sólo pueden aspirar a cumplir con su inevitable destino mortal, cosa que se percibe como algo terrible que acecha a la humanidad: “Unos perros aúllan / Ya viene la tormenta”, se dice.

²⁴⁶ Según el *Evangelio de Juan*, el hombre que prefiere la sombra es el que obra mal: “los hombres amaron más las tinieblas que la luz, porque sus obras eran malas”, *Jn* 3:19.

De una manera distinta, cuando el Apóstol de “Tentación” se enfrenta a los participantes de la orgía también se alude al desdén que la humanidad siente por el sacrificio del Redentor. En ese episodio el Cristo de “Tentación” no sólo se enfrenta a la lujuria como cualquier otro hombre: también lucha con los pecadores, que insisten en arrastrarlo al pecado y mantenerlo a su lado con la esperanza de lograr así la salvación. Sin embargo, lo único que resulta de esta lucha es que el Apóstol se percata de la inutilidad de su sacrificio, pues ve que la humanidad no puede apartarse de la lujuria: el rumor de la orgía “no cesará nunca de noche ni de día” (v. 109). Horrorizado, él huye de entre los brazos que lo acunan para no contemplar la perdición de la humanidad. De manera semejante, en “Un tema con variaciones”, se sugiere que “el divino Cristo huyó” (v. 48), debido a que los hombres andan por la “senda sombría” del escepticismo y del pecado. Vistas las cosas de este modo, el joven Lorca sólo puede imaginar a Cristo como un ser decepcionado, dado que su esfuerzo por salvar a la humanidad ha sido inútil. Por eso el Apóstol llega al Cielo “A gozar incoloro su gran desilusión” (v. 122). La misma tristeza se imprime en el Dios que se asoma al final de “La gran balada del vino”:

En los fondos divinos
Hay un brillo boreal.
Un anciano solloza
Allá en la eternidad (vv. 233-236).

Este Dios llora por lo mismo que el Apóstol se siente desilusionado, porque la humanidad no podrá vencer a la muerte y llegar a su reino, aunque en este caso esto se debe a que los bebedores jamás despiertan del sueño de la vida terrenal, para creer en Cristo y seguirlo.

Así, el único modo de evitar la mortalidad a la que se condena la humanidad misma sería, según el poeta, recordarle la palabra de Cristo, cosa que intenta hacer el yo lírico en el estribillo de la segunda parte de “La gran balada” donde llama a los “Bebedores soñadores” a “¡Despertad, despertad!” (vv. 113 y 114). Aunque la voz de este poema jamás consigue su

objetivo, lo que nos deja con la sensación de que la humanidad nunca va a recobrar la fe, en otros textos ocurre exactamente lo contrario: aparece algún ser extraordinario que comunica a los demás la certeza que tiene de la existencia de Dios²⁴⁷. Santiago, protagonista del poema homónimo, por ejemplo, es un “peregrino celeste” (v. 5) que pasa por el cielo de la vega dejando una estela “De polvillo harinoso y espeso, / Un borrón que parece de plata” (vv. 32-33) como prueba de que existe la Eternidad, de la que provino y a la que regresa. Este personaje, a diferencia del poeta de “La gran balada”, sí logra sembrar la fe en todos cuantos son testigos de su aparición, como sucede con la anciana de la que ya se habló antes. Si bien el mensajero de este poema es un santo y su aparición es un hecho milagroso, Lorca cree que todo aquel que no se dé por vencido en su búsqueda de Dios, también puede transmitir su fe a los demás. Tal es el caso de los poetas.

Siendo que la poesía es un medio para acercarse a Dios, según se dijo en otra parte de este trabajo, los poetas tienen la misión de desempeñar una labor evangélica. De hecho, Christian De Paepe señala: “el poeta, nuevo Cristo, [se presenta] cargado con cruz de poesía, coronado con una corona lírica de espinas. Más que una heterodoxia religiosa lo que propone el joven Lorca en estos textos juveniles es una nueva doxia poética”²⁴⁸. Es posible constatar lo dicho por De Paepe en varios textos de esta temporada, aunque sólo “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo” y “Cigarra” están dedicados a este tema de manera exclusiva. El primer texto mencionado está dedicado a los poetas interesados en los temas religiosos: “¡A vosotros los que tenéis en el corazón la balada y el grito!, / Los que abrigáis

²⁴⁷ Si para despertar a la promesa de Cristo hace falta la mediación de hombres extraordinarios, también se podría decir que aquellos que no hallan a Dios no han tenido la suerte de contar con alguien que se lo revele. Tal sería el caso de los seres de “Ritmo de otoño” que no cuentan con alguien excepcional que les comunique el mensaje de Cristo, suerte que sí tiene, en cambio, el caracol de “Los encuentros”, quien gracias a la hormiga que se da cuenta de que ese algo que ha salido a buscar es un ser divino.

²⁴⁸ “Versos que no sean versos quiero hacer. La primera poética de F. García Lorca” en Andrés Soria Olmedo (ed), *La mirada joven, op. cit.*, p. 148.

la semilla de la inmortalidad, / Los que cantáis con un arpa de estrellas el Amor infinito” (vv. 1-3), se dice. A ellos se les llama a esparcir su fe en el mundo para dar consuelo a aquellos que la han perdido:

Vuestras almas que sean arcos de Vida y de Ciencia,
Con flechas de Poesía que rasguen el Azul,
Y del Azul herido nos lleva la evidencia
De que Dios está vivo y es el Bien y la Luz (vv. 17-20).

Dado que el objetivo de la labor poética debería consistir en llevar evidencia de la existencia de Dios al resto de la humanidad, no es extraño que la voz lírica de “La gran balada del vino” se empeñe, al igual que la madre, en “despertar” a los “bebedores” del sueño de la vida; es decir, en convencerlos de que vuelvan a creer en Cristo, aunque al mismo tiempo duda de poder conseguirlo. En “Grito de angustia” también se considera la posibilidad de que la voz de los poetas sea ignorada por completo: “La humanidad cavando su propia sepultura / Ni mira a las estrellas ni ya os quiere escuchar” (vv. 59-60), se dice. Sin embargo, esta posibilidad convive con el ansia de que los poetas sean capaces de llevar esperanza a la humanidad:

Y si la multitud llegara suspirando
Buscándose a sí misma con intranquilidad,
Cantaremos la Muerte y diremos llorando:
Ése es el gran camino de la felicidad (vv. 65-68).

De “Cigarra” se conservan dos versiones: una que el autor decidió no publicar y otra que apareció en *Libro de poemas*. En cualquiera de las dos, la cigarra representa el ideal al que el poeta debería aspirar. En estos textos Lorca sugiere que la muerte del creyente es como la de las cigarras que mueren a consecuencia de la estridencia de su canto:

Mas tú, cigarra encantada,
Derramando son te mueres
Y quedas transfigurada
En sonido y luz celeste (versión de *Libro de poemas*, vv. 30-33).

La cigarra es símbolo del poeta, dado que ha de cantar hasta el último momento de su vida y ese canto ha de convertirla en un lucero, cosa que se puede leer, a su vez, como una metáfora del reconocimiento público al trabajo poético. Pero el lucero tiene un significado muy preciso en la obra del joven Lorca, razón por la que, además, se puede decir que la cigarra es también un símbolo del cristiano, que al morir logra alcanzar su “propia estrella”, su lugar en el infinito. Ahora, considerando que en “Grito de angustia” se llama a los poetas a no darse por vencidos en el camino hacia Dios, lo mismo que a comprometerse con la difusión de su mensaje, se puede decir que la cigarra no representa a cualquier poeta, sino a aquel que muere cantando la verdad divina, al poeta cristiano que lleva la palabra de Dios en su canto hasta el último momento. Bien mirado, este poeta ideal que debería andar sin descanso hacia Dios, sin importar las dudas, como se dice de diferentes maneras en “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”, y que, además, da la vida con tal de llevar el mensaje de Dios a la humanidad, como sucede en “Cigarra”, se asemeja al Cristo que en “Tentación” no se da por vencido ante nada con tal de llegar al Cielo y a la hormiga que en “Los encuentros de un caracol aventurero” muere a consecuencia de informar a su prójimo acerca de la existencia del mundo espiritual. En resumidas cuentas, para Lorca la poesía era el medio ideal no sólo para acercarse a Dios, sino también para llevarlo a los demás. Para lograr esto, el verdadero poeta debería ser capaz de emular la constancia y el sacrificio de Jesucristo.

Pero este Cristo en quien nuestro poeta nos incita a creer ¿no es el mismo que enarbola la Iglesia Católica? En realidad, y como me he esforzado en demostrar a lo largo de este apartado, la percepción que Federico García Lorca tiene de Jesucristo proviene directamente del Nuevo Testamento. Este apego al *Evangelio* se puede observar en la semejanza que existe entre tal visión y las citas bíblicas que la refuerzan. Pero conviene recordar que este mismo

autor llegó a decir que los clérigos habían “pervertido” la palabra de Dios²⁴⁹. Por lo mismo, el hecho de que Lorca se apegue al *Evangelio* a la hora de hablar de Cristo no debe ser interpretado como una total aceptación de su parte del modo en que la Iglesia católica aplica las enseñanzas de Cristo, asunto que repercute en la imagen de Dios que esa institución presenta al mundo. Al acercarse al Nuevo Testamento, nuestro poeta busca su propia comprensión del mensaje divino y, con ello, al Dios que se manifestó en él, a quien él, se ha dicho, considera el verdadero Dios. Es allí, en la *Biblia*, donde García Lorca halla a la Deidad que nace de sus ganas de creer, al Ser amoroso que imaginaba, al que se preocupa por los humanos y da la vida por ellos: Cristo. Dado que éste es el Dios cercano y protector que la humanidad necesita, el poeta tiene el deber de develar su promesa a los que han dejado de creer, como ya se dijo. Pero, puesto que Lorca deposita toda su confianza en Cristo, dudar de Él también significaría perder toda la esperanza de que más allá de esta vida haya un ser superior que nos cuide, tal y como ocurre en “Canción otoñal”.

Si seguimos el hilo argumentativo de este apartado, podríamos llegar a la conclusión de que la búsqueda de Dios que se emprende en estos poemas termina cuando el poeta interpreta el *Evangelio* desde su propio punto de vista, redescubre a Jesucristo y es capaz de llevar su mensaje a los demás. Pero en los poemas que estamos estudiando no existe una continuidad cronológica en el desarrollo de tal indagación. Aunque me he esforzado por detectar una evolución en el pensamiento religioso del poeta, lo que he notado es que su fe convive con la duda interminables veces y jamás avanza de manera progresiva: se trata de un vaivén continuo, de un ir y venir de la esperanza a la desesperanza. El hecho de que los textos

²⁴⁹ En la “Mística en que se trata de Dios”, Federico García Lorca critica la corrupción de la Iglesia, que se justifica apoyándose en una interpretación interesada de la palabra de Cristo: “es necesario, preciso, rescatar las ideas de Jesús de vuestros manejos ruines. Es preciso que la humanidad se entere de las maravillas del inmenso Amor”. *Prosa inédita de juventud*, op. cit., p. 151.

que hablan de Jesús estén esparcidos a lo largo de los cuatro primeros años de la actividad creativa de García Lorca confirma lo dicho. Aun así, podría pensarse que el ciclo que lo lleva de la duda a la fe termina con la esperanza infundida por la promesa de Cristo, pero esto no siempre es así. Aunque son pocas las ocasiones en las que el poeta dice dudar del Hijo del Hombre, éstas sí existen²⁵⁰.

Por ejemplo, en “Canción otoñal” la misma voz lírica que en otros poemas incita a los demás a depositar su esperanza en Cristo, duda por completo de su promesa. El cambio de actitud es paulatino. Al inicio del poema, la voz simplemente expresa un sentimiento de tristeza, debido a que está perdiendo la esperanza de cumplir con lo que es necesario para ser recibido en el Paraíso:

Hoy siento en el corazón
Un vago temblor de estrellas,
Pero mi senda se pierde
En [el] alma de la niebla (vv. 1-4).

Pero conforme avanza el texto, este sentimiento se vuelve más profundo, pues pasa de la desesperanza a la franca duda: “¿Será la paz con nosotros / Como Cristo nos enseña?” (vv. 27-28), se pregunta y luego agrega:

¿Y si el Amor nos engaña?
¿Quién la vida nos alienta
Si el crepúsculo nos hunde
En la verdadera ciencia
Del Bien que quizá no exista,
Y del Mal que late muy cerca? (vv. 31-36)

El Amor que nos engaña, dada la mayúscula, no puede ser otro que el Dios amoroso del que

²⁵⁰ La más evidente se encuentra en su *Teatro inédito de juventud*, específicamente en la obra “Sombras”. La acción de esta obra ocurre en el inframundo, donde las almas descubren que en lugar de Cielo existe la reencarnación, mientras que Jesús es una pobre alma cualquiera que no halla a su Padre. Es decir que en esta obra Lorca plantea la posibilidad de que Jesús no haya sido más que un hombre, por lo que su redención no sería sino una ilusión.

se hablado previamente. Según lo que se ha venido diciendo, el joven Lorca encontró en la palabra de Jesús la esperanza de la existencia de Dios y la Eternidad. Dicho de otro modo, en el reencuentro con Cristo radica el descubrimiento del verdadero Dios; por lo que el hecho de que su redención resultara falsa implicaría que también lo fueran Dios y su Cielo. Siendo así, no le quedaría a la humanidad otro remedio que enfrentarse al mal de la vida material, empezando por la muerte. Esta duda es tan agobiante que, contrario a lo que pasa en otros textos en los que se duda de la existencia de Dios (como “Estos insectos en el remanso” o “Ritmo de otoño”), aquí la voz no recupera la esperanza en el último momento. Así, “Canción otoñal”, con su cierre circular (“Hoy siento en el corazón / Un vago temblor de estrellas”), es el único poema de juventud de Federico García Lorca en el que Jesucristo verdaderamente ha muerto. Sin embargo, el viaje hacia Dios no acaba aquí. En los demás poemas en que predomina la desesperanza, más que dudar de la existencia de Dios, de lo que el poeta duda es de su capacidad para alcanzar la Eternidad (como se sugiere al inicio de “Canción otoñal”). En el siguiente capítulo veremos por qué.

CAPÍTULO TERCERO

EL PECADO QUE IMPIDE ALCANZAR A DIOS

En algunas oportunidades, se ha dicho que en estos poemas se insiste en que el creyente debe ser puro para llegar al Paraíso cristiano. Esta exigencia conduce a la voz de los poemas, ya no a la duda, sino a la desesperanza. La razón: el yo lírico y sus personajes se sienten incapacitados para vencer la tentación carnal y, por consiguiente, para alcanzar a la divinidad. Lo anterior lleva a nuestro poeta a suponer que, si bien Dios existe, su Cielo no es para él (como se sugiere en “La balada de Caperucita”) o, simplemente, que es imposible llegar allí (como ocurre en “La idea”). Visto de este modo, parecería que la angustia causada por la sexualidad cancela la búsqueda de Dios, pero la situación es más compleja. Y es que la conciencia que el poeta tiene de la dificultad que supone arribar al Cielo no es algo que adquiere al final de su indagación, sino algo que acompaña e impulsa su búsqueda. Así, bajo el peso de la concepción cristiana del pecado, el poeta se debate una y otra vez entre los imperativos de la carne y el deseo de lograr la perfección espiritual necesaria para llegar a la Eternidad. Con la finalidad de comprender este fenómeno, en este capítulo analizará la concepción de la sexualidad que se expresa en los poemas juveniles de Federico García Lorca.

3.1 LA CRUZ DEL DESEO

En “Tentación” y “La balada de Caperucita”, el despertar sexual se representa como una confrontación entre el ser humano y una divinidad tentadora y peligrosa. Como ya se había

señalado, el tema principal de ambos poemas es la peregrinación hacia Dios; sin embargo, el encuentro con el deseo se entrelaza con esta indagación, a pesar de que tal asunto parezca ajeno a lo religioso. Esto se debe a que, para nuestro poeta, éstas son dos caras de la misma moneda. En los dos poemas los protagonistas van en busca de Dios y en el camino se encuentran con los dioses paganos del amor carnal (Cupido, en un caso, y Venus, en el otro), es decir, con dioses falsos. Valiéndose de tales alegorías, nuestro poeta presenta la sexualidad como una deidad ilusoria ante la que se rinde la humanidad, sin saber que es una trampa.

Comencemos por la concepción del amor que se desarrolla en “La balada de Caperucita”. La búsqueda religiosa que Caperucita emprendió en “La balada” se desvía cuando ella pasa por el Museo del Cielo. Allí “están atados los dioses que existieron / Antiguamente” (vv. 385-386): una multitud de estatuas dormidas o muertas, cuya vida provino de la fe humana. Un dios solo, entre todos ellos, conserva intacta “la brasa viva con que nació” (v. 393). Cupido, dios de fuego, se presenta atizado por “miles de lucecitas que l[o] avivan y l[o] agrandan” (v. 396) cada noche. A diferencia de los santos olvidados en el desván del Cielo, Amor es un dios vigente, pues el culto que le rinde la humanidad le cubre el cuerpo de “rojizas llamas” (v. 446) que suben desde la tierra. La fortaleza de este dios procede de la propensión de la humanidad al placer carnal y es tan grande que ni la religión católica puede frenarla, pues se necesitan hasta “diez ángeles” (v. 409) para atarle siquiera las manos. El pequeño Cupido también es irrefrenable: aunque han querido “matarlo” (suprimir la pulsión sexual del ser humano, cf. 397), apenas han conseguido “cargarlo de cadenas” (reprimirla, cf. 394), y aun así “grita y salta” (v. 390).

Ese pequeño dios escandaloso, imposible de ignorar, atrae por completo la atención de Caperucita durante su visita al Cielo: “¡Mírale cómo tiembla, parece un pajarito, / con el cuerpo dorado y las alitas blancas!” (vv. 399-400), exclama enternecida. El diminutivo de

estas palabras no sólo indica el tamaño del dios niño, sino su apariencia entrañable: a los ojos de Caperucita, Cupido es un pájaro indefenso que tiembla, luchando por liberarse de las manos de Dios. Esto lo asemeja al hijo en el vientre de la madre: “¿No has tenido nunca un pájaro vivo apretado en la mano?”²⁵¹, le dice María a Yerma al describir la sensación que da el embarazo. Cupido es como este animal porque, como el hijo en el vientre, el amor es el germen de la fecundidad. El ave, con la que se asemeja al dios griego, se convierte así en símbolo de un erotismo que se esconde, pequeño, en el ánimo de los seres humanos. Al toparse con Cupido, pues, Caperucita se halla ante su propia sexualidad, como quien descubre una pasión encadenada que late en su interior, deseando ser libre. La atracción que la niña siente por este nuevo apetito la lleva a ceder a la tentación de liberarla, ya que, como el resto de la humanidad, ella se ha dejado seducir por el amor y se rinde ante él como ante una nueva religión.

Después de estudiar los símbolos que figuran en la historia de *Caperucita roja*, Bruno Bettelheim sugiere que este conocido cuento trata el encuentro del ser humano con su propia sexualidad durante la pubertad²⁵². De acuerdo con esta interpretación, el lobo representa no sólo al seductor sino también al apetito sexual que se ha despertado en la niña; un apetito que por eso resulta peligroso y al mismo tiempo atractivo. Según el estudioso austriaco, una de las ilustraciones que Gustave Doré dibujó para este cuento (la que representa a Caperucita roja y al lobo en la cama de la abuela, específicamente) muestra los sentimientos encontrados que la niña siente por el lobo: “the girl appears to be beset by powerful feelings as she looks at the wolf resting beside her. She makes no move to leave. She seems most intrigued by the

²⁵¹ Federico García Lorca, *Yerma, Obra completa III: Teatro 1*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, p. 424.

²⁵² Cf. Bruno Bettelheim, “Little Red Riding Hood”, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Penguin Books, Harmondsworth, 1978, pp. 166-183.

situation, attracted and repelled at the same time”²⁵³. Me parece que puede interpretarse de la misma forma el ingreso de Caperucita al bosque en “La balada” de Lorca. La protagonista del poema, como la niña del cuento, también enfrenta su sexualidad, sintiendo emociones encontradas ante un espectáculo a la vez atractivo y dañino. Para la Caperucita de Lorca también el amor conlleva el riesgo de morir, un riesgo del que había querido huir al rechazar el llamado de las flores, quienes la asustan tanto como la figura de Cupido la seduce.

La pequeña se siente atraída por Cupido, que como el lobo del cuento²⁵⁴, viene a representar tanto el Seductor como el deseo mismo. El erotismo divinizado, por lo tanto, es el objeto de amor de Caperucita: es el seductor que, como en el cuento, engaña a la niña con una apariencia falsa, para atraerla y devorarla. De tal modo, en cuanto la niña ha caído en la tentación de liberar al dios alado, éste “rápido y brusco lanza a la dulce niña / Una flecha pequeña que en las manos guardaba” (vv. 407-408). La herida de la flecha consume el despertar sexual de Caperucita y el ensueño amoroso se convierte en una sensación de dolor que ella, como el enamorado, no comprende: “¡Me duele el corazón, Francisco!, ¿qué me han hecho?” (v. 417). Para Caperucita rendirse a ese amor (a pesar de que existía la opción de mantenerlo encadenado) significa rendirse al deseo sexual, por lo que el desengaño llega cuando se percata de que esa ilusión la llevará a la muerte.

El hecho de que el ataque de Cupido suceda en el palacio de Dios simboliza la exteriorización de la libido en el seno de una sociedad católica, donde toda actividad sexual debería estar reprimida o (en todo caso) confinada al matrimonio, sobre todo en los años en los que Lorca escribió estos poemas. Según el historiador Frances Lannon, en aquella época

²⁵³ *Ibid.*, p. 176.

²⁵⁴ Para Bruno Bettelheim, el lobo del cuento de *Caperucita roja* simboliza a un hombre seductor lo mismo que las tendencias antisociales y salvajes del ser humano. Cf. *ibid.*, p. 172.

el “peor enemigo” de la Iglesia “era el sexo”²⁵⁵. Por ello es de suponerse que cuando el poeta señala que “Quisieron” cargar a Cupido “de cadenas por ver si se apagaba” (cf. vv. 393-394), quiere decir que la sociedad cristiana, específicamente el catolicismo, se ha empeñado en reprimir y acabar con la lascivia, aunque “¡No han podido matarlo!” (v. 397). Así, si Caperucita siente lástima por el dios niño es porque le parece inconcebible que ese ser hermoso, cuya naturaleza lo incita a volar como las aves, se vea condenado a una prisión: “¡Desátalo, Francisco! / ¡Quítale las cadenas que me da mucha lástima!” (vv. 397-398). El hecho de que ella desee liberarlo no sólo obedece a su despertar sexual; también puede entenderse como una petición del yo lírico para que la sexualidad sea libre de las cadenas morales que se le han impuesto, pues su naturaleza exige su libertad.

En estas obras el poeta recurre a lugares comunes para representar alegóricamente los temas más socorridos en la poesía, como la muerte, el tiempo o el amor. Así, el dios alado simboliza, al igual que la Venus de “Tentación”, el llamado imperioso de la lascivia. Sólo que este Cupido, además, se ha convertido en un objeto de adoración religiosa al que los hombres se entregan por encima de cualquier otra creencia espiritual. En la figura del dios niño, el joven Lorca presenta el deseo sexual como algo que vive cada ser humano al terminar la infancia, algo que es imposible de ignorar y de vencer. Al ser presentado como algo natural e inevitable, en este poema se pone en duda el estigma negativo que pesa sobre la sexualidad en el ámbito cristiano. Más aún, cuando se le describe como un ser ingobernable se critica la capacidad de la Iglesia para reprimir (“cargar de cadenas”) esta pasión humana. Además, el destino al que se ve condenada la niña del poema censura la severidad con que se castiga al que experimenta el deseo carnal, aun cuando no haya abandonado su fe ni haya incurrido en

²⁵⁵ Frances Lannon, *Privilegio, persecución y profecía*, op. cit., p. 70.

otra falta.

En tanto Cupido tiene dos caras (la atractiva y la peligrosa, una que seduce y otra que ataca), la diosa del amor de “Tentación” sólo parece peligrosa. Esta diferencia entre ambas representaciones de la sexualidad humana no reside propiamente en el modo en el que se les describe, sino en la manera en que los personajes las enfrentan. Para empezar, mientras Caperucita desconoce el riesgo que implica desatar a Cupido y se deja llevar por la fascinación que le causa, el Apóstol de “Tentación” comprende que acceder a la seducción de la deidad que lo intercepta tendrá terribles consecuencias. Por tal motivo el viajero teme a la diosa (“Al Apóstol divino lo invade gran espanto”, v. 88). Aunque este miedo se presenta en el caso de Caperucita cuando Cupido la hiere (al exclamar: “¡Cuánta sangre! ¡De fijo moriré!”), v. 420), para la niña de la capa roja el sufrimiento es pasajero (sólo se mantiene mientras la flecha de Cupido permanece en su cuerpo). En cambio, para el peregrino la angustia es una constante que lo impulsa a pedir ayuda (“Madre, la tentación”, v. 45), a esconderse (“La madre con su manto de noche lo cubrió”, v. 57) y a huir (como pretende en el verso 92) a lo largo de todo el poema. De tal manera, a pesar de que los personajes de ambos textos experimentan una angustia semejante ante la presencia del amor, ésta es la única emoción que la sexualidad provoca al viajero de “Tentación”. Lo anterior indica que en este poema el deseo sexual no es tal, no es deseo pues, es únicamente pesar, una cruz que el cristiano debe cargar.

En la tradición cristiana la palabra “cruz”, como sabemos, se utiliza para referirse figurativamente a las amarguras que los hombres deben enfrentar. Sin embargo, he decidido utilizar esta palabra para aludir metafóricamente al modo en que nuestro poeta percibe la sexualidad, porque en “Tentación” el andar del Apóstol es semejante al viacrucis que padeció Jesús. Dado que la pena que agobia al personaje a lo largo de esa andanza es el deseo sexual,

es posible decir que la cruz que se carga durante este viacrucis es el dolor que causa el erotismo. Además, y yendo un poco más lejos, el joven Lorca hace del cristiano un Cristo. Es decir, por extraño que parezca, el Apóstol del poema no sólo alude a Jesús, también parece referirse al hombre que ha de luchar contra el deseo para llegar a Dios. Me explico. No podría haber nada más ajeno a la ortodoxia cristiana que la idea de un Jesús atormentado por el deseo sexual. La religión derivada de la palabra del Mesías decidió presentarlo como un personaje asexual, por lo que casi cualquier creyente que se acerque a este poema hallará blasfema la historia que ahí se narra. ¡El más puro de los hombres sufriendo una tentación sexual! Y además, ¡en presencia de su madre! Sin embargo, al analizar el texto con detenimiento comprendemos que el hecho de que sea el Redentor quien enfrente la tentación, no sólo lo humaniza, como se dijo en el capítulo anterior: también contribuye a poner en hipérbole la experiencia de la sexualidad, presentada aquí como una tortura sufrida hasta por el más casto.

La analogía entre el dolor ocasionado por la aparición de la pulsión sexual y el martirio de la cruz se puede identificar desde el inicio del poema. En el primer verso se presenta una escena en la que Jesucristo parece encaminarse al Cielo: “Por una senda blanca caminaba el Apóstol”. No obstante el destino al que se dirige, el protagonista recorre ese camino como si todavía anduviera hacia el Gólgota, pues lleva la corona de espinas (cf. v. 4) y va acompañado de “la madre dolorosa” (v. 6), quien ha sido representada de modo semejante a la Virgen de los viacrucis: “Sollozante de pena” (v. 7). Los primeros 25 versos del poema han sido dedicados a la configuración de esta escena. Por este motivo, el lector no es capaz de comprender cuál es el martirio que el Apóstol habrá de enfrentar en este nuevo viacrucis hasta el verso 26. Allí empieza a descubrirse que se trata del miedo de que se le impida ingresar al Cielo, como parece ocurrir cuando una “sombra inmensa” (v. 27) le impide

vislumbrar “la visión de los cielos” (v. 26) a la que se dirige y él se pregunta: “¿Por qué, tremendas sombras, me cerráis el sendero / Que recorro angustiado en busca del lucero / Donde pone mi alma toda la eternidad?” (vv. 33-35). La respuesta a esta pregunta surge con el arribo de “la matrona” (v. 48) que pretende seducir al viajero. Asimismo, su llegada trae consigo la tortura que habrá de padecer el personaje.

Aunque ya se ha señalado que se trata de Venus, hay que mencionar que en el poema no se le identifica explícitamente como tal. Sin embargo, los atributos de la matrona de verso 47 sugieren que se trata de la diosa del amor:

Sobre un fondo de seda y de conchas de nácar,
En un carro de plata y con ruedas de coral,
Avanza una matrona con alas de luz verde,
Dejando vaga estela que en el fondo se pierde
Y llena a los abismos de extraña claridad (vv. 46-50).

El hecho de que la diosa surja de un fondo de conchas nos recuerda *El nacimiento de Venus* de Boticelli; así como el hecho de que ella arribe en un carro de plata con ruedas de coral nos remite a ciertos lugares comunes de las representaciones de las divinidades de la Antigüedad en la literatura áurea. Por ejemplo, en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, las deidades marinas andan en carros de cristal, el mar se describe como un “campo de plata” y su cabello es de color verde (cf. vv. 112-120). Es decir, la matrona que impide al Apóstol seguir su camino se presenta en el poema como una deidad clásica, específicamente, como la diosa del amor, cosa que confirma la aparición de su séquito:

La rodean mujeres desnudas y suaves
Mordiéndose en los senos con ardiente furor.
Sobre la escena llueven encendidos claveles
Que arrojan los pecados riyendo en sus vergeles
Mientras la gran matrona sonrío con dulzor (vv. 51-55).

Más incluso que como deidad del amor, la matrona parece una diosa de la lujuria. Esto se debe a que la acompañan mujeres desnudas y lascivas que se muerden los senos

grotescamente. También llama la atención que sobre su figura “lluevan claveles”, flores que aquí parecen simbolizar el deseo sexual, dado que “arrojan pecados”, mientras que la palabra “encendidos”, que califica a los claveles, puede ser una díloga que alude al color rojo y al fuego a la vez (cosas que, en sentido figurado, representan la sexualidad). La escena debería despertar el deseo del Apóstol; pero, curiosamente, él no solo no se siente atraído por ella, sino que la mira, aterrorizado, como si estuviera ante una aparición demoniaca: “El Apóstol rezando tendióse sobre el suelo” (v. 56). Ni siquiera cuando “la diosa hermosa” salta sobre él y lo besa (cf. vv. 58-60), se siente tentado. Al contrario, este acoso sólo logra infundirle angustia e impulsarlo a huir hasta que logra salir de las tinieblas de la tentación en el verso 117 y, gracias a esto, acercarse a su destino. Dado que lo que obstruye el camino al Cielo es la presencia del deseo sexual, se puede decir que la angustia que ésta provoca es la misma que se expresa ante la posibilidad de jamás alcanzar a Dios. Esto, como se puede ver, muestra más claramente por qué en este poema la sexualidad no es realmente una tentación, sino un atemorizante obstáculo en el camino a Dios.

Pero cuando aquello que después será calificado como el “calvario de fuego” (v. 104) se devela, el Apóstol pide ayuda, diciendo: “Madre, la tentación” (v. 45). Podría parecer extraño que le preocupe la posibilidad de caer en las redes del amor que la diosa le ofrece, dado que ella jamás le resulta atractiva. Sin embargo, el hecho de que él no se sienta tentado por ella, no implica que esta deidad no traiga consigo algo que él sí desea, algo que le sirve para atraerlo, aunque sea con engaños. Por contradictorio que parezca, tras la venida de la diosa, “Las sombras se deshacen y la luz brilla pura” (v. 44), como si el obstáculo que ocupaba el camino entre los versos 26 y 43 se hubiera disuelto mágicamente. Esto parece indicar que nuevamente se le permitirá al Apóstol seguir su camino. Pero la luz que trae la matrona es “verde” (v. 48), “vaga” (v. 49), una “extraña claridad” (v. 50); lo que indica que

no se trata de la misma “senda blanca” (v. 1) por la que iba el peregrino. Dado su color, esta luz ofrece también la vida, pero no la etérea que el personaje persigue, sino la terrenal; por eso deja “una vaga estela que en el fondo se pierde” (v. 49). O sea, esta luz es algo efímero, que desaparece; es también una luz “extraña”, una presencia desconocida y peligrosa. Considerando que la luz simboliza aquello que el personaje quiere alcanzar (la eternidad), podría decirse que la deidad del amor tiene la intención de inducirlo a tomar un camino falso (el de la lujuria), un sendero por el que no se puede llegar a Dios.

Sabiendo esto, el personaje del poema hace todo lo posible por escapar de la diosa. Pero su objetivo no es del todo fácil, ya que la deidad es insistente y feroz, cosa que se puede observar desde el agresivo modo en que se presenta la orgía que la acompaña. Digamos que lo que en “La balada de Caperucita” sucede simbólicamente (Cupido atrae a la niña con su belleza y la hiere con su flecha), en “Tentación” ocurre de manera literal. Aquí, la diosa del amor pretende seducir al peregrino besándolo, es decir, acosándolo sexualmente. Como en las serranillas²⁵⁶, “la diosa hermosa” (v. 58) sale al encuentro del viajero, se arroja sobre él, le quita “su corona con ademán fiero / Y limpiando la sangre amante lo bes[a]” (vv. 59-60), sólo para después “arrastrarlo” al pecado, representado por “el carro teñido de arrebol” (v. 65) al que lo lleva. Secuestrado de esta manera por la lujuria, el Apóstol es privado de su pureza. No obstante, la resistencia que opone resulta ejemplar: es el modo en que todo cristiano debería enfrentar los embates de la sexualidad. Lo que, sin embargo, no cambia el hecho de que la pulsión sexual se perciba en este poema como una fuerza feroz, que se presenta en el momento menos esperado y arrastra hasta el más puro de los hombres. En otras palabras, independientemente de la reacción del que experimenta el deseo, lo que importa

²⁵⁶“Composición lírica de asunto villanesco o rústico, y las más de las veces erótico, escrita por lo general en metros cortos”. *Diccionario de la Real Academia Española, op. cit., s.v. serranilla.*

para el joven Lorca es que el hombre no es responsable de sentir impulsos carnales: lo único que está en sus manos es intentar resistirlos.

La imposibilidad de reprimir del todo el apetito sexual del cuerpo es lo que convierte a la sexualidad en un “calvario de fuego” (v. 104), como se le llama en este poema. Es decir, si la pulsión sexual se percibe como algo doloroso, es porque causa la corrupción humana (hecho simbolizado por el despojo de la corona de espinas) y esto ocurre aun en contra de la voluntad del ser humano. Para el hombre, entonces, es imposible vivir sin sentir la presencia del deseo; es algo ineludible y voraz que surge cerrándole el único camino al Cielo: no importa cuánto se intente evadir, el deseo insiste ferozmente en atrapar a su víctima. El hombre no puede oponerse a la presencia del apetito sexual ni siquiera cuando ha purificado su espíritu con la pena. Y esto es lo que más atormenta al peregrino, quien dice: “Ya he bebido mi cáliz de amargura infinita. / Ya derramé mi sangre por supremo ideal” (vv. 31-32). Al presentar a un Cristo acosado por la sexualidad, el texto sugiere que su tormento es algo arbitrario, injusto y cruel, como bien subrayan las palabras del viajero. Sin embargo, si tenemos en cuenta que este personaje en realidad representa al cristiano que lucha por reprimir sus impulsos sexuales, podría decirse que para nuestro poeta resulta injusto y cruel que el hombre tenga que lidiar con impulso sexual que no puede evitar y que le acarrea una angustia semejante al calvario de Jesús.

Como se ha visto, la analogía entre la lucha del Apóstol con la tentación y el martirio de Cristo no debe leerse en sentido literal. El viacrucis del Apóstol consiste en una tortura espiritual sufrida de camino a Dios y no en un tormento físico como el de Jesús. A pesar de que la semejanza entre el calvario de Cristo y el del Apóstol es metafórica, ambos eventos finalizan de modo semejante, en muerte y resurrección:

Por los cuatro horizontes hay un caos de figuras,

Víctimas espectrales de las religiones.
Al Apóstol divino lo invade gran espanto
Y clama dolorido con angustioso llanto
Ante la confusión de las crueles visiones.
El santo de los santos echóse atrás la túnica,
Miró la sinfonía y huirse pretendió,
Pero mil brazos tibios le hicieron una cuna.
Y el Apóstol perdido se convirtió en espuma
Que al caer en el suelo la tierra se tragó (vv. 86-95).

Cuando ve el espectáculo orgiástico del séquito de la diosa, el viajero reza (v. 56), se refugia bajo el manto de su madre (v. 57) y suplica a Dios su ayuda al “alzar al azul los brazos”, cf. v. 63). Esta reacción deja claro que el “caos de figuras” (v. 86) que la diosa le presenta es el tormento que figurativamente se ha identificado con la crucifixión. Esto se corrobora al observar que el acoso de la sexualidad termina cuando el personaje muere simbólicamente, al convertirse en espuma que es absorbida por la tierra. Una vez que eso ocurre, “Las sombras ocultaron la bacanal tremenda” (v. 101), lo cual indica que el único modo de escapar de la tortura de la tentación es la muerte. Asimismo, si tenemos en cuenta que, tras este hecho, “De una adelfa de topacio el Apóstol brotó” (v. 102), veremos que el peregrino murió para resucitar, como sucediera con el Mesías. Con esto, el poema parece dar a entender que la muerte es el único modo de acabar con el deseo sexual y que sólo muriendo casto, como el Apóstol, sería posible renacer puro y llegar al más allá, cosa que el viajero sólo logra después de su resurrección.

Dicho lo anterior, queda claro que la pena que trae consigo el llamado del deseo sexual es, para nuestro poeta, semejante a la cruz que el cristiano tiene que cargar para llegar a Dios. Si tenemos en cuenta que en este poema Cristo ocupa el lugar del cristiano que se enfrenta al pecado, recordaremos que Lorca destaca el lado humano del Hijo de Dios, al presentarlo como alguien susceptible de dudar, temer y ser tentado. Siendo así, el hecho de que el Apóstol logre resistirse a la pulsión sexual da muestra de que el hombre puede soportar la pena de la

tentación hasta el último momento de la vida y, por lo tanto, llegar a Dios. Pero “Tentación” no es el único poema en el que García Lorca habla de lo doloroso que resulta el deseo sexual y en el que compara este dolor con la pasión de Cristo. En “Oración” el yo lírico también habla de este sufrimiento, presentándolo como una pena muy personal simbolizada por la corona de espinas (cf. v. 95). Pero en ese poema quien se siente oprimido por la castidad y torturado por la tentación es el yo lírico. Esto indica que el Apóstol representa no sólo al cristiano que lucha contra el deseo, sino al propio poeta²⁵⁷. Como señala Eutimio Martín, al referirse a otros textos juveniles de Lorca, el poeta se identifica con Jesús²⁵⁸, a tal grado que termina proyectando sobre el Mesías sufrimientos que son más bien suyos, como veremos a continuación.

²⁵⁷ Para comprobar esto podría haber bastado con leer unos versos de “Tentación” anteriores a la aparición de la “sombra inmensa” que “el pasaje perdió” (v. 27). Allí, la descripción del espacio que rodea al protagonista sintetiza el sentido de todo el poema:

Coronas de azucenas aprisionan los cirios
Que encienden los guerreros que les dieron martirio
Atados con cadenas que Satanás bruñó (vv. 23-25).

En un sentido literal, estos versos describen el ambiente celestial al que se encamina el Apóstol. Simbólicamente, ese cirio aprisionado por las azucenas de la pureza es Cristo y, por lo tanto, es él quien se ve sometido al martirio de los guerreros de Satanás. Esto último podría aludir a la intervención del Mal en la muerte de Cristo o a las tentaciones carnales que se le habrán de presentar enseguida. Así, estos versos parecen querer resumir lo que se dice a lo largo del texto: la pureza espiritual del Apóstol es martirizada por la tentación sexual que lo acosa.

²⁵⁸ Al analizar los dramas inéditos “Cristo (poema dramático)” y “Cristo (tragedia religiosa)”, Eutimio Martín asegura: “la proyección del propio Federico García Lorca en el adolescente Jesús nos parece deliberada”. *Federico García Lorca heterodoxo y mártir, op. cit.*, p. 210.

3.2 “LA FLOR DE LAS PASIONES”

A pesar de que el deber del cristiano es emular a Jesús, en “Tentación” ocurre lo contrario: el Mesías se enfrenta a los mismos dilemas religiosos que la voz poética. Como el poeta, el Apóstol anda buscando el camino a Dios, sufre una tentación carnal y no se siente capaz de vencerla sin ayuda divina, como ya se vio. Dicho de otro modo, el Cristo que se representa allí es otro de los personajes que, en los poemas del joven Lorca, pretenden allegarse a la deidad y luchan para lograrlo²⁵⁹. Esto, según lo dicho previamente, subraya la gravedad de “la pasión de la carne y el alma” (“Un tema con variaciones”, v. 97) que sufre el poeta, al presentarla como una tortura injusta, pues injusto es que Cristo tenga que vencer una tentación cuando “ya ha bebido su cáliz de amargura infinita” (cf. v. 31).

Al presentar la sexualidad como un martirio semejante al viacrucis y la crucifixión, Lorca expresa el grado de angustia que despierta el impulso sexual en el yo lírico, quien vive esta pulsión como “la enorme tragedia del sexo fuerte”, según lamenta en “Oración” (v. 25). Esa tragedia es para él como una corona “de espinas” (v. 95), una que debería purificar al pecador, pues se espera “Que rompa el cerebro y no piense más” (v. 96), para que así “el alma penetre tranquila en su aurora” (v. 97). Dicho con más claridad, estos versos expresan la esperanza de que el dolor que acompaña al pecado del deseo sea capaz de redimir al pecador tanto en el plano terrenal cuanto en el espiritual. El sufrimiento, así, debería abrir el camino al Paraíso que, una vez alcanzado, traerá el fin de la pena que causa la sexualidad (aunque no queda claro si esto se debe a la simple cancelación de la vida o a la resurrección póstuma en

²⁵⁹ Miguel García-Posada coincide al señalar que “la primera y la gran cuestión que nos sale al encuentro es la aguda, dolorosa consciencia de sentirse diferente que tenía Lorca ya de muchacho, esa <<abrumadora tragedia de la fisiología>> de la que hablaba en una carta a Adriano del Valle”. Véase el “Prólogo” en su edición de los *Primeros escritos* de Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 10.

otra vida mejor). Lo que sí queda claro es que quien espera ser redimido de este pecado es la voz poética, por lo que se puede decir que, más que presentar el dolor que sufre todo aquel que intenta reprimir sus impulsos naturales, el paralelismo con la crucifixión (en este caso aludida por la corona de espinas) pretende plasmar una inquietud personal: la desesperación del poeta por “arrancarse del alma la flor de las pasiones” (como se dice en “La balada de Caperucita”, cf. v. 126), asunto que trataremos de entender en este apartado.

Para empezar, hay que recordar que en los poemas juveniles de Lorca el amor es una expresión de la sexualidad. Ésta, como la naturaleza, es una fuerza de poder dual, que propicia tanto la vida como la muerte: “Todo nace y se muere / Por la víbora víbora del amor” (se dice en la “Balada de las niñas en los jardines”, vv. 64-65). Sin embargo, la capacidad creadora del amor se relega a segundo plano y se muestra con mayor frecuencia su cara agresiva, como ya se dijo. Al igual que en “Tentación” y “La balada de Caperucita”, en la “Balada de las niñas en los jardines” el amor es una emoción peligrosa, una “víbora” cuya mordida pone en riesgo la vida del que la sufre. La muerte provocada por la experiencia dañina del amor puede ser literal o figurada. En el primer caso están las niñas del poema de los jardines, quienes al experimentar el amor corren el riesgo de morir, ya que el amor les supone una fecundidad desmedida. En el segundo, la experiencia del amor implica el sufrimiento del desamor, cosa que también se sugiere en esa “Balada”. Otro ejemplo del empleo figurado de la imagen de la muerte se encuentra en “La balada de Caperucita”, donde el despertar de la pasión amorosa simboliza el fin de la infancia, que supone para la niña una especie de muerte: ella teme morir, metafóricamente, a consecuencia de la herida del deseo. Por este motivo, cuando ella exclama angustiada: “¡Cuánta sangre! ¡De fijo moriré!” (v. 420), hace eco de la voz del yo lírico, a quien la presencia de la pulsión sexual le provoca el mismo temor que le causaría la cercanía de la muerte, asunto que se repite en otros poemas como

“[Que nadie sepa nunca mi secreto]” y “Oración”.

La vinculación del amor con la muerte llega a tener tal importancia en estos textos que, al tratar de comprender el deseo carnal, el poeta de “Oración” sólo parece sacar en claro que conduce a la muerte:

Porque sólo sé que existe
Y que es mío y no lo es.
Y que sé que me ilumina
Sin querer y sin saber,
Como estrella muerta y fría
Que al amor no puede ver
Y sus rayos encamina
A los brazos de una encina
O al abismo de un ciprés (vv. 55-63).

Curiosamente, el yo lírico utiliza el mismo símbolo que antes había asignado a lo divino (la estrella) para describir la pasión de la que venimos hablando. Este símbolo, sin embargo, se emplea aquí en sentido inverso. En lugar de que represente la vida eterna, aquí se trata de un lucero apagado, uno que, si bien parece brillar, no lleva al hombre a la otra vida, sino que lo “encamina” “al abismo de un ciprés”. Dado que esa “estrella muerta y fría”, que el poeta llama “mi otro corazón” (v. 47), es incapaz de ver al verdadero amor (Dios), puede decirse que se trata de algo netamente terrenal; ésa es la razón por la cual la fe en ella sólo puede llevar al destino de todo mortal: al fin de la vida. Pero la muerte a la que encamina esa falsedad no es la del cuerpo, sino la del alma, pues impide al hombre seguir a Dios (en términos metafóricos podría decirse que, al llevar al poeta por el camino de su falsa luz, esa estrella logra que el hombre no siga la verdadera). Por lo mismo, el miedo provocado por el deseo sexual se debe a que éste conlleva la impureza que impedirá al alma llegar al cielo, lo que condena al que la experimenta a la muerte espiritual. Como afirma Eutimio Martín, usando

las palabras de Jean Krynen, para nuestro poeta “el amor humano es la muerte del alma”²⁶⁰.

“[Que nadie sepa nunca mi secreto]” es otro de los poemas de esta época en los que el sufrimiento amoroso llega a adquirir una dimensión hiperbólica que conlleva la muerte:

¿Qué tendrá mi corazón en esta clara mañana?
Tristeza que ya me ahoga.
¿Quién es quien toca a mi espalda?
No me atrevo a entrar en sombra
Y el crepúsculo me abraza.
No me atrevo a oler los nardos
Y el cuervo a mi lado grazna.
He visto un raro perfil en una sombra que pasa.
¿Qué tendrá mi corazón en esta mañana clara?
¡Ay, que siento que no late!
Que me clavan una garra (vv. 27-37).

La emoción que en estos versos conduce al fallecimiento es la tristeza del desamor: “¡Qué amargura tan dulce es querer / Con amor imposible y doliente!”, se lamenta el poeta en los versos 9 y 10. En vista de ello, podría decirse que el asunto central de este poema es la pena amorosa. Sin embargo, aquí no parece importar tanto el origen de ese sufrimiento (no interesa hablar del ser amado), como el dolor mismo, una emoción capaz de cancelar la claridad de la juventud y llevar al hombre a la oscuridad de la noche y de la muerte (aludida por la sombra acechante, el olor de las flores funerarias, el arribo del crepúsculo y la presencia del ave carroñera). Es decir, este poema se centra en la pena ocasionada por un amor imposible y doloroso, que además es un secreto: “El secreto de mi corazón” (v. 2).

La importancia que tal emoción tenía para el joven poeta queda clara al ver que varios de sus poemas inéditos están dedicados al asunto. “Oración”, por ejemplo, es un poema bastante ambiguo atravesado por “Una angustia tremenda de atormentado duelo, / Una amargura inmensa tan grande como el mar” (vv. 115-116), que sólo puede ser frenada por la

²⁶⁰Jean Krynen *apud*, Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, op. cit., p. 427.

castidad. Curiosamente, la castidad también es lo único que puede mantener secreto el amor que appena al yo lírico del poema del que se hablaba en el párrafo anterior:

Pero nadie sobre el mundo
Sabrá mi secreto. ¡Aguarda,
Aguarda, Luna rosada!
Que yo me iré a tu reinado,
Blanco como desposada (“[Que nadie sepa nunca mi secreto]”, vv. 55-59).

La voz poética de estos versos prefiere morir de pena, e irse casto al más allá, antes de confesar “el secreto de su corazón” (cf. v. 2). Visto esto, queda claro que el origen de la angustia expresada en ambos poemas está en el apetito carnal, en un deseo imposible y doloroso. El secreto que el poeta guarda aquí, entonces, no es la identidad de la persona que lo desdeña, sino la naturaleza del amor que siente.

A pesar de la importancia que este asunto tiene para él, el poeta dice poco sobre la naturaleza de ese amor angustiante que lo agobia. En sentido estricto parece tratarse simplemente del impulso sexual, como sucede en los demás textos de los que ya se ha hablado. Pero, en los dos poemas citados ahora se insiste en la importancia de mantener esa pasión oculta. Entonces, en estos textos no se trata simplemente de la sexualidad en general, sino de un deseo amoroso oculto, cosa que también se sugiere en “Oración”:

Y esa cosa que me ahoga
Es mi otro corazón,
Que es mi noche sin sonidos,
Que es mi rosa sin rosal,
Que es mi lira sin acento,
Que es mi boca sin cantar,
Que es mi solo pensamiento,
Que es el agua sin sediento,
Que es el llanto sin llorar (vv. 46-54).

No obstante las ambigüedades de este poema, surgidas tal vez del estado embrionario del texto y del deseo expreso de no ser claro, ese “otro corazón” podría entenderse como una parte del poeta llena de sentimientos oscuros y asfixiantes que se guardan en silencio. La

conjunción, en el verso 52, de corazón y pensamiento, es decir de emociones y razón, muestra que con este amor aparece la angustia. Asimismo, este verso se puede leer como una dilogía, según la cual el “amor doliente” existe sólo en la imaginación y solamente como un pensamiento obsesivo que domina la mente, de lo que da cuenta la serie de metáforas que pretenden describirlo. Siete versos intentan explicar lo que es ese “corazón”, sin terminar de decirlo ni de dar las razones por las que no es posible revelarlo. No obstante, esos siete versos muestran una lucha entre la intención de guardar y de develar el secreto, como si en la boca temblara un deseo que impide el canto, una pena secreta que no se debe decir, un llanto que jamás se externa. La reiterada búsqueda de una definición de ese “otro corazón” indica que esa identidad distinta de la cara pública²⁶¹ conforma la verdadera esencia de yo lírico, quien, no obstante, la rechaza (reconoce sentirla en el verso 55, pero la niega como propia en el 56 y en el 53 se refiere a ella como agua que se le ofrece, pero que él no desea). Como señala Miguel García Posada, las primeras obras del joven Lorca hablan en distintos momentos de un “amor imposible, ahogado, reprimido”²⁶².

Si bien “La balada de Caperucita” parece no ocuparse de esta sexualidad oculta, algunos detalles del poema se relacionan con una pulsión reprobable. Recordemos que la expulsión de Caperucita es el resultado del rumbo que la niña ha tomado durante su visita al Cielo. Ella, como la pequeña del cuento de los Grimm, se ha desviado del camino²⁶³, del de

²⁶¹ La idea de que Lorca muestra una cara al público y se guarda otra escondida se repite en la carta que el poeta envía a su amigo Adriano del Valle en 1918. Allí confiesa que dentro de sí lleva una “azucena imposible de regar”, pero presenta a todos “una rosa encarnada, que no es la verdad de mi corazón”. Evidentemente la flor blanca se refiere a algo de sí mismo que esconde a los demás, en tanto la flor roja es lo que simula ser frente a los otros. Cf. *Epistolario completo*, Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), *op. cit.*, pp. 47-49.

²⁶² Miguel García Posada, “Prólogo”, Federico García Lorca, *Primeros escritos*, *op. cit.*, p. 10.

²⁶³ Recordemos que, en la versión de los Grimm, la madre de Caperucita roja le advierte que no se aparte del camino cuando vaya a la casa de su abuelita. La niña se aparta, engañada por el lobo, al que además le indica donde vive la abuela, con lo que le da oportunidad de llegar primero y lograr su propósito.

la religión católica en este caso, al entrar en el museo pagano y enamorarse de Cupido. Es decir, ella subió al Cielo “en busca de la cara de Dios” (v. 140), pero no es el dios pagano del deseo amoroso el que debe encontrar. Según Bettelheim, la Caperucita del cuento sufrió el ataque del lobo como consecuencia de desobedecer a su madre y apartarse del sendero para recoger flores²⁶⁴. La atracción que la niña de “La balada” siente por Cupido es, también, la manifestación de su deseo de apartarse de la ruta marcada, de transgredir la esperanza social que pretende mantenerla al margen de la sexualidad hasta que se case, de desobedecer los dogmas religiosos y dejarse tentar por la lujuria que Amor trae consigo. La reacción escandalizada de los personajes que contemplan la herida de Caperucita indica que el hecho de que se entregara a Cupido no es lo que se esperaba de ella, que se ha abandonado al atractivo del apetito sexual, poniendo el deseo por encima del deber. Caperucita se aleja, así, de la senda que la convertiría en una adulta aceptable según los parámetros sociales, representados en este poema por las normas de la corte celestial. La separación del sendero, en consecuencia, provoca que caiga del Cielo. Este hecho no sólo representa el rechazo de Dios, también simboliza su expulsión del seno de esa sociedad; en ambos casos se trata de otra forma de morir a consecuencia del amor.

El enfrentamiento con la libido en estos poemas, según el modo en que se presenta en “La balada de Caperucita”, es el resultado de haber puesto en libertad, de manera voluntaria o no, un apetito carnal que debería estar reprimido. Además, ese apetito que se ha desatado con la adolescencia es algo imposible y secreto, según los otros poemas aquí citados. Puede decirse, entonces, que en la obra lírica temprana de Federico García Lorca el despertar sexual

²⁶⁴“Little Red Cap’ externalizes the inner processes of the pubertal child: the wolf is the externalization of the badness the child feels when he goes contrary to the admonitions of his parents and permits himself to tempt, or to be tempted sexually”. Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 177 y cf. pp. 170-171.

implica una desviación de los parámetros de la sociedad cristiana. Pero, si el simple despertar de la sexualidad supone la posibilidad de ser expulsado del Paraíso, como le ocurrió a la Caperucita, es porque la pulsión de la que habla el poeta no tiene nada que ver con la “pureza del sexo / Con aroma casto de fecundidad” del matrimonio (“El encanto del azahar de las novias”, vv. 5-6). El “amor imposible y doliente” que angustia al yo lírico en estos textos es una condición sexual percibida como anormal, o como lo expresa Ian Gibson: “some abnormal sexual condition that is not acceptable to the poet and from which he desperately wants to free himself”²⁶⁵. Para comprender la relación del yo lírico con ese amor inconfesable, estudiaremos a continuación la imagen que, según el mismo Gibson, lo simboliza en *Libro de poemas*: el lirio.

Aunque Gibson ha señalado que los lirios de *Libro de poemas* aluden a las flores moradas, que en Andalucía son emblema de dolor y sufrimiento²⁶⁶, en *Poesía inédita de juventud* aparecen frecuentemente los lirios blancos, que suelen simbolizar la pureza. Caperucita, por ejemplo, pasa de la infancia a la adultez “en un lecho de espumas, de lirios y canciones” (“La balada de Caperucita”, v. 112), sin que el lirio parezca otra cosa que la expresión de la pureza pueril. Sin embargo, dado que el arroyo conduce a la niña al lugar en el que deberá enfrentar el despertar sexual, se puede decir que al navegar por sus aguas ella va dejando atrás la limpieza de su alma. Esto vuelve ambigua la imagen de los lirios. Por un lado, considerando que aparecen acompañados de canciones (suponemos infantiles), no parecen simbolizar otra cosa que lo que la niña deja atrás al crecer. Pero, por otro lado, si tenemos en cuenta que el arroyo actúa aquí como un puente entre la edad infantil y la adulta,

²⁶⁵ Ian Gibson, “Lorca's *Balada triste*: Children's Songs and the Theme of Sexual Disharmony in *Libro de poemas*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1969), p. 31.

²⁶⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 29-30.

puede tratarse también de “la flor de las pasiones” que tanto teme el poeta²⁶⁷.

Cuando alude a ambos sentidos, esta flor se convierte en una imagen ambivalente en la que confluyen, contradictoriamente, pureza y lujuria. El ejemplo más claro del significado dilógico de los lirios aparece en “Oración devota a santa Magdalena”, poema en que se pide ayuda a María Magdalena para lograr la pureza que ella alcanzó después de conocer a Cristo: “Siento tu espíritu en el mío / Segándome las sombras / Con guadaña de luz” (vv. 5-7), dice el poeta. En esta súplica, la impureza del alma se describe así: “Mi campo tiene lirios malditos” (v. 15), indicando que aquello que crece en su alma se ha manchado con el pecado. Sin embargo, si es necesario señalar que las flores de su alma están “malditas” para referirse a la lujuria, es porque está flor por sí misma no simboliza el pecado. De tal modo se puede decir que el espíritu del poeta, cuya esencia debería ser pura como el lirio, se ha ensuciado con el deseo. Asimismo, el yo lírico de “Oración” primero pide el “tronche de sus lirios blancos” (cf. v. 17), es decir, que se le despoje de la libido para poder adoptar una vida casta; y luego:

Que la enorme tragedia del sexo fuerte
Azucena se torne pura y agreste
Como una flor de cumbre clara y nevada.
Que haga negra a la nieve inmaculada
Con el mate caliente
De toda flor tronchada.
Que la copa del semen
Se derrame del todo.
Que no quede en mi carne
Ni sangre ni calor (vv. 25-34).

Contradictoriamente, la flor que debería partirse en el verso 17 para despojarse de la sexualidad, es semejante a la que debería crecer en el verso 26 para lograr la pureza (la

²⁶⁷ Según Manfred Lurker, en el antiquísimo símbolo de las flores yace esta ambigüedad. Las flores son tradicionalmente símbolo de fertilidad y pureza. Al recuperar esta dualidad, el poeta no hace más que aludir a su sentido tradicional. Cf. “El lenguaje de las flores” en *El mensaje de los símbolos*, op. cit., pp. 179-191.

azucena: otro tipo de lirio blanco). Lo que ocurre en estos versos es una transformación metafórica, según la cual el apetito sexual se vuelve castidad, o al menos eso se desea. El tronche de las flores simboliza, en este contexto, el acto de expeler totalmente la pulsión sexual mediante el desecho de una savia blanquísima, también de significado ambiguo, pues al mismo tiempo simboliza la acción purificadora de una castidad sin mancha y la expulsión de todo el semen, es decir de la pasión de la carne. En los dos significados del lirio²⁶⁸ yace, entonces, el choque entre la pureza, que en estos poemas se desea recuperar, y la lujuria, de la que el poeta adulto ansía despojarse.

En los primeros poemas de García Lorca, entonces, el lirio es una moneda de doble cara, en cuyo centro yace la sexualidad. Una de las caras, la del deseo, impulsa a la otra girar en el aire para alcanzarla, para alcanzar a la de la pureza. Pero el impulso siempre favorece a una forma de erotismo que el poeta encuentra intolerable. Y es que, según Gibson, ese lado oscuro del lirio “denotes sexual infecundity, rejection and perhaps unacceptable homosexual inclinations”²⁶⁹. El crítico irlandés llega a esta conclusión tras analizar algunas canciones tradicionales, casi siempre de tema amoroso, aludidas en “Balada triste”. Por ejemplo, interpreta los versos 13 a 20 de la balada como la expresión de una cabalgata amorosa que no culmina en el amor heterosexual:

Fui también caballero
Una tarde fresquita de Mayo,
Ella era entonces para mí el enigma,
Estrella azul sobre mi pecho intacto.
Cabalgué lentamente hacia los cielos,
Era un domingo de pipirigallo.

²⁶⁸En la juvenilia de Lorca las flores, en general, suelen aludir a la sexualidad, propia de la vida adulta. En “Canción primaveral” de *Libro de poemas* el poeta describe su adultez como un andar “entre flores de la huerta” (v. 10). En “Oración” la pasión sexual que no tiene contraparte en el ciclo orgánico de la vida natural, que ha sido condenada a morir desde que fue cortada, se define como una “rosa sin rosal” (v. 49). En “La balada de Caperucita” las amapolas quieren arrancarle los ojos a la niña y hacerla una de ellas, lo que simbólicamente significa hacer de ella un ser fértil y sexual.

²⁶⁹ Ian Gibson, “Lorca’s *Balada triste...*”, *op. cit.*, p. 30.

Y vi que en vez de rosas y claveles
Ella tronchaba lirios con sus manos.

Según Gibson estos versos aluden a una canción tradicional muy conocida²⁷⁰ en la que un caballero pide rosas y claveles a una costurera, como símbolo de su amor. Al develarse esta referencia²⁷¹, los versos citados cobran otro sentido. Ahora, la mitad de la estrofa parece evocar la infancia, época en que el poeta se identifica con el caballero seductor y la otra mitad parece evocar el inicio de la aventura amorosa que no condujo al encuentro con el amor de la doncella, sino a su negación. Como señala el hispanista irlandés, “the poet discovers that to him the normal joys of heterosexual love are denied: instead of pulling him roses and carnations, universal emblems of passion in Andalusia and throughout *Libro de poemas*, the enigmatic lady of the song 'tronchaba lirios con sus manos'”²⁷².

La idea de que durante su infancia el yo lírico soñaba con el amor femenino que, luego, le fue negado, se repite en “Recuerdo”. Allí, la alegre imagen de las mozas bailadoras que el poeta recuerda haber visto en su niñez se transforma súbitamente en una pesadilla, en una:

Visión de lo que no se recuerda,
Ensueños de marfil con los magos,

²⁷⁰ Una tarde fresquita de mayo
cogí mi caballo y a galope lo eché,
y al pasar por la senda donde
mi morena se sienta a coser,
yo le dije: jardinera hermosa
me das una rosa, me das un clavel.
-Esta rosa que usted me ha pedido
yo al momento se la daré,
si me jura no haber tomado
flores de la mano de otra mujer.

Apud Ian Gibson, “Lorca’s *Balada triste...*”, *op. cit.*, pp. 27-28.

²⁷¹ Aunque es muy difícil comprobar a qué versión de la canción tradicional se refieren estos versos, la que ha citado Gibson tiene suficientes semejanzas con la estrofa de Lorca como para asegurar que el poeta conoció una versión semejante y que existe un verdadero diálogo entre ellas.

²⁷² *Ibid.*, p. 28. Este verso, además de lo dicho, da cuenta una vez más de la ambigüedad de la figura del lirio en la poesía juvenil de Lorca. Aquí, los lirios tronchados simbolizan un amor de naturaleza distinta al de las rosas o claveles, que se destruye en las manos de la mujer, sin que ello conlleve la purificación del poeta, como sucede en otros poemas.

Visión de mozas amortajadas
Con rosas en sus manos cruzadas,
Visión de penas, visión de halagos
Del dorado porvenir (vv. 55-60).

Esta visión es una especie de alucinación del poeta, que imagina de repente y sin aparente sustento, muertas a las mujeres que está recordando. La visión, en realidad, parece la negación del amor femenino con el que el poeta soñó en el pasado, al contemplar a las bailadoras “llenas de sensualidad” (v. 54) que, en el presente, están muertas para él. Los cadáveres constituyen el porvenir frustrado²⁷³ del niño en lo que respecta al amor, mientras que las rosas que ellas sostienen en su mortaja simbolizan la pasión amorosa que, en lugar de entregar al poeta como prenda de amor, se llevan a la tumba, tal y como ocurre en “Balada triste”. Según confiesa el yo lírico en “[Que nadie sepa nunca mi secreto]”, el responsable de tal negativa es el amor angustiante del que se ha venido hablando:

Carne de ella. Nunca, nunca.
Carne rubia y reposada
No puede darme jamás
El fantasma de mi espalda (vv. 47-50).

La falta de un pronombre posesivo en el verso 48 (no se especifica de quién es la carne que se le niega) y el uso de los adverbios temporales en los versos 47 y 49 indican que la “carne de ella” no es la de una mujer en particular, sino la de todas las mujeres, a cuyo amor no se

²⁷³ La idea de que no se logra tener la vida que el niño imaginaba que tendría al llegar a la edad adulta se repite en “Cristo, tragedia religiosa”. Allí, el joven Jesús se queja de ello, diciendo:

Madre, yo imaginaba entonces para mí una vida tranquila y dulce, mi huerto lleno de lirios, mi campo de trigo y las risas de mis hijos. Yo soñaba con un monte de paz donde mi alma se adormeciera sin dolores y con unos soles muy plácidos y unas noches muy tranquilas. Quise dar gracias al Señor por el bien que se me concedía y, al mirar al cielo, todas las estrellas que se ven y que no se ven cayeron sobre mí y me taladraron sus puñales de luz la carne y el alma y me incendiaron de locura este corazón que era de fuego, dejándome la carne fría y dura como la nieve de las cumbres. (*Teatro inédito de juventud, op. cit.*, p. 260.)

En la declaración de este personaje podemos hallar la identificación entre el poeta y Jesús, de la que ya se ha hablado. De la misma manera que en los poemas, en esta obra dramática Jesús siente que un destino penoso le niega la posibilidad de tener una vida normal. En este caso incluso se condena a Cristo a la castidad, al arrancarle por completo el “fuego” de su corazón.

puede ni siquiera aspirar, dado que otro amor, uno que asusta, domina al poeta.

Considerando lo dicho, queda claro que, como se decía en el primer capítulo, la vida es para nuestro poeta como un bosque oscuro porque la humanidad ha sido desterrada del Paraíso y vive en la oscuridad de sus “malas pasiones” (v. 98), como dice el arroyo de “La balada”. El bosque de Caperucita representa la vida viciosa, las tentaciones de la tierra y el desorden de las pasiones humanas, cualidades que Siebzeher-Vivante²⁷⁴ identifica con la selva de la *Divina comedia* de Dante Alighieri²⁷⁵. Esta coincidencia se debe a que el poema del joven Lorca entabla un diálogo con la obra de Dante, como ya se dijo. El bosque ha sido configurado de modo semejante a la selva en la que Dante se halla perdido al iniciar la *Comedia*. Allí, se encuentra con tres fieras que lo atemorizan: una pantera, un león y una loba. Los tres animales simbolizan los pecados que quieren tragarse al hombre. Asimismo, al iniciar “La balada de Caperucita” la niña se pierde en el bosque y los habitantes de aquel paraje la amenazan. Dada esta semejanza, podría pensarse que los seres del bosque de Lorca son como las bestias que atemorizan a Dante: representaciones del pecado que acosa al hombre; pero esto no sería del todo exacto. Desde mi punto de vista, la naturaleza que agrede a Caperucita en “La balada” representa un solo pecado: el de la lujuria. Pero ¿por qué a ella le aterra tanto el ataque de las plantas y las mariposas? Podríamos responder que la ferocidad de estos seres simboliza el llamado del pecado y ceder a sus demandas eliminaría la posibilidad de llegar a Dios. Efectivamente, ceder ante el deseo conlleva la expulsión del Cielo, pero este castigo no deja de parecer exagerado, aun reconociendo la fuerza con que la religión católica repudia la lujuria. Sin embargo, cuando enfocamos ambas cosas desde la óptica del amor secreto del que se habló antes, queda mucho más claro a qué se debe el pánico

²⁷⁴Cf. Giorgio Siebzeher-Vivanti, *Dizionario della Divina Comedia*, op. cit., s.v. selva.

²⁷⁵ Cf. “Canto primero”, “Infierno”, *La divina comedia*, op. cit., pp. 1-5.

que siente Caperucita al entrar en el bosque, así como la severidad de la sentencia a la que ha sido condenada la niña por desatar a Cupido. Desde esta óptica, si el joven Lorca concibe la vida como un bosque oscuro es porque, para él, así es la existencia del que vive prisionero de un impulso carnal que le aterra (la homosexualidad) y que, debido a eso, se sabe de antemano excluido del Reino de Dios.

En resumidas cuentas, el clamor de la voz de estos poemas (que pide a Caperucita: “arráncame del alma la flor de las pasiones”, al final de la primera parte de “La balada”, v. 126) se debe a que esa pasión anómala le causa la misma desazón que sentiría el que anda perdido y desesperanzado en un medio agreste, como la niña del poema. Esta sexualidad secreta, que le niega la posibilidad de tener una familia o amar a una mujer, es el principal motivo de la angustia del yo lírico de los textos aquí analizados. Si también lo era del hombre de carne y hueso que escribió estos poemas no es asunto de este trabajo, que se ha limitado a presentar lo plasmado en los textos. Lo que sí compete a este estudio es que la angustia por la pulsión sexual hace de la búsqueda de la castidad otro de los principales asuntos de estos poemas, como se verá enseguida.

3.3 EL MILAGRO DE LA PUREZA

Según la doctrina católica, la materia de la que está hecho el ser humano es propensa al pecado o como dice el joven Lorca: “El Mal está en el alma que tiene lo Visible, / Es gozo de lo bajo, es fuerza y movimiento / De la vida que tiene límites de moral” (“Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”, vv. 38-41). Ese “Mal” que yace en “lo Visible” es, para nuestro poeta, la propensión del ser humano a la sexualidad, dado que, pese a las restricciones morales, impulsa la vida terrenal. Debido a ello, Lorca concebía la corporalidad como una cadena que ata al espíritu humano al mundo material, tal como le ocurre a la estrella de “El diamante”, quien:

Huye del enorme nido
Donde estaba prisionero
Sin saber que lleva atada
Una cadena en el cuello (vv. 5-8).

El hombre es incapaz, como “el diamante” (v. 1), de escapar del universo tangible en el que habita (cf. v.4), porque ese mundo lo predispone al mal. La debilidad del hombre por el pecado lo vuelve “torpe” (cf. “Los encuentros de un caracol aventurero”, v. 164), tanto como lo sería un caracol al intentar llegar a la copa de un árbol. Esa torpeza se señala de un modo más preciso en “Yo estaba triste frente a los sembrados”, donde el poeta asegura que ni siquiera esforzándose por lograr la castidad, le es posible apartarse del pecado: “Hay quien siembra lirios en el pecho / Y le nacen ortigas” (vv. 80-81). Siendo así, su propio cuerpo es lo que le impide al hombre alcanzar la perfección espiritual necesaria para asegurarse un espacio en el Reino de Dios.

Desde esta óptica, sólo Dios podría despojar al hombre común de la impureza, pues no le es dado controlarla por sí mismo. De hecho, en el *Padrenuestro* se le ruega que “no nos

deje caer en tentación y nos libre del mal”. La idea de que el pecado es inherente al hombre proviene del cristianismo, como también proviene de allí la creencia de que requerimos la ayuda divina para eludir la tentación y escapar del mal. Sin embargo, en la poesía juvenil de Lorca la debilidad de la carne se impone al libre albedrío (recordemos que la angustiada lujuria que agobia a nuestro poeta es una sexualidad por la que no se ha optado y que parece ineludible). Por consiguiente, y según lo propuesto en estos poemas, para mantenerse casto el hombre necesita un milagro.

Tanto preocupaba esta cuestión a nuestro poeta, que le dedica uno de los textos más hermosos de *Libro de poemas*: “Prólogo”. Allí se ofrenda el alma a Dios, diciendo:

Mi corazón está aquí,
Dios mío.
Hunde tu cetro en él, Señor.
Es un membrillo
Demasiado otoñal
Y está podrido.
Arranca los esqueletos
De los gavilanes líricos
Que tanto, tanto lo hirieron,
Y si acaso tienes pico
Móndale su corteza
De Hastío (vv. 1-12).

Como en “Oración”, aquí el corazón simboliza la interioridad del poeta, que se describe como un “membrillo podrido”. Con esta metáfora, el espíritu queda convertido en algo envejecido, inservible y muerto. Más adelante, cuando se menciona la amistad entre el yo lírico y Satanás, quien lo obsequia con el licor de la lujuria (cf. vv. 27-52), descubrimos que el alma del poeta está podrida de deseo. Cuando el yo lírico pide a Dios que “hunda su cetro” (cf. v. 3) en el corazón ofrendado, está ansiando la milagrosa purificación de su alma.

El joven Lorca expresó este deseo de purificación en varios textos en verso y en prosa

de aquellos años (como en la “Mística en que se trata de Dios”²⁷⁶). En “Tentación”, por ejemplo, el Apóstol implora a la Virgen: “¡Madre!, ¡madre!, ¡besadme con vuestro corazón!” (v. 42), deseando que un beso milagroso lo libere de la sexualidad que lo acosa. “Oración” es otro caso. Aunque allí jamás se apela a ninguna deidad, el título del poema indica que cuando el poeta suplica, “Que la enorme tragedia del sexo fuerte / Azucena se torne pura y agreste” (vv. 25-26), se dirige a alguna forma de Dios. Dado que éste es su tema principal, se puede decir que el poema, en su conjunto, es una oración por la purificación del poeta. Otro en el que el yo lírico expresa su deseo de recuperar la inocencia es “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”, en donde se pide:

Vuestros ojos cargados de infinito
Miren los míos malos.
Que vuestros besos lleguen a mi frente
Como un bautismo santo (vv. 15-18).

Como se mencionó en el segundo apartado del primer capítulo, el infinito es otro modo de referirse a la Eternidad, por lo que el hecho de que la mirada sagrada se pose en la del pecador supondría el contagio de la divinidad. El ejemplo más evidente de la petición de purificación se da en “La balada de Caperucita”. Y es que, así como el poeta le ruega a Caperucita “Arráncame del alma la flor de las pasiones” (v. 126), la niña, al sufrir a su vez la herida de Cupido, clama desesperada por la ayuda de san Francisco: “¡Arráncame este hierro de aquí! Me duele mucho” (v. 419). Así como ella no parece poder hacer mucho por el poeta, el santo resulta incapaz de sanarla, por lo que ruega a Dios que la atienda:

Tened misericordia de la inocencia herida,
¡Señor de las estrellas! No permitas que un alma

²⁷⁶ En la “Mística en que se trata de Dios”, Federico García Lorca suplica al Señor: “ayúdame a pasar los senderos espinosos que van hacia ti. Límpiame de pecados espantosos, de vanidad y desaprensión. Tú que me hiciste, inúndame con tu grandeza al contemplarte. No me dejes pensar contra el bien. Derrama sobre mí el óleo santo que derramaste sobre Jesús [...]. Dame la castidad nevada de que ungiste al de Kosteá”. *Prosa inédita de juventud, op. cit.*, p. 144.

En tu mismo palacio se llene de pecados (vv. 413-415).

Varias veces se insiste aquí en la ingenuidad de Caperucita, cosa que se reitera nuevamente en el verso 413. Recordemos que cuando llega al Cielo, san Pedro la envía al Purgatorio, pero ella trata de convencerlo de que le permita ingresar al Reino de Dios, diciendo: “siempre he sido buena; no he matado hormigas / Ni he roto mis juguetes” (vv. 155-156). Se trata, entonces, de un alma bondadosa, libre de pecado. Reiterando el carácter impoluto de Caperucita, en estos versos se le sigue calificando de “inocente”, a pesar de que fue herida por Amor (lo que simboliza su despertar sexual). Esto, por un lado, significa que ella no es culpable del ataque de Cupido, sino una víctima de la pulsión sexual que aparece en la adolescencia y, por otro, que el surgimiento del deseo no implica su realización²⁷⁷. Sin embargo, sin una intervención milagrosa, corre el riesgo de perder por completo la candidez que aún conserva, de “llenarse de pecados”, cosa que san Francisco ruega a Dios que no suceda. Una vez más los personajes de un poema representan, en mayor o menor medida, el deseo del yo lírico de acercarse a Dios. San Francisco y Caperucita hacen suyo el mismo ruego que el propio poeta ya había expresado al final de la primera parte de este poema: piden que se despoje a un alma del pecado de la lujuria. Pero como lo que ambos solicitan es la sanación de la niña, podemos suponer que ella es el verdadero *alter ego* del yo lírico. Ella es aquel que se ha visto arrancado de la infancia por la aparición agresiva de la sexualidad, el que ha sido herido por el pecado y arrojado del Reino de Dios, sin tener más culpa que la de haberse sentido atraído por el amor.

²⁷⁷ Según la explicación que Gerónimo de Ripalda da de los *Diez mandamientos*, el noveno, “No deseearás a la mujer de tu prójimo”, “se dirige principalmente a todo pecado interior o deseo” (*Catecismo de la doctrina cristiana, op. cit.*, p. 95). Es decir, en el pensamiento cristiano la falta de respeto a la mujer ajena en el pensamiento no es el único motivo de pecado, el deseo sexual por sí mismo es el verdadero pecado. Por eso en el *Acto de contrición* se pide perdón, entre otros tipos de pecado, por aquellos que se han cometido en la imaginación: “Yo confieso ante Dios Todo poderoso que he pecado mucho de *pensamiento*, palabra, obra y omisión”.

Si bien, como ya se ha dicho, el poeta supone que sólo Dios puede despojarlo del impulso sexual, en realidad los personajes de sus poemas dirigen esta petición a diferentes divinidades: san Francisco a Dios, el Apóstol a la Virgen, mientras que el poeta a los niños y a Caperucita, a quienes considera sagrados. De hecho, en “La balada de Caperucita” los santos que atienden a la niña herida llegan a la conclusión de que “Tan sólo de su boca [de la Virgen] puede salir la gracia / De volver este herido corazón puro y limpio” (vv. 438-439). Efectivamente, quien responde a la súplica de san Francisco en el poema es la Virgen María. Tal como lo pide el Apóstol de “Tentación”, en “La balada de Caperucita” ella “pone sus labios mustios en la herida de amor” (v. 483) y sana milagrosamente a la pequeña. El hecho de que sea la Virgen, y no Dios, la deidad que atiende la súplica de los personajes, habla nuevamente de la búsqueda de un Dios diferente al Padre del credo católico. El Dios que nuestro poeta espera encontrar es un ser que jamás abandone a sus criaturas, como ocurre con la madre que sigue al Apóstol a lo largo del viacrucis de “Tentación”, una figura divina que sea capaz de comprender sus pesares “tan sólo con mirarlos”²⁷⁸ y que acuda a su llamado cuando los hombres lo necesiten, como ocurre con la Virgen en “La balada de Caperucita”.

Pero, pese al auxilio que presta la Madre de Dios, el ataque de Cupido provoca la desgracia de la niña. Al principio sólo causa revuelo entre los habitantes del Cielo, que corren para ver lo que ha ocurrido y vaticinan su desgracia: “la niña está marchita para siempre” (v. 429). El adjetivo con el que “un apóstol muy viejo” (v. 430) califica a Caperucita indica que lo que está marchita es su infancia debido al despertar su sexualidad. Asimismo, al perder su pureza, ella ha dejado de ser grata a Dios, o al menos a sus cortesanos, los santos del Cielo. Lo que conlleva su expulsión del Cielo: “San Agustín se acerca a Francisco y le dice: / “Baja

²⁷⁸ “Francisco se levanta / Y a la Virgen explica lo ocurrido tan sólo / Con mirarla”. “La balada de Caperucita”, vv. 476-478.

y deja en el bosque a la niña curada” (vv. 489-490). El destierro de la pequeña, a pesar de que la reina del Cielo ha quitado de su alma la mancha del pecado, nos hace pensar que en realidad ésta no puede desaparecer. Pero, aunque san Francisco obedece la orden de san Agustín, más adelante insiste en señalar la pureza que Caperucita ha recobrado, cuando ella le pregunta la distancia entre la tierra y el cielo:

“¿Y hemos estado allí, Francisco? ¿Cuántas leguas
Habrá de aquí a la luna?” –“Muchas para la pobre
Humanidad maldita. Mas para tu inocencia
Con sólo dar un salto llegarás a los astros.” (vv. 518-521)

Entonces, el candor sí le ha sido devuelto a la niña y por ello debería poder acercarse a Dios con facilidad, pero en el poema esto no ocurre. Al final de “La balada”, Caperucita se queda varada en el bosque en el que había iniciado su historia, sin ninguna posibilidad de volver a la Eternidad.

A pesar de lo dicho antes, la actitud protectora con que san Francisco deja a la niña en el bosque, al que le prohíbe que la agreda para luego ordenar a los animales que la protejan, vuelve ambigua esta conclusión. Si bien la niña ha sido echada del Cielo, regresa a la tierra casta y bajo la protección de un santo. Además, hay que notar que quien ha decidido desterrarla del Reino de Dios, no es Él, sino otro santo cuyo pensamiento sirvió para intensificar la censura de la sexualidad en la mentalidad cristiana: san Agustín²⁷⁹. Por lo tanto, sin importar lo desalentador que resulte este desenlace, la expulsión de Caperucita tiende a indicar que el verdadero Dios (o el que Lorca considera como tal) no cabe en la concepción católica del mundo. De esta manera, la Caperucita que se queda asustada en el bosque²⁸⁰ al

²⁷⁹ Según Edmundo Fayanas, para san Agustín el deseo sexual fue lo que impulsó a Adán a aceptar la propuesta de Eva. A raíz de esta interpretación de la Biblia, se empezó a relacionar la sexualidad con el pecado. Cf. “La sexualidad en el mundo cristiano”, *Nueva tribuna.es*, <https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/sexualidad-mundo-cristiano/20170918123834143458.html>, consultado el 5 de septiembre de 2018.

²⁸⁰ También en “La idea” el hombre pierde la fe (o la esperanza) en Dios y jamás la recupera: Nació potente la idea de Dios.

concluir el poema se asemeja al poeta que, como ella, parece haber perdido la fe en el Dios del catolicismo, pero no la esperanza de hallar una deidad que lo reconforte, le devuelva la pureza y lo acerque a la Eternidad.

Independientemente de que, como pensaba García-Posada, estos poemas expresen de las tribulaciones personales del joven Lorca²⁸¹; las preocupaciones expresadas en ellos no sólo presentan la duda sobre la existencia de Dios: hablan también, y sobre todo, de la angustia del que se sabe fuera de su reino, como Caperucita, simplemente porque no le es posible controlar el sentimiento de lujuria que yace en su naturaleza. Sea un asunto personal o se trate de uno ficticio; en estos poemas el deseo de escapar del sufrimiento que el pecado de la carne suscita es lo que mueve al poeta a buscar un Dios amoroso y comprensivo que vea en sus criaturas la pureza, ya no del cuerpo sino del alma (como se desea que le suceda a Caperucita) y que sepa recibirlas en su seno. En todo caso, la voz de estos poemas espera al menos que Dios atienda sus súplicas, anule la pulsión del deseo, le permita recobrar la pureza de la niñez y, con ello, la esperanza de algún día “alcanzar la luna” que la niña del poema ve tan lejana, pero que según san Francisco le queda muy cerca.

Pero la idea divina y noble
Halló el abismo desgarrador...
El hombre rudo miró a los cielos...
...Y lloró (vv. 17-21).

²⁸¹ Cf. Miguel García-Posada, “Prólogo”, en Federico García Lorca, *Obras completas IV. Primeros escritos*, *op. cit.*, p. 10.

CAPÍTULO CUARTO

LA AÑORANZA DE LA INFANCIA

Casi al final del capítulo anterior, se dijo que tanto en “[Serán mis ansias hondas de infinito]” cuanto en “La balada de Caperucita” se ruega a los niños que despojen al poeta del pecado de la sexualidad, al contagiarle su pureza. De hecho, y por extraño que parezca, el poeta pide esto como se dirigiría una oración a Dios:

Que vuestros besos lleguen a mi frente
Como un bautismo santo.
Que vuestras risas claras y divinas
Me desconchen el alma de pecados (“[Serán mis ansias hondas de infinito]”, vv. 17-20)

Esta solicitud parece deberse al hecho de que la única expresión de verdadera inocencia que él ha hallado en la tierra es la de la ingenuidad infantil. Desde su punto de vista, sólo este bautismo metafórico puede brindarle la limpieza de alma que le permitirá llegar a Dios²⁸². A semejanza de san Luis Gonzaga²⁸³, modelo de santidad en “Oración” (cf. v. 20), la voz de

²⁸² El niño es el único que tiene la pureza para llegar a Dios. Cf. James Valender, “Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo”, *op. cit.*, p. 106.

²⁸³ San Luis de Gonzaga es el patrón de la juventud católica, debido a su prematura muerte: murió cuando sólo contaba con 23 años de edad. En vista de ello, y puesto que desde muy joven se inclinó por la vocación religiosa, se le presenta como un modelo de inocencia juvenil. Incluso se le dirige una “Oración para pedir la pureza”, que dice así: “Inocentísimo Luis, que por especial gracia de Dios y con el auxilio de la Inmaculada Virgen María estuviste siempre libre, no sólo de toda culpa grave, sino aún de las tentaciones contra la pureza, humildísimamente te ruego que me alcances del Purísimo Corazón de Jesús, que todo lo padeció menos ser calumniado contra esta virtud, y de su excelsa Madre, la Virgen Purísima e Inmaculada, la gracia de resistir siempre al punto cualquier pensamiento impuro, y de morir mil veces antes que manchar mi alma con un pecado grave.” Cf. “San Luis de Gonzaga”, *Aciprensa*, <https://www.aciprensa.com/recursos/oracion-para-pedir-la-pureza-a-san-luis-gonzaga-2569>, consultado el 20 de diciembre de 2018.

estos poemas espera conservar la pureza inicial²⁸⁴ y este anhelo se ratifica cuando exclama: “Quiero ser como un niño” (“Oración”, v. 35).

Ahora bien, en el capítulo anterior también se dijo que en los poemas juveniles de Federico García Lorca el lirio puede representar dos conceptos opuestos: la inocencia y la lujuria. A pesar de ello, y dado el tema antes tratado, allá me concentré en el segundo significado de este símbolo. En este momento, en cambio, hablaré de la otra cara del lirio, de la que alienta la esperanza de alcanzar a Dios²⁸⁵, que es la que el poeta alude cuando clama: “Que se vean los lirios sin perfume / Que en mi pecho marchitan solitarios” (“[Serán mis ansias hondas de infinito]”, vv. 21-22). Considerando que en “La balada de Caperucita” las flores simbolizan la esencia humana (“¿Qué es el alma? Unas flores / Que tienes escondidas debajo de la carne”, vv.106-107), se puede decir que esos lirios que se marchitan en el pecho del poeta son los de un espíritu que agoniza. Pero no hay que perder de vista que, aunque los verbos de los versos citados en el párrafo anterior están conjugados en presente, sólo el primero aparece en modo subjuntivo. El cambio de un modo verbal a otro indica que, en apariencia, el espíritu del que habla ya no existe, aunque todavía quede algo de él en el interior. Pero no tiene sentido que se señale la pérdida aparente de la esencia misma, como tampoco lo tendría que los lirios escondidos representaran una lujuria que se quiere exteriorizar. Por consiguiente, se puede decir que en estos versos los lirios no son simplemente las flores que simbolizan el alma, sino las que representan la pureza de ésta. Pero si esos lirios perdieron el perfume y se marchitaron es porque alguna vez tuvieron vida,

²⁸⁴ Cf. Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, Naty García Guadilla (trad.), Taurus, Madrid, 1987, p. 175.

²⁸⁵ Los lirios y las azucenas son flores que tradicionalmente simbolizan la pureza divina. En la obra temprana de Lorca esto también es así. En “Romance de ciego”, por ejemplo, el poeta pide: “Ampárame con tus lirios, / dulce Jesús Nazareno” (vv. 1-2), ya que ansía la limpieza de alma del Redentor.

lo que significa que el poeta alguna vez gozó del alma pura que tanto anhela y eso sólo pudo ser en una época previa al despertar sexual. Así es, entonces, como el poeta señala que ha cruzado la barrera de la niñez y que anhela exteriorizar lo que de ella queda en su interior, pues al parecer, mostrar que aún le resta algo de ingenuidad infantil también equivale a recuperarla.

El lirio como símbolo de pureza, por lo tanto, no alude simplemente a la castidad, ya que, más que reprimir la pulsión sexual, supone *extirparla*. Desde luego, sería muy difícil realizar ese deseo. De hecho, sería algo tan extraordinario como el surgimiento de una flor en un ambiente adverso: una azucena de cumbre nevada, según se dice en “Oración” (cf. vv. 26-27). No obstante, el personaje que habla en estos textos ya ha sido tocado por el deseo, por lo que el ingreso a ese ambiente extraordinario y frío, donde no puede sobrevivir el fuego de la pasión, supondría empequeñecer, hacerse chiquito y regresar a la protección maternal para no tener que lidiar con los riesgos del apetito carnal (de ahí la súplica que Caperucita hace a san Francisco, al verse herida por Amor: “Llévame a mi casa”, v. 418). El regreso a la infancia, según lo dicho, es una de las posibles sendas que podrían conducir a nuestro poeta a Dios. Por este motivo, este capítulo estará dedicado a la añoranza y divinización de aquella etapa de la vida, asunto recurrente en los poemas juveniles de Federico García Lorca.

4.1 “RECUERDO” DE UNA NIÑEZ SOÑADA

*de toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños.
Antonio Machado²⁸⁶.*

Para volver al pasado no queda más que recordar. Pero el recuerdo, está claro, no nos devuelve aquello que en realidad pasó. Lo que nos regresa es algo que se le parece, algo que está perdido entre brumas semejantes a las que rodean la evocación del sueño. Dice Henri Bergson, en *Materia y memoria*, que “para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que atribuir valor a lo inútil, hay que poder soñar”²⁸⁷. Tal vez por esto sólo es posible evocar la niñez pasada, repleta de imágenes y sensaciones, en el ensueño, en la imaginación que renueva aquel ambiente lejano en que, siendo niños, también soñábamos. Para Ana Pelegrín, que ha tratado de explicar esta peculiaridad:

La memoria de la infancia (ausencia) impulsa una acción imaginante (presente), inaugurando una constelación de imágenes nítidas, en claroscuro, bruma, color, brumario coloreado, sensorialidad múltiple. Llegan a lo imaginario por remoción de un estado profundo, emocional. Este estado, esta conmoción, perfilado y a la vez borroso, es comparable al sueño, ensueño y, por su restallante incitación, excitación, al instante de jugar²⁸⁸.

En ese estado emocional incierto, atribuyendo valor a las sensaciones de la vida cotidiana, García Lorca intenta regresar a la infancia. Sin embargo, en los textos inéditos de juventud esta etapa se oculta de la mirada del adulto. Probablemente por eso, en un poema fechado en

²⁸⁶“Poema LXXXIX”, *Soledades. Galerías. Otros poemas, op. cit.*, vv. 5-6, p. 212.

²⁸⁷*Apud* Paul Ricoeur, “Memoria e imaginación”, *La memoria, la historia, el olvido*, Agustín Neira (trad.), FCE, Buenos Aires, 2004, p. 75.

²⁸⁸Ana Pelegrín, *Cada cual atiende su juego: De tradición oral y literatura*, Cincel, Madrid, 1986, p. 121.

diciembre de 1917, “Recuerdo”, el poeta recurre al “don preclaro de evocar los sueños”, celebrado por Machado, para configurar una imagen ideal de aquella temporada²⁸⁹, lejana en la memoria y presente sólo por mediación de la imaginación²⁹⁰.

Lorca ha destacado el componente imaginario (sensaciones vagas y no recuerdos fidedignos) de sus escritos autobiográficos juveniles, diciendo: “esto que yo hago es puro sentimiento y vago recuerdo de mi alma de cristal”²⁹¹. Asimismo, su hermano Francisco García Lorca consideraba que tales escritos “compon[ían] una visión que, entre pequeños falseamientos, transluce sensaciones y actitudes lejanas que sin duda se clavaron en su alma infantil”²⁹². Aunque estas aseveraciones se refieren a los primeros textos en prosa, lo mismo se podría decir de los primeros poemas que tratan el tema de la infancia del poeta. Los componentes biográficos de la juvenilia de Lorca no llegan a constituir unas memorias, pero sí dan muestra de un intento por parte del poeta de recrear el mundo de la niñez, partiendo para ello de su propia infancia. El suyo es un intento por recuperar el alma infantil, al menos en el recuerdo: “Yo quiero expresar lo que pasó por mí a través de otro temperamento. Yo ansío referir las lejanas modulaciones de mi otro corazón”²⁹³, decía Federico García Lorca.

En “Recuerdo” se hace evidente la dificultad que tiene el poeta para mirar la infancia con nitidez, no obstante tener apenas diecinueve años y conservar aún fresca la memoria de

²⁸⁹ En el “Prólogo” a su selección de los *Poemas de la Vega* de Lorca (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, pp. 11-13) Luis García Montero también habla de la idealización de la infancia en la obra del granadino.

²⁹⁰ Es importante distinguir entre imaginación y memoria. La imaginación va “dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo imposible, lo utópico”, mientras que “la memoria, hacia la realidad anterior”. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 22. Partiendo de tales definiciones, concibo la dialéctica entre recuerdo y ensoñación como una lucha entre la fidelidad a lo vivido y la recreación del pasado mediante el imaginario. Sin embargo, al interpretar “Recuerdo”, no pretendo distinguir los recuerdos efectivos de la infancia de Federico García Lorca de los imaginados por éste; propongo más bien dejar en claro que el poema aquí comentado supone un ejercicio híbrido, que combina la memoria con la imaginación.

²⁹¹ Federico García Lorca, “Mi pueblo”, *Prosa inédita de juventud*, *op. cit.* p. 431.

²⁹² Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, *op. cit.*, p. 25.

²⁹³ *Prosa inédita de juventud*, *op. cit.*, p. 431. Ese desdoblamiento del poeta en niño no es más que un artificio mediante el cual el poeta, partiendo de una experiencia infantil, pretende plasmar una construcción estética de orden universal, con la que cualquier lector se podría identificar.

aquella época. Esto se debe no sólo a la distancia temporal, sino a la incapacidad del adulto para volver a ser niño, imposibilidad de la que se lamenta el poeta en distintos textos de esta misma época creativa. El ansia de recuperar el corazón infantil no es más que una ilusión, que en “Recuerdo” se alimenta del pasado soñado y que en “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]” se rompe. De modo semejante a una celosía que se interpone entre nosotros y otro espacio, el temperamento del adulto lo ha hecho olvidar la manera en que el niño contemplaba la realidad, lo que le impide ver la totalidad del recuerdo infantil, hundido entre brumas y sueños.

A lo largo de 66 versos²⁹⁴ (“once estrofas de seis versos, cinco decasílabos recortados por un heptasílabo, en las que el segundo intenta rimar con el quinto y el tercero con el cuarto, vagando en libertad el primero y el sexto”²⁹⁵), “Recuerdo” reconstruye la memoria de una época entera, compuesta por los diversos elementos que rodeaban al niño del pasado, tales como la naturaleza, la casa, los cuentos de los viejos y las fiestas de los campesinos. El intento por abarcar ese conjunto de recuerdos en la configuración del poema, como si se tratara de una unidad, propicia la dificultad de describir ese pasado con claridad; al igual que el hecho de que el poeta conciba aquella etapa como algo velado a la vista²⁹⁶. El olvido ha caído sobre la memoria como un obstáculo que cubre o impide mirar claramente aquel pasado. Desde el segundo verso se dice que la infancia transcurre “Bajo parras en ambientes tibios”, techada por una enredadera que luego se convierte en otra cosa: “un rosal de té era celosía / Que

²⁹⁴Este es el número de versos contenidos en la versión corregida del poema, pero en la edición de De Paepe se incluye una variante de seis versos más, que se introducen entre los versos 42 y 43, y una estrofa completa, agregada tras la firma y fecha del poema. Tomando en cuenta estas variantes tenemos un total de 78 versos. Cf. *Poesía inédita de juventud*, op. cit., pp. 85-87.

²⁹⁵ Luis García Montero, “El taller juvenil”, en Andrés Soria Olmedo (ed.), *La mirada joven*, op. cit., p. 82.

²⁹⁶“Cuando yo era niño vivía en un pueblecito muy callado y oloroso de la vega de Granada. Todo lo que en él ocurría y todos sus sentires pasan hoy por mí *velados* por la nostalgia de la niñez y por el tiempo”, asegura Lorca. *Prosa inédita de juventud*, op. cit., p. 431.

bajaba de la verde parra” (vv. 25-26). La parra y el rosal forman una celosía, un obstáculo que cubre al niño e impide que lo veamos del todo. Asimismo, el campo percibido por el niño del poema se recuerda como cubierto de rocío y “brumas de paz” (v. 12). Tales brumas no sólo aluden al paisaje matinal de Fuente Vaqueros, donde “el agua de los ríos al evaporarse le cubre de gasas frías en las mañanas”²⁹⁷. Esas “brumas de paz” simbolizan una época de tranquilidad, borrosa, lejana. Reiterando la imagen de la infancia como una época vivida debajo de una cobertura translúcida, el poeta dice con añoranza: “Los días dejaban caer su tul / De Amor sobre la cara” (vv. 23-24). En estos dos versos se resume la sensación de paz de aquel niño que, como un bebé en su cuna, estaba protegido de las amenazas del mundo exterior por el amor familiar. De tal modo, los obstáculos (la parra, la celosía, las brumas y el tul) que impiden al poeta recordar con claridad son los mismos que mantienen al niño protegido en su mundo infantil.

Aunque el pasado es algo que el adulto percibe a lo lejos, aquella época no es del todo inaccesible para el poeta. Algo de ese pasado queda en el presente, en ese paisaje que lo hace soñar con el ayer. Como diría Ana Pelegrín respecto a “Balada triste”, “Lorca crea un tiempo irreal mágico, ayer y hoy. Simultáneos”²⁹⁸. De ahí, tal vez, que algunos verbos aparezcan en presente, a pesar de que se trata de reconstruir el pasado. Por ejemplo: “En el corral *canta* el gallo sultán. / Muy lejos *suenan* el agua del batán” (vv.21-22). Estos versos dan la sensación de que el poeta escucha el canto y el borboteo del agua al tiempo que rememora. Si bien se trata de un recurso que produce la ilusión de que el pasado se actualiza, los verbos en presente también permiten la ambigüedad del sueño, pues lo mismo se refieren al presente del niño del recuerdo que a una sensación del presente del yo lírico, que desata la memoria asociativa.

²⁹⁷*Ibid.*, p. 432.

²⁹⁸*Op. cit.*, p. 129.

Respecto a la primera posibilidad, podríamos decir que la vida rural parece cercana al niño, en tanto que el agua del batán es algo misterioso y alejado en el espacio. Es decir, en la experiencia del niño también había cosas lejanas, una lejanía soñada²⁹⁹. La segunda posibilidad sugiere que, aunque lejos, algo de la niñez permanece en el adulto. La infancia, entonces, es apenas visible debido a una doble lejanía: la de los hechos del pasado y la ensoñación de lejanías del niño del recuerdo. No se puede reconstruir del todo ese pasado porque ha quedado distante en el tiempo y más lejano aún está el ensueño, que parece cubrir toda la experiencia del niño.

En otros versos, el juego de oposición entre lo distante y lo cercano, evidente en los que acabo de citar, permite al lector percibir el pasado referido como algo remoto. Por ejemplo, en una variante del primer manuscrito (los 6 versos introducidos entre el 42 y el 43) leemos:

Horas soñadoras de mi infancia
Visión de *lejanas* serenatas
En las que las guitarras *ensoñaban*
Una trama de amor que *cantaban*
Mientras *decía* vagas sonatas
Mi piano de mesa³⁰⁰.

Gracias a la conjugación de los verbos en copretérito, las “lejanas serenatas” suceden en el pasado como un estímulo recibido continuamente durante la niñez; sin embargo, no sólo parecen remotas en el tiempo para el poeta adulto, sino lejanas también para el niño, quien las percibe como una “visión”. La inclusión de la palabra “visión” (“creación de la fantasía o la imaginación que no tiene realidad y se toma como verdadera”³⁰¹) propicia la ambigüedad

²⁹⁹“En ese pueblo tuve mi primer ensueño de lejanías”, dice el joven Lorca al recordar su vida en Fuente Vaqueros. *Prosa inédita de juventud*, op. cit., p. 431.

³⁰⁰ Todas las cursivas de los poemas citados son mías.

³⁰¹ *DRAE*, op. cit., s.v. *visión*.

entre la ensoñación y el recuerdo, propuesta desde el primer verso: “Horas soñadoras de mi infancia”. Como al inicio del poema, el sentido del recuerdo de la niñez resulta aquí ambiguo: no se sabe si se trata del recuerdo de la ensoñación del niño, que en este caso soñaba con las serenatas, o de la ensoñación del adulto, que recuerda la música de aquella época como un sueño. Al parecer la separación entre los dos instrumentos musicales de esta estrofa nos ofrece una posible respuesta. Las guitarras, instrumentos populares identificados con el sentimiento, “ensoñaban” una trama de amor; en tanto el “piano de mesa”, instrumento de arte culto identificado con la declaración de aquella emotividad, “decía vagas sonatas”. Es decir, las “lejanas serenatas” de las guitarras simbolizan el sueño de amor del niño, en tanto que el sonido del piano induce a la ensoñación a la vez que convierte ese ensueño en una creación artística. Por lo que un instrumento se identifica con el poeta niño y el otro con el poeta adulto. La rememoración estética lograda en el poema, entonces, es como el sonido del piano que ha puesto aquel sueño en palabras. Al mismo tiempo, el sonido del piano regresa a la memoria mezclado con la ensoñación del niño hasta confundirse en una “visión de lejanas serenatas”. Estamos, pues, ante un ensueño que transcurre al mismo tiempo en dos planos: por un lado, el sueño del pasado y, por otro, el acto de recordar esa ensoñación en un poema percibido a su vez como un sueño³⁰².

De modo semejante, en el poema XCIII, publicado en 1907, Antonio Machado³⁰³

³⁰²Ambos impulsos, recordar y soñar, se manifiestan cuando se alterna el uso de los tiempos verbales copretérito y presente, que es un rasgo recurrente en el romancero tradicional:

Las guitarras *lloraban* su ritmo
Calladas o con ardientes trenos.
Las mozas *pisan* sobre las capas,
Los brazos al aire, fuertes, guapas (vv. 49-52).

En este ejemplo, los dos primeros versos parecen corresponder al simple recuerdo, pero a partir del tercer verso el empleo del tiempo presente transforma todo, como si el poeta dejara de recordar y empezara a soñar.

³⁰³La idea del recuerdo como sueño, desarrollada en “Recuerdo”, proviene de Machado, para quien:

Algunos lienzos del recuerdo tienen
luz de jardín y soledad de campo;
la placidez del sueño

recuerda la niñez como algo lejano y musical:

Hastío. Cacofonía
del sempiterno pñano
que yo de niño *escuchaba*
soñando... no sé con qué³⁰⁴.

El maestro enseña al joven Lorca el uso de los tiempos verbales. Aquí también el copretérito sugiere la continuidad de la música, “del sempiterno pñano”, en la experiencia del niño, como motivo que induce al sueño. De modo contrario, aunque con el mismo resultado, en los versos arriba citados el sueño antecede al sonido continuo del piano. Esa época de ensoñación apenas se sugiere en las palabras del poeta sevillano, pero el joven Lorca no puede resistir la tentación de ampliar la evocación de las mismas emociones mediante la representación de distintos elementos a lo largo del poema. Por ejemplo, el sueño incierto de Machado, más verosímil porque implica el olvido de lo que soñaba el niño, se transforma en el recuerdo del sueño de amores de Lorca.

En ambos poemas, la música despierta la memoria: el sonido incita el sueño o activa el recuerdo. En los versos lorquianos arriba citados no queda claro si la evocación del recuerdo procede de la estimulación presente del sonido del piano (como se sugiere en los versos en que los verbos están conjugados en presente), pero se puede decir que lo que se nos

en el paisaje familiar soñado (LXV, *Soledades. Galerías. Otros poemas, op. cit.*, p. 125, vv. 3-6).

El pasado vuelve a la memoria como un sueño, lo que, en el caso del poema de Lorca, explica la lejanía impresionista de las descripciones del ambiente infantil, así como la sensación creada en los versos de que todo parece “velado” ante la mirada del yo lírico. Al mismo tiempo, parece que el poeta pretende representar así el modo en que el niño soñaba el mundo, aquel “primer ensueño de lejanías”. Por lo que se puede decir que, en este poema, el sueño tiene una doble naturaleza: la del recuerdo y la de la fantasía infantil. Esto también pudo deberse a la influencia del maestro Machado, quien concibe la infancia misma como una “noche de mis sueños / noche de alegría” (*ibid.*, p. 184, vv. 3-4). El poema LXV, “Sueño infantil”, se puede leer sinecdóquicamente, de modo que el sueño descrito resume la infancia como una época de sueño y alegría, pasada bajo el beso protector de las hadas. Siguiendo estas ideas, el recuerdo y la infancia vuelven al presente como sueños, y de ahí la libertad poética en la configuración de ese “Recuerdo”, que se vive como una región donde la memoria y la imaginación se contaminan mutuamente.

³⁰⁴*Ibid.*, p. 218, vv. 3-6.

ofrece es una evocación desatada por la memoria asociativa. Del mismo modo en que Marcel Proust vuelve a su infancia gracias al sabor de la magdalena que disfruta en el desayuno, García Lorca parece volver a los ensueños de su niñez movido por el recuerdo del piano. Sin embargo, es una música vaga. Esas “vagas sonatas” del recuerdo pueden equipararse a los versos que insisten en las imágenes de lo cubierto, pues lo vago es tan difícil de apreciar como algo que está escondido debajo de otra cosa: es una sensación que se percibe de manera difusa.

Lejana o cercana, la música sobresale en la configuración de aquel mundo infantil en el que el río va “riente”, las palomas arrullan, las nanas se cantan, los mulos cascabelean y los labradores tocan la guitarra. Cuando el poeta recuerda la blanca casa de su infancia, el caserío blanco de Fuente Vaqueros³⁰⁵, el recuerdo trae consigo el canto de las aves: “La casa muy blanca con palomas / Que se *arrullan* en lo alto del granero” (vv. 13-14). Podría decirse, de manera simplista, que el color de la casa y la presencia de las palomas simbolizan la paz del entorno, pero en estos versos destaca sobre todo el uso del verbo “arrullar”, que si bien aparece como reflexivo y se refiere al canto que emiten las aves, también es un modo de inducir el sueño. Además, el verbo en presente indica la continuidad de tal hecho en el presente del yo lírico, quien se deja llevar al sueño por el canto de las palomas. A semejanza de éstas: “El ama sentada / *Entonaba* nanas de su tierra / Al mamoncillo rubio” (vv. 28-30). La nana canta canciones que típicamente sirven para dormir a los niños. En este caso la acción de arrullar aparece conjugada en copretérito, lo que indica la continuidad de esa acción en el pasado. Ambos son inducidos al sueño: el niño escucha la nana continuamente, en tanto que el poeta del presente sigue oyendo a lo lejos un arrullo, el de las palomas. Así, el recuerdo ha

³⁰⁵Cf. *Prosa inédita de juventud, op. cit.*, p. 432.

quedado trastocado por el ensueño para convertirse en un híbrido: el poeta recuerda soñando a un niño que soñaba.

La confusión entre recuerdo e imaginación no sucede de inmediato. La percepción del mundo infantil como algo lejano o cubierto comienza a confundirse con la ensoñación a partir de la variante citada³⁰⁶. En la última versión del poema, esta ambigüedad sólo aparece hacia el final cuando el recuerdo de las mozas que bailan al ritmo de las guitarras de los labradores se actualiza, mediante el uso del verbo en presente, “Las mozas *pisan* sobre las capas” (v. 51), para luego transformarse en una “Visión de lo que no se recuerda” (v. 55). Entonces, el lector comienza a sospechar de la fidelidad de los recuerdos referidos, que, como se ha dicho, se confunden con la ensoñación, y el mundo del poema se amplía más allá de la infancia idealizada, convirtiéndose en visiones y sueños falsos, enviados por los Manes desde la puerta de Marfil³⁰⁷:

Visión de lo que no se recuerda,
Ensueños de marfil con los magos,
Visión de mozas amortajadas
Con rosas en sus manos cruzadas,
Visión de penas, visión de halagos
Del dorado porvenir (vv. 55-60).

Este conjunto de versos destaca del resto del poema por su evidente falta de fidelidad al pasado, dado que las bailarinas saltan del recuerdo a la imaginación. Ese algo que “no se recuerda” no está, entonces, en la experiencia del niño, se trata de una fuga de la imaginación del adulto, asociada al recuerdo de las fiestas de los labradores. La intrusión de la imaginación del adulto no es tan azarosa como parece; más allá de recrear el mecanismo asociativo de la

³⁰⁶Ver p. 208.

³⁰⁷“Gemelas son las puertas del Sueño, de las cuales una diz que es de cuerno, por la cual se da salida fácil a las verdaderas sombras; la otra, reluciente, primorosamente labrada en blanco marfil, pero por ella envían los Manes los falsos sueños a la tierra”. Virgilio, *Eneida*, s/trad., UNAM, México, 1986, p. 176.

mente, muestra en qué se diferencia el adulto del niño. El adulto ya tiene conciencia de la muerte, del paso del tiempo y del deseo sexual. Todo esto lo separa de la experiencia del niño y le impide recuperar aquella visión infantil. Aparentemente, esta estrofa no concuerda con el tono del resto del poema, pero es el único momento en que el yo lírico pone una distancia clara entre el recuerdo infantil y la conciencia del adulto.

El poema inicia y termina con un grupo de seis versos, en los que se repite el primero: “Horas soñadoras de mi infancia” (vv. 1 y 61). Esto da al texto una aparente estructura circular. Sin embargo, la conclusión no es del todo coherente con el inicio. Mientras al principio se pretende recuperar el ambiente infantil, el final concluye desesperanzadoramente al lamentar la imposibilidad de volver a vivir las sensaciones del pasado, de revivir lo que se fue. Mientras que la nostalgia del inicio tiene algo esperanzado (ya que “recordar es volver a vivir”), el final, en cambio, se vuelve del todo pesimista. La esperanza de recobrar el pasado en la reminiscencia se ha desvanecido junto con la aptitud, propia del infante, para soñar, y el poema finalmente deja constancia de ello: “Recuerdos de días que se fueron / Para jamás soñar, como el campo / De una nieve olvidada...” (vv. 64-66).

“Recuerdo” es un poema en el que el yo lírico trata de rememorar, no un momento específico de su infancia, sino la sensación apacible que solía despertar en él el mundo contemplado en su niñez. No se trata de recuerdos de hechos efectivos, sino de la recreación del modo en que los ojos infantiles contemplaban esas “horas soñadoras de la infancia”. Pero fuera de sensaciones vagas, la infancia es algo que el adulto recuerda como entre brumas, como si se tratara de una experiencia que el niño hubiera vivido sumido en un sueño. Cada intento por reconstruir ese pasado se frustra, porque no basta recordar: hay que soñar. “Recuerdo” transcurre así en la ambigüedad de una experiencia que se alimenta de la memoria y el ensueño. El adulto, sin embargo, ha adquirido la conciencia de la muerte y del

tiempo y ha perdido también la capacidad imaginativa del niño, por lo que su ensoñación es incapaz de reconstruir aquella época. Por tal motivo, la infancia se presenta siempre como algo difuso, lejano e inalcanzable. Aunque impedido para volver a ser el niño que fue hasta en el recuerdo, García Lorca no renunciará a “referir las lejanas modulaciones de [su] otro corazón”³⁰⁸ y explorará en otros poemas las ilusiones y la pureza infantiles, siempre enfrentadas al desconsuelo del adulto.

³⁰⁸*Prosa inédita de juventud, op. cit.*, p. 431.

4.2 INFANCIA SAGRADA

*“Dejen a los niños y no les impidan que vengan a mí,
porque el Reino de los Cielos es de
los que se asemejan a los niños”.*
Mt 19, 14.

Hoy en día entendemos la infancia como una etapa en la vida comprendida entre el nacimiento y la pubertad, durante la cual se desarrolla el adulto y se forma la personalidad. Sin embargo, no siempre ha sido así. Philippe Ariès³⁰⁹ señala que antes del siglo XVII la niñez no se concebía como una época particular de la vida con tales o cuales rasgos. El descubrimiento de la edad infantil corresponde a los siglos XVII y XVIII, época en que surgieron, primero, la idea del niño como un ser inocente, y, luego, con Rousseau, “la relación entre infancia, primitivismo e irracionalismo o prelogicismo [que] caracteriza nuestro sentimiento contemporáneo de la infancia”³¹⁰. En el siglo XIX se empezó a hablar de la niñez románticamente, es decir, como un periodo de pureza y libertad, virtudes de las que el adulto carece. Según opina José Ma. Aguirre y Romero:

La infancia [para los románticos] es el mundo perdido; el lugar que la imaginación puede recrear con la ayuda de la memoria. Como jóvenes que son, sienten cercano el sonido de las puertas de ese paraíso del que el tiempo les ha expulsado; todavía tienen frescos los recuerdos de un mundo sin responsabilidades ni obligaciones; un mundo en el que por su propia insignificancia, los adultos les ignoraban³¹¹.

Las ideas que contribuyen a formar la visión romántica de la niñez proceden de las enseñanzas evangélicas, según las cuales el niño es un ser puro en quien el mal no ha anidado³¹², pero también de los planteamientos de los enciclopedistas que asemejan la

³⁰⁹Cf. Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, op. cit., p.178.

³¹⁰*Ibid.*, p. 167.

³¹¹José Ma. Aguirre y Romero, “Niño y poeta. La mitificación de la infancia en el Romanticismo”, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero9/ninoroma.html>, 1998, consultado el 31 de marzo de 2014.

³¹²Consideración surgida del pensamiento de los educadores del siglo XVII. Cf. Philippe Ariès, “Del

infancia del hombre con una edad de oro o un estado natural, según considera el filólogo citado.

No se puede entender la añoranza de la época infantil en la obra de Lorca sin tener en cuenta que, en sus versos, la infancia es una entelequia sujeta a una idealización romántica. Para Federico García Lorca, el niño es el “primer espectáculo de la naturaleza”³¹³, pues durante sus primeros años el ser humano vive en un estado natural que lo acerca a la inconsciencia que las plantas o los animales tienen respecto al ciclo de la vida o las normas sociales. “La vida de los niños es la vida del cielo, las ilusiones son pequeñas y el olvido anida pronto en el corazón”³¹⁴, pensaba el poeta granadino. Siendo un “espectáculo” natural que vive en el “cielo”, el niño no puede ser sino sagrado, porque la naturaleza misma lo es, pero también porque la inocencia del niño es indicio de que lleva al Espíritu Santo consigo. En consecuencia, el ingreso del ser humano a la vida adulta conlleva la pérdida irreversible de ese estado natural y sagrado, contemplado a la distancia como un paraíso.

En “Recuerdo”, el joven Federico García Lorca se apropia del mito romántico de la niñez como una felicidad perdida en el tiempo, pero susceptible de regresar al presente por la mediación del ensueño³¹⁵, según se dijo antes. La infancia, idealizada en ese poema, sucede al amparo de un paisaje idílico, que por momentos parece su protagonista. El campo que rodea al niño conforma un *locus amoenus* cuya tranquilidad llega a simbolizar la armonía espiritual bajo la que se cubre la niñez:

Horas soñadoras de mi infancia

impudor a la inocencia”, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, op. cit., pp. 143-177.

³¹³ Federico García Lorca, “Canciones de cuna españolas”, *Obra completa VI: Prosa I*, Miguel García-Posada (ed.), Akal, Madrid, 1994, p. 297.

³¹⁴ Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*, op. cit., p. 180.

³¹⁵ José Ma. Aguirre y Romero ha identificado la relación entre el recuerdo y el sueño infantil en la poesía de Hölderlin, para quien “el mundo infantil es concebido como un mundo de ensoñaciones en la que los deseos se cumplen frente a la insatisfacción producida al entrar en la edad adulta. Pero los sueños de la infancia perduran; su semilla no abandona el corazón de aquellos seres cuyo destino es ser/sentirse distintos”. *Op. cit.*

Bajo parras en ambientes tibios,
A la vera del río riente
Que se mueve como una serpiente
Escamada de algas y lirios
Azulados y blancos (vv. 1-6).

La niñez transcurre bajo las parras, que simbolizan la red protectora de la naturaleza que cubre al niño. No hay una ubicación temporal exacta ni ninguna descripción específica del infante, por lo que esta etapa se percibe vagamente. El predominio del paisaje sobre la presencia del niño indica que, durante sus primeros años, el ser humano es únicamente otro elemento más de ese paisaje natural. Sólo porque el infante es parte de la naturaleza es posible que ella ejerza una acción protectora sobre él; es decir, el pequeño es un ser natural porque no se ha inmiscuido en el orden de la sociedad y vive sólo del goce inmediato de la vida. La infancia, además, sucede frente al borboteo del agua, es decir, “a la vera” de otro espectáculo natural: el río, que fluye en libertad e ilumina de colores verdes, blancos y azules el recuerdo del poeta, colores que podrían simbolizar la vida, la pureza y el ideal. El paraíso perdido de la niñez queda situado en esta hermosa ribera, como si el paisaje (junto con el niño que forma parte de ese panorama) se hubiera quedado intacto en una imagen estática de continuidad eterna en el recuerdo. Las virtudes de este lugar natural simbolizan las de la edad infantil, época ideal en la que el niño vivía en calma, libre de los inconvenientes que trae consigo la vida adulta.

Que la naturaleza de esta reminiscencia provenga o no de los recuerdos de Federico García Lorca no importa tanto como el hecho de que el poeta haya querido moldear su propio recuerdo para ajustarla a la imagen de la infancia, entendida como algo natural, como el “primer espectáculo de la naturaleza”. Aquel mundo natural configurado en el poema no es un territorio salvaje; el niño no forma parte de una naturaleza indómita, exenta de la intervención del hombre, sino de una naturaleza doméstica, amable y a la mano del ser

humano: la del mundo rural. Así, antes que los juegos o las canciones, los cultivos de frutas son la primera ilusión de la infancia: “Toda mi ilusión era la fruta / Que daban los árboles del huerto” (vv. 7-8). En estos versos se sugiere la imagen de un pequeño juguete que, trepado en los árboles, no aspira a otra cosa sino a lo que le ofrece ese mundo natural doméstico, lo que subraya la intensa compenetración de ambos. Los animales son la muestra más clara de que aquella naturaleza idílica no es ni amenazadora ni peligrosa, sino apacible:

Sobre las tapias los pavos reales
Enseñaban su magnífico azul.
En el corral canta el gallo sultán (vv. 19-21).

La descripción se asemeja a la contemplación de una pintura paisajista, durante la cual el espectador puede detenerse en algún detalle sin estar realmente cerca de nada. De tal modo, el niño contempla los pavos reales sobre las tapias y el gallo en el corral, pero no interactúa ni con éstos ni con ninguno de los elementos evocados en el recuerdo. El paisaje pasa ante los ojos del infante y del poeta memorioso como si la sola contemplación de esa naturaleza apacible llegara a definir el estado de tranquilidad de la infancia entera. Aunque en estos ejemplos podemos notar cierta influencia del epicureísmo gongorino, en este “Recuerdo” no sólo se trata de exaltar la vida sencilla campirana, sino de identificar esa sencillez con la visión de un niño cualquiera que comparte la vida del campo y entre cuyos recuerdos más gratos está el sabor de las frutas y el gozo del canto de las aves en el corral. Además, en los versos anteriores también podemos notar cierta influencia del modernismo de Darío, por lo que es posible interpretar la imagen de los pavos reales azules como símbolo del esplendor de aquella edad ideal.

En “Un romance”, que trata de un juego infantil muy popular durante el siglo XIX³¹⁶,

³¹⁶“El juego *Cinta de oro* (*Hilo de oro*) del romance *Elección de novia*, común a fines del siglo XIX, [está] hoy casi en desaparición en los juegos de los niños”. Ana Pelegrín, *op. cit.*, p. 16. Por desgracia, la autora

los niños del pueblo son comparados directamente con la naturaleza a la que pertenecen. En primer lugar, la canción que las niñas entonan en el pueblo surge justo después de que el narrador señala que el canto de los animales ínfimos es el corazón de la naturaleza:

En los campos rumorosos
Sólo se oye el palpitar
De los cantos de las ranas
Y grillos con su sonar.
“Hilito hilito de oro
De las niñas del marqués”. (vv. 13-18).

La proximidad de ambos cantos propicia la semejanza entre la canción de la naturaleza y la de las niñas. Por consiguiente, se puede decir que aquellos animales y los infantes tienen algo en común: sus voces naturales palpitan en el campo y en el pueblo para darles vida. En segundo lugar, al alabar la hermosura de las niñas cantoras que se han convertido en marquesas durante el juego de corro, el poeta retoma varios tópicos de la belleza femenina, comúnmente comparada con flores nacientes en los cantares tradicionales³¹⁷. Pero, cuando el poeta los reúne y les da un sentido metafórico, el romance *Hilo de oro* transforma la

no explica en qué consistía este juego. En los cancioneros infantiles, las diversas versiones del romance se han clasificado como juego de corro o rueda. En general, se puede decir que la canción trata de un galán que pretende a varias doncellas, de entre las que se le permite escoger una esposa.

³¹⁷La comparación de la belleza con flores aparece, por ejemplo, en una versión de *La viudita del conde Laurel*:

Elijo la rosa
por ser la más bella
de todas las flores
en este jardín.

Apud Ian Gibson, “Lorca's *Balada triste...*”, *op. cit.*, p. 34. También podemos encontrar metáforas similares en otras canciones de amores. En una versión de *Al entrar a Sevilla*, la dama pretendida es una “rosa temprana, / clavel de olor”, por ejemplo. Bonifacio Gil, *Cancionero infantil. Antología*, Taurus, Madrid, 1964, p. 67, vv. 8-9. Y en una versión de *Cinta de oro*, recogida por J. P. Fitzgibbon, se dice:

Esta no la quiero
porque está pelona;
ésta me la llevo
por linda y hermosa,
que parece una rosa,
que parece un clavel
acabadito de coger
en el más rico vergel.

Cancionero infantil español, Talleres gráficos Juan Torroba, s/l, 1954, p. 50, vv 17-24.

variante que conoce nuestro poeta en algo más complejo. Por lo tanto, en el sentido figurado del romance podemos observar que el poeta modificó la versión tradicional³¹⁸. Por eso, la exaltación de la belleza de la marquesita, común en la literatura tradicional, se ve rebasada por la exposición metafórica de sus virtudes:

“Ven acá, lucero mío,
Rosa temprana, clavel,
Pájaro, fontana, río,
Luna, azucena, vergel” (vv. 90-93).

La hermosura de la niña cantora reside, entonces, en su juventud, en la transparencia inmaculada y la luminosidad de su alma; en la calidad silvestre y libre de la niña pueblerina que, como la naturaleza misma, es pájaro que vuela o agua que corre³¹⁹.

Dado el idealismo³²⁰ con que se rememora la infancia en estos poemas, no es extraño que en “Recuerdo” los olores de los campos sean “santos”:

Los ricos olores de los campos

³¹⁸Aunque es imposible saber qué versión de *Hilo de oro* conoció Lorca, todo parece indicar que la modificó a la hora de incorporarla a “Un romance”. Esto se puede observar sobre todo en el estribillo, donde el poeta introduce sus propios comentarios para así crear la impresión de la simultaneidad de dos acciones: mientras el yo lírico narra el juego de corro, las niñas siguen cantando. Otra indicación de que estamos ante un texto modificado es la falta de concordancia verbal que se da en los versos 58 y 59, entre el primer sujeto (“nos vamos”, que en una primera versión había sido “me voy”) y la última oración subordinada (“los agravios que me hacéis”). Esta irregularidad fue señalada por De Paepe (cf. *Poesía inédita de juventud, op. cit.*, nota vv. 58-59, p. 125). El uso de los verbos en singular corresponde con las versiones recogidas del romance, donde es un sólo pretendiente el que elige una esposa; el plural, en cambio, corresponde a los numerosos príncipes que pretenden a las marquesas en el poema lorquiano. Esto indica que Lorca adaptó la versión del romance, que él conocía, a su poema. Lo que de ninguna manera quiere decir que nuestro poeta contribuyó a crear una nueva variante de *Hilo de oro*, pues para ello tendría que haber popularizado su texto. Este, además, dado su fuerte contenido metafórico y simbólico, tenía evidentes intenciones de pertenecer a la literatura culta.

³¹⁹La semejanza entre la pureza infantil y la claridad del agua se representa, por ejemplo, en “Hermano envejecido”, donde el poeta afirma: “La ilusión de ser santo que tuviera / Mirando aquella niña como el agua, / ¡Se la tragó la tierra!” (vv. 37-39). Esta metáfora se asemeja a la niña de agua que murió en el “Nocturno de la ventana”. Se puede decir que, en ambos casos, la niña representa la pureza del alma que ha muerto. No olvidemos que para Unamuno el alma es como una moza que espera casarse con un príncipe, como el hombre espera a Dios (cf. *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 227). Podría decirse que ambos autores siguen a San Juan de la Cruz, quien en el *Cántico espiritual* presenta el alma como una niña (imagen que, a su vez, procede del *Cantar de los cantares* de la Biblia).

³²⁰Hemos visto cómo en “Recuerdo” la infancia es un lugar idealizado. La sinestesia usada para calificar el cascabeleo de la carga de los mulos, por ejemplo, sólo se detiene en el sonido agradable, sin tener en cuenta el esfuerzo realizado por el animal: “Se oían cascabeleos dulces / De los aderezos de los mulos” (vv. 31-32). Al yo lírico le resulta imposible pensar en la carga de los animales, el trabajo de los arrieros, el calor, el sudor, la dureza de la vida del campo, porque todo en su pasado es ideal, puro y armonioso.

Llegan tenues, tibios y santos,
Derramando en los sitios impuros
Su gracia saludable (vv. 33-36),

Aunque en estos versos solo se refieren al olor del campo, se puede decir que el recuerdo de la niñez, y por lo tanto la infancia misma, ha quedado en esa percepción olfativa. La antonimia entre la pureza del campo de la infancia y la impureza de la vida adulta expresa la idea católica que opone la inocencia infantil a la pecaminosa vida adulta³²¹. Las impresiones de la infancia vuelven a la memoria, idealizadas, convertidas en sensaciones de “santidad”, de “gracia saludable” que, si bien provienen del entorno natural, están en estrecha relación con el infante y “llegan” desde la lejanía del pasado para purificar al adulto que hace memoria.

Los versos citados hacen eco de otros en que se evoca la presencia del Esposo en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz:

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura;
y yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dexó de hermosura³²².

Aquí, Dios derrama su gracia sobre la naturaleza con tan solo mirarla, en tanto que en “Recuerdo” la naturaleza derrama su gracia sobre los “sitios impuros” de la vida adulta. A diferencia del poema de San Juan de la Cruz, en el de Lorca el contacto entre el ser sagrado (la naturaleza recordada) y el ser vivo (el adulto que recuerda) no da como resultado el embellecimiento espiritual del adulto, aunque se sugiere su purificación³²³. La relación

³²¹A partir del surgimiento de la idea de inocencia infantil, durante los siglos XVII y XVIII, también aparece la idea opuesta: “Dios domina la primera edad, pero el demonio domina en muchas personas las mejores partes de la vejez, así como la edad que el Apóstol llama perfecta”. Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, op. cit., p. 173.

³²²San Juan de la Cruz, *Cántico*, Poesía, Domingo Ynduráin (ed.), Rei, Ciudad de México, 1988, p. 250, vv. 21-25.

³²³No se puede decir que el recuerdo de las sensaciones “santas” de la infancia llegue a purificar del

intertextual entre ambos poemas parece subrayar, en cambio, el lugar preponderante de la naturaleza en la poesía lorquiana, pues aunque ésta no fuera una creación de Dios, es divina por sí misma. En cualquier caso, el espacio de la infancia es sagrado, lo que permite invertir el razonamiento y proponer que, puesto que la naturaleza es sagrada, el niño, en tanto inocente expresión de ella, resulta ser a su vez una muestra de la gracia divina. Así, la concepción romántica de la infancia se confunde con la religiosidad de la naturaleza que Lorca había comenzado a explorar desde sus primeros poemas. Pero si esto no basta para demostrar la divinización de la infancia en la obra temprana de Lorca, habrá que decir que en “La balada de Caperucita” se sugiere que la niña deja algo de su divinidad sobre lo que ha mirado, como ocurre en el poema de San Juan de la Cruz:

Y en el agua se marcha Caperucita roja,
En un lecho de espumas, de lirios y canciones,
Dejando todo el bosque manchado de miradas
Como gotas de luna o de estrellas sin nombre (vv. 111-114).

Volviendo con “Recuerdo”, cabe hacer notar que el ambiente infantil de este poema se compone de imágenes sensoriales provenientes de la contemplación del mundo natural. De entre una multitud de imágenes visuales, sobresale la, ya citada, única mención del olor: “Los ricos olores de los campos / Llegan tenues, tibios y santos” (vv. 31-34). Aunque en estos versos no se especifica de qué tipo de olores se trata, podemos suponer que son olores agradables que, si bien se recuerdan “tenuemente”, se actualizan en la memoria del yo lírico, confortándolo con su calidez y santidad. Éste es uno de los elementos que caracteriza la infancia en “Recuerdo”. Pero en otros poemas el olor a santidad no será un mero recuerdo del ambiente que rodea al niño, sino una cualidad atribuida directamente, aunque de modo

todo al que las recuerda, ya que este poema concluye con la desesperanza del adulto que siente que ha perdido cualquier resto de su niñez, incluso la capacidad imaginativa que le permita recrear aquella época.

simbólico, a esta época de la vida humana. En “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”, por ejemplo, el poeta exalta la belleza intangible y pasajera de la edad infantil diciendo: “En abril vigoroso, ¡qué perfume / Exhalan los sembrados!” (vv. 5-6). Aquí, los sembrados ya no son parte del entorno en que se desenvuelve el infante, sino un símbolo de la infancia misma, comparada ya directamente con la naturaleza, cuyo esplendor coincide con la primavera. Así, la belleza de los sembrados, el inasible olor, es tan breve como el tiempo que dura el sembradío o la primavera. Se podría decir que los olores que caracterizan la época infantil, en ambos ejemplos, son fragancias “santas”, como aquel olor floral que distingue la santidad de los hombres cercanos a Dios en las hagiografías católicas. La infancia, por lo mismo, exhala un perfume de santidad.

En “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]” se recupera la idea evangélica de que la pureza de los niños los acerca al Cielo, cosa que Jesucristo expresara diciendo: “Dejen a los niños y no les impidan que vengan a mí, porque el Reino de los Cielos es de los que se asemejan a los niños” (*Mt* 19, 14). La cercanía entre los infantes y Dios no es una mera consecuencia de la santidad del espíritu infantil, sino una expresión de su sacralidad, evidente cuando el yo lírico de este poema solicita la bendición de los niños:

Que vuestros besos lleguen a mi frente
Como un bautismo santo.
Que vuestras risas claras y divinas
Me desconchen el alma de pecados (vv. 17-20).

Según los *Hechos de los apóstoles*, los únicos capaces de limpiar el alma del pecado original en el bautizo eran los apóstoles, debido a que a ellos les fue infundido el poder de la Tercera Persona de Dios (cf. *Hch* 2). La petición que el poeta hace a los niños supone que éstos son tan cercanos a Cristo que llevan el Espíritu Santo consigo³²⁴. Más que puros, los niños son

³²⁴Idea propagada por los educadores católicos del siglo XVII. Cf. Philippe Ariès, *El niño y la vida*

“santos” o “divinos”, ya que sus besos y sus risas actúan como una sinécdoque que representa la esencia sagrada de la infancia, y, por consiguiente, los adjetivos con que se califican la risa y el bautismo son hipálages de las características de la infancia. Como si fueran la bendición de un ser sagrado, los besos y las risas infantiles son capaces de limpiar los pecados que han “enconchado” (cubierto o endurecido) el alma del adulto. La risa de los pequeños, “clara”, transparente y pura como el agua limpia, también nos recuerda la alegría infantil, que sólo es posible porque ellos aún no conocen el lado doloroso de la vida ni se han manchado con el vicio. Son como la niña de “La balada de Caperucita”, por ejemplo, a quien le dicen: “En la naturaleza / Sólo eres tú sin mancha” (vv. 93-94).

Aquella solicitud de bendición obedece a “las ansias hondas” que tiene el yo lírico de contagiarse de la pureza “infinita” de los infantes, pero, al poeta que clama “Quiero ser como un niño” (“Oración”, v. 35), no le basta con parecerse a un infante. Él desea recuperar el alma infantil³²⁵:

Que yo sólo anhelo ser alma,
Ser crepúsculo, ser aurora, ser flor,
Ser muy bueno, muy niño, muy pobre,
Ser mañana, ser miel, ser amor (“Oración”, vv. 119-122).

Tres de los cuatro versos ahora citados contienen tres sustantivos o adjetivos que se equiparan entre sí, pertenezcan al mismo campo semántico o no, del mismo modo en que cada grupo de tres se equipara con el sustantivo del verso 119: alma. De tal modo, el anhelo de la infancia es el deseo de ser algo que nace con la inocencia de la mañana, puro y dulce. Esto significaría

familiar en el antiguo régimen, op. cit., p. 160.

³²⁵Asunto reiterado posteriormente en la “Balada de la placeta”:

Para pedirle a Cristo
Señor que me devuelva
Mi alma antigua de niño,
Madura de leyendas,
Con el gorro de plumas
Y el sable de madera (vv. 47-52).

poseer sólo la parte espiritual y bella del ser humano, exenta de las tribulaciones y tentaciones de la mente y del cuerpo. Al parecer, sólo los límites del día se asemejan al esplendor espiritual que tiene una flor, que en su belleza es ignorante de las complejidades de la vida, al igual que los niños. Entonces, el niño no sólo es bueno por naturaleza, es la expresión de la espiritualidad humana y, como la niña de “La balada de Caperucita”, tiene “el alma más perfecta que existe” (v. 91).

Aún más, los niños están por encima de la espiritualidad humana. Las imágenes de los versos 17 al 20 de “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]” (citados más arriba) indican un acercamiento literal entre el yo lírico y los niños que lo rodean, lo que alude a las representaciones iconográficas del versículo citado. De manera semejante a Jesucristo, el poeta pide que los niños se le acerquen; pero al contrario de lo que los *Evangelios* nos relatan de Jesucristo, el poeta no bendice a los niños, sino que recibe la bendición de la infancia para, así, lograr acercarse a Dios. Aún si no supiéramos que los besos de los niños son “santos” y sus risas “divinas”, en “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]” no habría más remedio que contemplar la infancia como un periodo sagrado de la vida humana por el solo hecho de que le ha sido asignado el papel que le toca al propio Jesucristo en la historia bíblica³²⁶: el de transmitir el Espíritu Santo. Es decir, ellos son los que llevan al Espíritu Santo consigo, los que bendicen y reconfortan al poeta adulto.

Además de lo dicho, los versículos que sirven de epígrafe a este apartado indican que la infancia está cerca de Dios, pues, como ocurre con Caperucita, tienen “el alma más perfecta que existe” (v. 91). Esta condición de pureza divina se manifiesta en “La balada de Caperucita” a través de la luminosidad de su mirada, como se señaló en el primer capítulo de

³²⁶ No es extraño que Lorca relacione la sacralidad de la infancia con la pureza de Cristo, si consideramos que entre los católicos existe el culto al niño Jesús.

esta tesis. Asimismo, en “Santiago” se señala que la alegría infantil rompe el viento: “¡Niños chicos, cantad en el prado/ Horadando con risas al viento!” (v. 10). Esto sugiere, en un sentido, que las risas de los pequeños se oyen más que el soplar del viento y, en otro, que su inocencia supera a la muerte (pues en otros poemas el viento simboliza la acción del tiempo que nos conduce al final de la vida). Tales versos indican, por consiguiente, que ellos sí pueden acercarse a Jesús, es decir, llegar a Dios y trascender esta vida.

Como se ha visto, Lorca se vale del lenguaje religioso para colocar al “espectáculo natural” de la infancia en un lugar sagrado que, en la obra de San Juan de la Cruz, por ejemplo, sólo corresponde a Dios. Si bien la visión idealizada de la inocencia infantil que tenía el joven Lorca proviene, en gran parte, de la cultura cristiana, no se puede decir que estos poemas defiendan una postura religiosa ortodoxa sobre la concepción de la infancia. Lo que sí se puede decir es que, en la obra juvenil de Lorca, la concepción de la infancia se apega al idealismo romántico desde el momento en que se convierte en una forma de divinidad natural, transmisora del Espíritu Santo. Sean dioses pequeñitos o un escalón a Dios, en los niños de estos poemas se presenta el sincretismo de dos formas de explicar el mundo religiosamente: la cristiana y la natural.

4.3 LA MIRADA LUMINOSA DE LOS NIÑOS

*Detrás de los cristales
turbios, todos los niños,
ven convertirse en pájaros
un árbol amarillo.*
Federico García Lorca³²⁷.

Como se ha visto, la añoranza de la niñez se debe a algo más que a la idealización de aquella etapa de la vida: obedece a la divinización de los infantes. Al estudiar la configuración de este asunto se mencionaron algunos ejemplos, pero uno de ellos quedó fuera. Tal fue el caso de los versos de “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]” en los que el poeta ruega a los pequeños: “Vuestros ojos cargados de infinito / Miren los míos malos” (vv. 15-16), solicitando una especie de bendición para una mirada que ha perdido las virtudes de la niñez. Lo que sí se señaló, aunque sin ahondar en ello, fue que al marcharse la niña de “La balada de Caperucita” deja “todo el bosque manchado de miradas / Como gotas de luna o de estrellas sin nombre” (vv. 113-115), con lo que aquel lugar recibe algo de su gracia infantil por el simple hecho de que ella lo ha contemplado. Ambos ejemplos resaltan la diferencia de jerarquías entre los niños y los adultos, unos santos y otros pecadores. Este asunto permite comparar el favor que los pequeños harían al poeta al mirarlo con el favor de Dios y nuevamente encontrar afinidad entre la obra temprana de Lorca y el *Cántico espiritual* (como en el apartado anterior). Según esta obra, con tan sólo poner los ojos en los de sus criaturas, Dios las vuelve dignas de ser amadas y semejantes a Él. Como dice la Esposa:

Quando tú me miravas,
su gracia en mí tus ojos imprimían;
por esso me adamavas,
y en esso merecían

³²⁷“Paisaje”, *Canciones, Obra completa I: Poesía I, op. cit.*, p. 519, vv. 3-6.

los míos adorarlo que en ti vían³²⁸.

La relación intertextual entre los versos San Juan de la Cruz y los de “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]” explica por qué basta con ser visto por los niños para que el poeta reciba las bondades del estado de gracia en el que ellos viven. Pero si he decidido estudiar ambos ejemplos aquí, y no en el segundo apartado de este capítulo, es porque en ambos casos, al retomar el motivo de la mirada divina que encontramos en la obra del místico español, el poeta insiste en que los ojos detentan y transmiten la sacralidad infantil.

Al leer “La balada de Caperucita” por primera vez, el lector se topa con la peculiar visión luminosa de la niña de la capa roja y también con el ansia del bosque por poseerlos. El porqué de esto no parece del todo claro en un principio. Pero, sabiendo ya que Lorca recupera el símbolo religioso de la mirada divina y su capacidad santificadora, es posible comprender por qué las plantas y las mariposas desean con vehemencia los ojos de la protagonista:

Queremos abrasarnos en la luz de tus ojos,
Caperucita roja perdida por el bosque.
Queremos en las luces divinas que ellos tienen
Esfumarnos las alas, fundirnos los colores.
Queremos ser tu vida y volar en tus besos.
Aspiramos al reino de tu inocencia pobre (vv. 69-74).

Como una lámpara nocturna, la luz preciosa de los ojos de la niña atrae a las mariposas hasta hacerlas desear quemarse en ella³²⁹. El intenso deseo de apropiarse de la mirada de la niña surge de la admiración con la que estos seres contemplan sus destellos. Tal admiración las vuelve presas, incluso, de un éxtasis místico³³⁰. “¿Qué tienen mis ojos para que así os

³²⁸*San Juan de la Cruz, op. cit.*, p. 256, vv. 156-160.

³²⁹Según Vladimir Propp, el abrasamiento en los cuentos folklóricos simboliza una forma de renacimiento, tras del cual el héroe ha adquirido más sabiduría. Cf. *op. cit.*, pp. 120-126.

³³⁰“Estado del alma caracterizado por cierta unión mística con Dios mediante la contemplación y el amor”. *DRAE, op. cit.*, s. v. *éxtasis*.

arroben?” (v. 54), pregunta Caperucita, describiendo ese gesto de devoción. Son “Luces divinas”, según las mariposas. “¿Para qué los querrán, agua mansa y amiga” (v. 87), vuelve a preguntar la niña al arroyo, quien le contesta:

“Para saber tu cuento dulce que nunca oyen,
Para tener secretos de inocencia serena
Y entender lo que dicen profetas ruiseñores” (vv. 88-90).

Antes de explicar la respuesta del arroyo, hay que detenerse en la característica principal de la mirada de Caperucita. Si bien en la historia que se narra en la balada, la brillantez de sus ojos es literal, este asunto, como muchos otros, tiene un sentido simbólico. Por consiguiente, la luz que emana la mirada de la niña puede equipararse con los ojos “cargados de infinito” de los pequeños de “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”. Considerando que el “infinito”, lo mismo que la luz, alude a la eternidad divina, según lo visto en el segundo apartado del primer capítulo de este trabajo, se puede decir que lo que los seres del bosque desean arrebatarse a la niña son aquellas virtudes que la acercan a Dios, virtudes que enumera el arroyo en su respuesta. La primera de ellas está relacionada con su imaginación, pues implica la capacidad de penetrar en la ilusión de los cuentos infantiles o de sentir el asombro con el que ellos “ven convertirse en pájaros / un árbol amarillo” (como se dijo en el epígrafe)³³¹. La segunda tiene que ver con la pureza que caracteriza su vida antes del despertar sexual³³². Y la tercera es la capacidad de entender el canto de los ruiseñores, de comprender la naturaleza

³³¹ En *El mensaje de los símbolos*, al hablar de la capacidad de asombro del ser humano, Manfred Lurker reproduce las palabras de Goethe, para quien “cualquiera que sea el lado desde el que se contempla la naturaleza, el infinito brota de ella”. De tal manera, aquel que está dispuesto a abrirse a lo maravilloso “sentirá germinar en sí mismo algo así como una simpatía hacia las cosas y los seres, un amor callado y discreto, al que el mundo sonríe”. *Máximas y reflexiones, apud., op. cit., p. 179.*

³³² Según Javier Herrero, la “estrella azul sobre mi pecho intacto” (v. 16) de “Balada triste” simboliza una forma de amor ideal que el hombre no puede alcanzar (cf. Javier Herrero, *art. cit.*, p. 6). Sin duda el yo lírico de ese poema aspira a recobrar la espiritualidad que yacía en su pecho infantil, un pecho “intacto” debido a la ausencia del erotismo. Como se verá más adelante, los niños se identifican con las estrellas y, si son como ellas, entre otras cosas es porque su inocencia respecto a la sexualidad les permitirá llegar a Dios.

y la vida como ningún adulto puede hacerlo. Así, dado que a los seres del bosque no les basta con ser mirados por la niña para apropiarse de estas virtudes, la explicación del “agua-abuelita” nos muestra que si ellos insisten en poseer por la fuerza esa “mirada que ilumina la noche” (v. 30) es porque ésta podría proporcionarles los medios para transformar la realidad imaginariamente y acceder al conocimiento de Dios³³³.

Aunque lo dicho explica someramente la luminosidad de los ojos infantiles, el asunto tiene tal importancia que vale la pena analizarlo con mayor detenimiento. En principio hay que señalar que el modo en que se describe esa mirada lleva al terreno de lo literal la conocida metáfora que asemeja a los ojos con la luz. Pero, dado que se trata de la infancia idealizada, sólo la hipérbole parece capaz de describir del todo la peculiar belleza de esa mirada. Por eso el poeta escribe: “Los ojos de la niña tienen fulgor extraño / Con matices de lunas y acentos de mil soles” (vv. 61-62). Esa luz fulgurante tiene tal intensidad que alumbra un bosque oscuro, cosa que sólo es posible para los astros del firmamento. Dado que el resplandor de esos ojos es más grande que un solo sol, su luz, como la del día, tiene la fuerza para despertar a los seres que habitan en el bosque: “La luz de sus miradas pone un temblor de luna / Que hace abrir sus corolas a las dormidas flores” (vv. 11-12). Además, es capaz de abrasar a las mariposas y dejar un rastro luminoso, “como gotas de luna o estrellas sin nombre” (v. 114) que se hubieran caído del cielo para humedecer con su brillo todo lo mirado. Esta descripción presenta con mayor precisión ese resplandor, volviéndolo semejante a los rayos de la luna llena que se cuelan entre los huecos del follaje de los árboles. Finalmente, si consideramos que la Caperucita de Lorca es un arquetipo de la infancia, el brillo de sus ojos puede atribuirse a los de todos los niños. Esto permite entender la visión infantil descrita en estos poemas

³³³Según J. C. Cooper, en los cuentos maravillosos los pájaros aconsejan al héroe, pues “son símbolo de habilidad para contactar con poderes superiores y obtener su ayuda”. *Op. cit.*, p. 139.

como una sinécdoque de la infancia. Es decir, los niños mismos son los soles, las lunas o las estrellas que iluminan lo que hay en su camino.

Pero esto no es sólo una deducción de algo implícito en los versos. En “Un romance”, los niños son comparados con las estrellas tempranas que se asoman en el cielo justo en el instante previo a la caída de la noche. Este hecho se presenta en la introducción del poema, que dice así: “La noche muestra su terciopelo. / Sueñan las estrellas...” (vv. 1-2). Aunque aparentemente este par de versos sólo sirven para situar el relato en el tiempo, al avanzar la lectura nos damos cuenta de que quienes sueñan en este poema son las niñas que cantan la ronda. Se puede decir, por lo tanto, que la prosopopeya del segundo verso es en realidad una hipálage, debido a la cual las estrellas sueñan como los niños. A la inversa, y atendiendo a la idealización de la infancia de la que se ha hablado, los niños, que sueñan mientras juegan o mientras duermen, son como las estrellas de las que se habló en el segundo apartado del primer capítulo de la tesis: un ideal alto y lejano.

Asimismo, en la versión de *Hilo de oro*³³⁴ que entonan las niñas de este poema se reitera el apelativo “lucero mío” (vv. 64, 72 y 86), metáfora común en la literatura tradicional española que se emplea para referirse cariñosamente a un ser amado. Sea esto de la autoría de nuestro poeta o provenga de la versión del romance retomada en el poema, la insistencia en llamar “luceros” a los personajes interpretados por las niñas nos da una pista del significado de la estrella en este contexto. Los niños son estrellas o luceros porque son algo

³³⁴*Hilo de oro*, romance tradicional, recogido por los estudiosos bajo la clasificación presente en numerosos romances y cancioneros infantiles de Hispanoamérica y España. El *Pan-Hispanic Ballad Project* da cuenta de 75 versiones, entre ellas algunas españolas. Cf. <http://depts.washington.edu/hiprom/optional/balladaction.php?igr=0224>. He encontrado cuatro versiones de este romance en cancioneros infantiles. Una está citada en Ana Pelegrín, *op. cit.*, p. 231; otra en Sixto Córdova Oña, *Cancionero musical de la provincia de Santander*, Copistería América, Santander, 1955, p. 36, *apud* Ma. Dolores González Canalejo, “Las canciones infantiles españolas desde la perspectiva de género (1900-1950)”, *Revista de Musicología*, 1(2005), pp. 603-604; y dos en J. P. Fitzgibbon, *Cancionero infantil español, op. cit.*, pp. 50 y 57.

tan entrañable y valioso como un ser amado.

Otra pista la ofrece una obra dramática temprana de García Lorca. En 1921, el poeta granadino escribió un drama que Andrés Soria Olmedo ha titulado “Comedia de la Carbonerita” y que plantea una estrecha relación entre los luceros y los sueños: “los luceros viven con el aceite de nuestros sueños, se mantienen con las miradas de las niñas buenas, con el canto de las niñas buenas, con la cordialidad de los hombres honrados”³³⁵. Las luces celestes, entonces, cobran vida gracias a los sueños, la bondad, la ingenuidad y la imaginación, expresados en la mirada, el canto y la cordialidad humana. Cada ser que posea estas cualidades excepcionales es capaz de proveer de luz a su propia estrella. La que el poeta desea alcanzar en “Oración” “brilla con la luz que mi alma le presta / Soñolienta y tranquila con aroma de siesta” (vv. 43-44), puesto que los astros también simbolizan ideales, que viven en tanto alguien los sueña. Los luceros son producto, entonces, de la pureza de la humanidad, que no puede hallarse en mejor sitio que en la mirada infantil.

Una pista más sobre la relación entre el símbolo de la estrella y la idealización de la infancia que se ofrece en *Libro de poemas*. En “Balada triste”, las estrellas son símbolo de la imaginación, que los niños invocan mientras cantan en la ronda:

¿Será esa misma la que en los rondones
Con tristeza llamamos
Estrella, suplicándole que salga
A danzar por el campo? (vv. 29-32)³³⁶

La capacidad de la imaginación infantil para crear nuevas realidades es en sí misma una estrella, un don que los niños descubren con facilidad en sus juegos, pero que los adultos han

³³⁵Federico García Lorca, “[Comedia de la Carbonerita]”, *Teatro inédito de juventud*, *op. cit.*, p. 353.

³³⁶ Según Ian Gibson, la estrella que buscan los niños en los rondones de estos versos, aparece en una versión de “La viudita del conde Laurel”, que se canta al ritmo de Schubert en “Ciudad perdida: Baeza” de *Impresiones y paisajes*: “Estrella del prado / al campo salir / a coger flores / de Mayo y Abril”. *Apud* Gibson, “Lorca's *Balada triste...*”, *op. cit.*, p. 33.

perdido, aunque le supliquen con tristeza que regrese. Ese deseo de apoderarse de una estrella como si fuera una piedra preciosa del cielo, surgida de los sueños infantiles, me recuerda el capricho infantil de la princesa del poema “A Margarita Debayle” de Rubén Darío; tal vez porque la imaginación de los niños, como la de “las princesas primorosas” de Darío, les permite acercarse al cielo, donde “cortan lirios, cortan flores / cortan astros. Son así”³³⁷.

La suavidad aterciopelada de la caída de la noche, señalada en el primer verso de “Un romance”, indica que el límite del día es el momento preciso para soñar. En consecuencia, la relación entre los astros y los sueños infantiles es circular: así como éstos alimentan el brillo de aquéllas, según se ha dicho, así las estrellas propician el sueño de los niños. Esto supone que la temporalidad³³⁸ del cielo rige el vaivén de la imaginación infantil, lo que se puede observar en la duración del juego de corro narrado en este poema, que inicia con la aparición de las primeras estrellas y termina con la caída de la noche³³⁹. “El ensueño se deshace” (v. 103) cuando “La luna en menguante sale” (v. 107), pues el surgimiento de la mayor luz de la noche, aunque menguada, señala la aparición de la oscuridad y el inicio de otro ámbito del sueño: la hora de dormir. Pero, el cierre circular muestra la continuidad de los sueños infantiles cuando nuevamente “La noche muestra su terciopelo” y “Sueñan las estrellas” (vv. 127-128), lo mismo en sus camas que en el cielo.

³³⁷Rubén Darío, *Antología poética*, Arturo Torres Rioseco (selec. y prólogo), Gobierno de Guatemala, Guatemala, 1948, p. 187.

³³⁸Aunque el relato se sitúa apenas en el último instante del atardecer, el juego de corro de las niñas se extiende a lo largo de 100 de los 128 versos que componen el poema. Dado que la narración del juego ocupa casi toda la composición, el mundo del romance *Hilo de oro*, inserto como *mise en abyme* en el relato del poeta que contempla el juego infantil, llega a crear la ilusión de que el tiempo se detiene mientras las niñas cantan, de que las niñas no crecen mientras juegan, pues “el tiempo del juego es un tiempo irreal, mágico, detenido en su vertiginosidad, como el juego del trompo”. Ana Pelegrín, *op. cit.*, p. 54.

³³⁹“Un romance” está compuesto de cuatro estrofas. La primera y las dos últimas son mucho más cortas (de 2, 16 y 10 versos) que la segunda (de 100 versos). Esta desproporción obedece a la finalidad de cada sección: las estrofas periféricas sirven de marco a la fantasía del juego infantil, que es desarrollado con más amplitud en la segunda estrofa. El poema tiene una forma simétrica: la primera y la última estrofa hablan de la imaginación, el inicio de la segunda y la tercera establecen la circunstancia real en la que sucede la transformación imaginaria de las niñas y en el resto de la segunda estrofa se desarrolla el romance.

En este poema, “las niñas pobres del pueblo / [que] dulces dicen su cantar” (v. 3-4) tienen la ilusión de casarse con príncipes mientras los astros se asoman en los últimos restos del atardecer, cuando la luz del día apenas los deja soñar con la posibilidad de aparecer en el cielo. Ni las estrellas deberían surgir durante el día ni las niñas campesinas deberían casarse con príncipes, pero para la imaginación infantil nada es imposible. Capaz de resplandecer y triunfar sobre un entorno adverso, como la realidad miserable en la que viven las cantoras, la magia del juego³⁴⁰ mejora la suerte de las niñas, dándole vida al ensueño esperanzador del romance que entonan.

La capacidad para “ver” la ficción como si fuera real se concibe como una cualidad exclusiva³⁴¹ del juego infantil en “Balada triste”, donde el poeta se pregunta: “¿Y por qué *la verán* sólo los niños / A lomos de Pegaso?” (vv. 27-28). Según Daniel Devoto, la figura del Pegaso alude al carrusel³⁴², pues la imagen de los niños que, montados en él, dejan correr la imaginación se repetirá más tarde en un poema de *Canciones*: “Tío-vivo”³⁴³. El Pegaso, ya sea que ande sobre un carrusel o descanse en el jardín del sueño de “La muerte de Pegaso”, “ha sido caballo de poetas” (v. 41), por lo que simboliza la imaginación poética. Andar “a lomos de Pegaso” sintetiza, entonces, la capacidad de los ojos infantiles para mirar el mundo

³⁴⁰“Esa zona de juego no es una realidad psíquica interna. Se encuentra fuera del individuo, pero no es el mundo exterior”. En ella, el niño “emite una muestra de capacidad potencial para soñar y vive con ella en un marco elegido de fragmentos de la realidad exterior. Al jugar, manipula fenómenos exteriores al servicio de los sueños, e inviste a algunos de ellos de significación y sentimientos oníricos”. D. W. Winnicott, *Realidad y juego*, trad. Floreal Mazía, Granica, Buenos Aires, 1972, p. 76.

³⁴¹“Esta facultad imaginativa sólo se da en la infancia en toda su activa e incontrolada plenitud”. Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, apud Ana Pelegrín, *op. cit.*, p. 30.

³⁴²Cf. “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca”, Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, 1973, p. 71.

³⁴³Allí, además:

Sobre una fantástica rueda,
los niños *ven* lontananzas
desconocidas de la tierra.

(*Canciones, Obra completa I: Poesía 1, op. cit.*, pp. 500-501, vv. 26-28.) Estos versos llevan más allá la capacidad creadora de la imaginación infantil, pues aquí no sólo pueden traer a la realidad la ficción poética, también pueden reconocer lo que está por encima de la experiencia humana de la vida.

a través de la imaginación y convertirla en realidad por mediación del juego. Anticipando esta idea, aunque de un modo más explícito, al finalizar el rondón de “Un romance”, el poeta señala:

Toda la ficción poética
La sintieron los niños.
Se *vieron* duques y reyes
Con grandes mantos de armiño... (vv. 103-118).

Así, en “Un romance”, otros ojos, los del poeta, contemplan cómo el juego transforma a “las niñas pobres del pueblo”³⁴⁴:

“Hilito hilito de oro
De las niñas del marqués.
Que me ha dicho una señora:
¿Cuántas hijas tiene Usted?”
Un coro se mueve lánguido.
Son las niñas del marqués.
¡Oh qué aire de marquesitas!
¡Oh qué supremo desdén! (vv. 17- 24)

Como dejan ver los cuatro primeros versos, “García Lorca no sólo inventaba, recogía de la tradición folklórica infantil”³⁴⁵, según las palabras de Carmen Bravo-Villasante. El uso de las comillas ayuda a diferenciar con claridad el romance tradicional, entonado por las niñas, de la narración. Al intercalar el canto con las observaciones del poeta, cuyos verbos están conjugados en presente, se crea la ilusión de que el juego no sólo sucede ante el yo lírico, sino frente al mismo lector que, a través de la mirada de aquél, se convierte en espectador. Asimismo, la contraposición de ambos discursos permite oponer la realidad a la ilusión del juego propiciada por el canto: las que en su primera aparición no son más que pueblerinas

³⁴⁴El romance recogido por Lorca en este poema trata de un grupo de príncipes que pretenden casarse con las hijas del marqués. Ellos son rechazados hasta que se conoce su origen noble. Las niñas de corro lo mismo interpretan a las marquesas que a los príncipes y el juego concluye cuando una de “las niñas del marqués” es elegida por el príncipe menor.

³⁴⁵Carmen Bravo-Villasante, *Historia de la literatura infantil española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959, p. 158.

pobres, se mueven con la elegancia desdeñosa de las “niñas del marqués”, tras la enunciación del estribillo.

El acto de jugar al corro se muestra como una forma de representación³⁴⁶, cuya esencia dramática parece proceder de la estructura de preguntas y respuestas³⁴⁷ de la versión del romance asentada en el poema. El narrador acentúa el dramatismo señalando que las niñas “hacen muy bien sus papeles” (v. 33) y se “fingen vestidas” (cf. v. 35) o “simulan” que llevan trajes de raso (cf. vv. 50-51). Pero, luego, el yo lírico, como cualquier espectador de teatro, entra al pacto de la ficción y contempla el espacio dramático en el que se mueven las niñas como si fuera real, lo que se puede observar en las afirmaciones que lo dan por hecho. Por ejemplo: aunque no hay ningún palacio, a los galanes “Del palacio les contestan” (v. 43). Sin embargo, ni el poeta logra insertarse del todo en la realidad imaginada por las cantoras, ni los

³⁴⁶Este poema tiene muchos rasgos dramáticos. Además de los numerosos diálogos, el narrador indica con gran puntualidad las acciones de las niñas que interpretan a los personajes del romance y, al final, describe cómo poco a poco el pueblo se va quedando en silencio hasta que sólo se oye el rumor del romance:

Canta en su lira el silencio.
Sólo el romance de amor
Cruza el aire soñoliento
Manando rosas de olor.
“Ven acá, lucero mío,
No te hartes de correr.
Hilito hilito de oro
De las niñas del marqués” (vv. 119-126).

La repetición de la canción —pero no ya en boca de las niñas— parece un recurso dramático. Las niñas callan, pero la tradición trasciende más allá de esta interpretación, pues el romance existía antes de ella y existirá después.

³⁴⁷Según Ana Pelegrín, una de las formas más comunes en las canciones infantiles españolas es la estructura binaria de preguntas y respuestas, en la que “el diálogo deja oír las voces de los personajes, que manifiestan un deseo o petición, creando un núcleo dramatizado, una escena con personajes”. *Op. cit.*, p. 62. Tal es el caso de la versión de *Hilo de oro*, adaptada en “Un romance”:

“Hilito hilito de oro
De las niñas del marqués.
Que me ha dicho una señora:
¿Cuántas hijas tiene Usted?”
[...]
“Tenga yo las que yo tenga
Nada que le importa a Usted.
Que del pan que yo comiese
Ellas comerán también” (vv. 37-40, 44-47).

gestos de las pequeñas son resultado de una mera interpretación teatral, sino de su inmersión en el mundo del romance, porque, como diría Gaston Bachelard, “imaginar es ausentarse, es lanzarse a una vida nueva”³⁴⁸.

Mientras juegan, los niños viven en el borde entre esa nueva vida, creada por la imaginación, y la realidad, a la que derriban, momentáneamente, al traspasar las fronteras de la pobreza y la riqueza, la fealdad y la belleza, la niñez y la adultez. El primer elemento que transforma la vida de las cantoras de “Un romance” es la vestimenta³⁴⁹. Las mismas pequeñas que el narrador describe “cubiertas de harapos” (v. 27) se recogen la cola del vestido (cf. v. 34) o se fingen vestidas “con maravilloso arnés” (cf. vv. 35-36), ya sea que hagan los papeles de marquesas o de los príncipes que las pretenden. Al transformar imaginariamente los andrajos en vestidos suntuosos, las niñas logran cambiar su estatus social, pero esto sólo es posible durante el juego. Es decir, ellas sólo podrían escapar imaginariamente de su situación miserable y de su destino matrimonial que, en esa situación paupérrima, no podía ser sino desdichado³⁵⁰.

De igual modo, aunque con un significado muy diferente, las cantoras de “Un romance” logran transformar la fealdad en belleza:

Al principito menor
Ya le ha tocado escoger.
Y escoge a la más humilde
Y más fea al parecer,
A la cenicienta eterna,
Al alma toda mujer,

³⁴⁸Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, Ernestina de Champourcin (trad.), FCE, Ciudad de México, 1958, p. 12.

³⁴⁹La ropa es un signo de estatus social, hecho que conmovía profundamente al joven poeta. Según cuenta en “Mi amiguita rubia”, algunos días no podía ir a visitar la casa de su pobre amiga porque en ese momento su madre lavaría la ropa: “no podía ir porque estaban desnudas y ateridas de frío, lavándose sus harapos, los únicos que tenían...”. *Prosa inédita de juventud*, op. cit., p. 447.

³⁵⁰En otros textos, como “Mi amiguita rubia” y “La balada de las niñas en los jardines”, García Lorca critica las condiciones en las que las niñas pobres se casan para llenarse de hijos y ponerse continuamente en riesgo de morir.

A la siempre despreciada
Por demasiado saber.
“Ven acá, lucero mío”,
Le dice el príncipe real,
Princesita azul y plata
Con sus labios de coral (vv. 78-89).

El motivo del galán que elige a la dama más bella, cosa que ocurre en la imaginación del juego, no sólo alude a los cuentos infantiles, sino que también se reitera en los romances. Por ejemplo, en una versión de *Hilo de oro*, recogida por Fitzgibbon³⁵¹, el caballero desprecia a las damas feas y elige a la más hermosa. Siguiendo la tradición, el príncipe ficticio selecciona a la marquesa más hermosa para que sea su esposa; pero en el poema de Lorca, en un cambio que subraya cuán alejado está el juego de la realidad, la niña escogida es la más fea, con lo cual se subvierte el motivo tradicional. De esta manera el poeta no sólo presenta la transfiguración imaginaria de la niña fea, sino que también da a entender que la fealdad encierra una belleza espiritual (cosa que reitera en otros textos de esta misma época³⁵²). Y claro, esta verdad es percibida asimismo por los ojos extraordinarios de los niños que juegan a la ronda. La transformación imaginaria de la niña fea significa, también, el triunfo de los sueños sobre la realidad³⁵³. Al creer en su belleza y en su capacidad de enamorar príncipes,

³⁵¹ No quiero ésta por feíta;
ni tampoco ésta por cojita.
Por pulida y por hermosa,
ésta escojo por mujer,
que me parece una rosa
nacida al pie de un clavel.

J. P. Fitzgibbon, *op. cit.*, p. 57.

³⁵²Por ejemplo, en el “Retablo de dolor ingenuo: Adelaida”, el relato de una muchacha tan fea que su propia familia la abandona, pero que posee una belleza espiritual que la acerca a la santidad. Cf. *Prosa inédita de juventud*, *op. cit.*, pp. 394-397.

³⁵³ Esto sucede asimismo en la “Comedia de la Carbonerita”, una obra en la que la protagonista ha sido despreciada por otros galanes debido a la negrura de su rostro. Pese a su aparente fealdad, Carbonerita termina por enamorar al príncipe, cumpliendo así su sueño. Cabe agregar que, al realizar este sueño, ella también restablece la vida de los luceros, que antes se morían puesto que los seres humanos habían perdido la capacidad de soñar. Cf. *Teatro inédito de juventud*, *op. cit.*, pp. 345-379. Al retomar esta metáfora en ambas obras Lorca destaca el éxito de las niñas. Carbonerita y las cantoras de “Un romance” consiguen su objetivo. Estas últimas, incluso, son capaces de transformar su vida mediante la imaginación. Dado que en la “Comedia de la Carbonerita” el hecho de alcanzar el príncipe alude a la posibilidad de llegar a Dios, podría decirse que la vida

las niñas del corro ponen su fe en los sueños, con lo que logran contagiar al espectador de una renovada esperanza en el mundo: de una fe en la posibilidad de que el orden social se cambie, de que las niñas pobres efectivamente puedan aspirar a una vida mejor.

Pero los adultos desean los ojos de los niños y es por eso por lo que los seres del bosque le piden los ojos a Caperucita: para recuperar su “inocencia serena”, para “entender lo que dicen profetas ruiseñores” (“La balada de Caperucita”, vv. 89, 90). Es decir, anhelan ver algo más allá de lo que se puede ver a simple vista, algo que sólo a la ingenuidad infantil se le permite ver. Esto se debe a que la razón, como nos lo recuerda Unamuno, es enemiga de la fe. La razón no puede comprender a Dios, pues para ello se requiere de la imaginación, capaz de crear lo que no se puede constatar empíricamente³⁵⁴. En estos poemas, aquellos cuyas vidas no se rigen por la comprensión racional del mundo y tienden a la imaginación, pueden creer sin dudar. Así como la imaginación les permite recrear el mundo en el que juegan, también propicia la capacidad de percibir la existencia de la divinidad que el adulto anhela conocer. Yo diría que éste es el motivo por el que el poema “Santiago” lleva el subtítulo “Balada ingenua”. En este poema se cuenta una leyenda, según la cual Santiago apóstol pasa por el cielo de la Vega de Granada la noche del 25 de julio. Pero sólo los niños y las viejas pueden creerla, porque sólo los ingenuos (dicha esta palabra en el sentido de pureza espiritual) tienen la certeza de que el santo ha pasado por la tierra dando testimonio de la vida eterna, de donde proviene y adonde se dirige. El poeta, como el hombre adulto, se ve obligado a razonar, por lo que no puede creer ni en la leyenda ni en la fe que el cuento trae consigo:

La tristeza que tiene mi alma,

imaginaria de las cantoras de “Un romance” supone la posibilidad de alcanzar un sueño, tal vez el sueño de acercarse a Dios.

³⁵⁴Cf. *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 215.

Por el blanco camino la dejo,
Para ver si la encuentran los niños
Y en el agua la vayan hundiendo,
Para ver si en la noche estrellada
A muy lejos la llevan los vientos (vv. 104-109).

Aunque expresa duda, “Santiago” es un poema esperanzador. Y es que aquí, como en otros, el poeta desea transformar la duda en fe, confiando poder contar, para ello, con la gracia bautismal de la imaginación infantil y la presencia de su luz divina. Es decir, aunque se duda, se desea creer, lo que constata el hecho de que la concepción de la fe en estos poemas se asemeja a la que tenía Unamuno.

“Cargada de infinito” (cf. “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”, v. 15), la mirada de los niños logra reunir todo lo que el poeta añora en el verso que sirve de título a ese poema. Si bien este anhelo parece expresar el deseo de alcanzar a Dios, el sustantivo “infinito” se refiere a una concepción particular de la Eternidad, que sólo es posible en ese cielo en el que viven los niños. La conquista de los ojos infantiles aseguraría al adulto la recuperación definitiva de la niñez, concentrada en la visión infantil. Eso que se reúne en la mirada de los niños, y que la hace resplandecer, es la capacidad de mirar el mundo con la sorpresa, la imaginación y la esperanza que los adultos han perdido. Ver el mundo como un niño significa sustraerse de la oscura realidad de la vida adulta, concebida como un bosque oscuro tanto en “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]” cuanto en “La balada de Caperucita”, e ingresar nuevamente al mundo de los sueños e ilusiones infantiles, presentes en los cantos y los juegos de la niñez. Asimismo, los ojos de los niños, destellan luz porque sólo ellos son capaces de ver “lontananzas”³⁵⁵, es decir de vislumbrar a la divinidad que está más allá. Los ojos de los adultos, en cambio, están ciegos, opacos como se verá más adelante, pues la razón les impide

³⁵⁵ Ver nota 343.

ver el mundo espiritual que está más allá del razonamiento. Por eso el poeta de “Prólogo” anhela un corazón joven, ingenuo, capaz de librar de un brinco el transcurso del tiempo, representado por el río:

Aquí, Señor, te dejo
Mi corazón antiguo,
Voy a pedir prestado
Otro nuevo a un amigo.
Corazón con arroyos
Y pinos:
Corazón sin culebras
Ni lirios.
Robusto, con la gracia
De un joven campesino,
Que atraviesa de un salto
El río (vv. 102-113).

Pero como esto es imposible, la niñez, al igual que las estrellas, es un sueño entrañable y distante.

4.4 LA NIÑA AHOGADA EN EL BOSQUE

*Y en el agua se marcha Caperucita roja,
En un lecho de espumas, de lirios y canciones.*
Federico García Lorca.

La infancia, como señala Lorca en sus poemas de juventud, se diluye como espuma en el río del tiempo, dejando solamente el recuerdo. En estos textos, los cantos y juegos infantiles se convierten en el medio para recuperar la niñez que se ha perdido. En “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”, por ejemplo, se llama a los niños a jugar, diciendo: “Pájaros en los nidos siempre hay. / Soltad al gavián de las uñas de gato” (vv. 9-10). Estos versos, que podrían resultar enigmáticos para el lector que no ha crecido en España, se refieren, como nos ha explicado Ian Gibson, a un juego tradicional español llamado *San Juan de Matute*³⁵⁶. En realidad, aquí no importa tanto el tipo de juego aludido, como el hecho de que para Lorca siempre existe la posibilidad de adoptar los roles de los juegos infantiles y, al hacerlo, de “soltar” nuevamente al niño que corría detrás de los pájaros escondidos.

Las referencias a las actividades infantiles en este poema y en otros de *Libro de poemas*, son literales, en tanto en ellos se recuerda la infancia como un mundo de juego; pero en tanto simbolizan las virtudes infantiles, también son metafóricas. Así, cuando en el mismo poema se recomienda a los niños: “Esperad entre las nieves cándidas / El sueño de los Magos” (vv. 13-14), no sólo se expresa la nostalgia que siente el poeta al recordar la ilusión de la víspera del día de Reyes³⁵⁷ y, con ésta, su infancia pasada: al mismo tiempo incita a los niños

³⁵⁶En el juego uno de los niños hace de madre y otro del halcón. Éste cierra los ojos mientras los otros niños, los pájaros del nido, corren y se esconden. La madre pregunta si hay niños en el nido y al final del diálogo les avisa de la salida del halcón así: “Ahí va mí gavián / con cuatro uñas de gato”. Luego, el gavián intenta atrapar a los pájaros. Cf. Ian Gibson, “Lorca’s *Balada triste...*”, *op. cit.*, pp. 22-23.

³⁵⁷ Los Magos de estos versos también podrían ser aquellos que envían los sueños falsos a la Tierra, los Manes de las puertas de Marfil llamados “magos” en el verso 56 de “Recuerdo”. Sin embargo, me parece aquí que más bien se trata de los Reyes Magos, dado el empleo de la mayúscula y dada también la época invernal

a conservar esa ilusión el resto de la vida, a ser capaces de mantener la misma ingenuidad infantil a pesar de los cambios que traen consigo los años. En “Pajarita de papel” de *Libro de poemas*, el juguete incluso tiene la capacidad de ocultar a los niños la crueldad de la vida, pues “aunque no cree en nada, la pajarita dice esto” (cf. v. 34):

No se enteren los niños,
De que hay sombra detrás de las estrellas
Y sombra en tu castillo (vv. 35-37).

En el plano simbólico, entonces, las menciones de los juegos infantiles rebasan la añoranza de la infancia perdida. Mientras los niños permanecen como tales, el juego parece capaz de mantener viva su ingenuidad, de “Guarda[r] el corazón muy bien del Tiempo”, como se dice en “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]” (v. 25); sin embargo, no es capaz de impedir que el hombre se enfrente al desengaño que llega con la vida adulta. En “Balada triste”, por ejemplo, el poeta confiesa:

¡Mi corazón es una mariposa,
niños buenos del prado!,
que presa por la araña gris del tiempo
tiene el polen fatal del desengaño (vv. 1-4).

Ese “corazón-mariposa”³⁵⁸ muestra, según Ian Gibson, “the pristine joy and freedom of a childhood that can never be reclaimed from time”³⁵⁹. Tal esencia infantil ha sido representada por un ser frágil que, atrapado en las redes de una araña, está condenado a morir; de modo que, como opina este crítico, la temporalidad, que no se conforma con arrebatarse la niñez,

en la que se sitúa su arribo. Asimismo, en *Impresiones y paisajes*, al describir un retablo sobre la adoración de los magos al niño Jesús, Lorca se refiere a uno de ellos como “el negro monarca de los ensueños infantiles”. *Apud*. Eutimio Martín, *op. cit.*, p. 178. Me parece que este comentario refuerza la idea de que en estos versos se trata de los que visitaron al niño Dios. Además, no hay nada que represente mejor la belleza de la ingenuidad infantil que la ilusión de recibir regalos de parte de Melchor, Gaspar y Baltasar (tradicción que pudo iniciar a fines del siglo XIX en España).

³⁵⁸La mariposa representa en este contexto la belleza de la infancia perdida. Del mismo modo simboliza el ideal inalcanzable del que, luego, se enamorará el Curianito de *El maleficio de la mariposa*. En “Balada triste” este ideal no es Dios, sino la infancia concebida como algo divinizado.

³⁵⁹“Lorca’s *Balada triste...*”, *op. cit.*, p. 22.

reclama continuamente el corazón de niño que se ha querido “guardar del tiempo” y del desengaño de la vida³⁶⁰.

El joven García Lorca comenzaba a plantearse el conflicto del paso del tiempo en la vida humana, tema que después exploraría en *Así que pasen cinco años*. Aún sin la complejidad que llegaría a tener este asunto en aquella obra, en los primerísimos poemas del poeta granadino el tiempo se concibe como una amenaza para el espíritu humano y es representado por alegorías burdas, como el depredador de los versos anteriores. El mismo mes de abril de 1918 en que está fechada la “Balada triste”, por ejemplo, Lorca compuso un poema, “Balada de las niñas en los jardines”, en el que el tiempo también aparece personificado:

...Y el mañana sus velos abrió.
Un fantasma siniestro y rojizo
Sobre el coro de niñas cayó.
Y noté que era blanco mi pelo.
El ramaje sus ramas tronchó...
El fantasma se fue levantando
Con pausado y solemne temblor.
Y las niñas, ¡Dios mío!, las niñas,
Ya podían hablar del amor.
Era el coro infantil todo viejas
Que lloraban la triste canción (vv. 41-51).

³⁶⁰ Reiterando esta idea, en “Consulta” de *Libro de poemas* se dice: “Oh poeta infantil / Quiebra tu reloj” (vv. 5-6). Asimismo, la lucha por “guardar el corazón infantil del tiempo” quedará cristalizada en el drama del niño ahogado en la conciencia del hombre, tema que, según dice José Ángel Valente en “Pez luna”, es el hilo que permite comprender el fondo del llanto expresado en la obra de Lorca (cf. *op. cit.*, p. 192). Por esta razón, Valente rastrea este tema a lo largo de la obra del poeta granadino. Lo encuentra en la “Balada de la placeta” de *Libro de poemas*, en “Narciso” de *Canciones* y en el “Romance de la luna luna” del *Romancero gitano*; observa que “un niño muerto habita los oscuros espacios de *Poeta en Nueva York*” (*loc. cit.*) y vuelve a hallarlo en la elegía del niño muerto de *Así que pasen cinco años* lo mismo que en la “Gacela del niño muerto” y la “Casida del herido por agua” del *Diván del Tamarit*. Aunque, como ha observado Valente, no es posible estudiar la obra lorquiana bajo el supuesto de “una evolución lineal” (*loc. cit.*), sus obras tempranas evidentemente dan cuenta de la percepción del mundo que tenía un joven que apenas dejaba la infancia atrás. En esta época creativa, el agua que corre hacia la muerte comienza por llevarse los ojos del niño, es decir, el crecimiento aparta al joven de la visión de la niñez. Pero el drama del niño ahogado no se queda en la preocupación por el paso de una edad a otra: se trata de una lucha continua por preservar la sensibilidad infantil en el adulto. El niño que se niega a morir en la conciencia del hombre aparece en toda la obra lorquiana, piensa Valente, al grado de que “sería difícil encontrar otra obra poética más persistentemente habitada por el tema del niño muerto” (*loc. cit.*).

Ese “fantasma siniestro y rojizo” que cayó desde el “mañana” es el tiempo que se cierne de manera intempestiva sobre el coro que canta en esta balada. Como se puede ver, no existe una transición entre la infancia y la vejez de las niñas, porque este cambio abrupto simboliza la velocidad con que el tiempo pasa sobre el ser humano. Además, nadie puede sustraerse de su acción. Aunque el poeta se sitúa fuera de las acciones que contempla, y al parecer fuera del tiempo, sufre los efectos del envejecimiento (“Y noté que era blanco mi pelo”). Asimismo, el fantasma, mera representación de un segmento del tiempo, también envejece con su ataque (“El fantasma se fue levantando / Con pausado y solemne temblor”).

En 1918 la alegoría del tiempo se asemeja a la iconografía tradicional, según la cual el tiempo es un anciano alado que baja desde el cielo para segar la vida, arrebatar la belleza o develar la verdad³⁶¹. A pesar de ello, el poeta ya observa que la acción del tiempo sobre los seres vivos los “troncha”, como el viento a las ramas de los árboles. Al año siguiente, esta metáfora se convertirá en un símbolo. El viento que “troncha” la vida de las flores en “La balada de Caperucita” es la fuerza del tiempo³⁶² que conduce a la muerte a los seres vivos. En esta balada, las amapolas pretenden convertir a Caperucita en una flor a cambio de su mirada; para convencerla resaltan, así, las maravillas de su vida:

Te enseñaremos gratos danzares con el viento.
Es el viento muy bueno. ¡Ay!, tú no le conoces.
Nosotras no tenemos perfume y él nos trae
Los perfumes divinos que exhalan otras flores (vv. 19-22).

Pero Caperucita presiente que algo negativo se esconde detrás de esas palabras zalameras y

³⁶¹Pongamos por ejemplo *La Verdad, el Tiempo y la Historia* de Francisco de Goya.

³⁶²La fuerza del tiempo representada en el viento que arrebata la vida queda plasmada en el poema que encabeza el *Libro de poemas*, “Veleta”, en donde se dice:

Las cosas que se van no vuelven nunca,
Todo el mundo lo sabe,
Y entre el claro gentío de los vientos
Es inútil quejarse (vv. 49-52).

les reclama: “¿Por qué me seducís con las danzas del viento / Si el viento es una mano que troncha vuestros goces?”³⁶³ (vv. 35-36). El viento, como el tiempo, es una fuerza dual de la naturaleza. Es decir, el viento esparce las semillas por el campo y el tiempo propicia el transcurso de la vida, pero ambos son capaces de “tronchar” la misma vida que ayudaron a crear. “El viento trae la Muerte / Y temo que ese viento terrible me deshoje” (vv. 39-40), responde Caperucita, consciente de que, si se convirtiera en una flor, se exponería a los peligros que éstas corren. Simbólicamente, se abriría a la acción del tiempo y, por lo tanto, su vida se convertiría en un andar hacia la muerte. A más de esto, el poeta usa el verbo “tronchar” en dos sentidos. En primer lugar, el literal, que significa “partir o romper sin herramienta un vegetal por su tronco, tallo o ramas principales”³⁶⁴, mediante el cual se señala la violencia con la que se impone la muerte (a jalones). En segundo lugar, el verbo tronchar se usa como sinónimo de truncar, para remarcar que el rompimiento de esa vida ocurre en su esplendor. En otros poemas, como “Canción otoñal” de *Libro de poemas*, lo que se ha tronchado son las alas (“La luz me troncha las alas”³⁶⁵, v. 5, se dice ahí), lo que indica que no se las han cortado, sólo se las han roto. Así, aunque tiene alas, no puede volar: se trunca su vuelo sin que haya podido remontarlo.

No obstante lo anterior, en “La balada de Caperucita” la infancia se encamina a su

³⁶³En *Así que pasen cinco años*, un viejo representa al futuro. Éste enfrenta la misma coyuntura que Caperucita: sabe que salir al mundo (ser flor) significa exponerse al paso del tiempo y a la muerte. “Están las cosas más vivas dentro que ahí fuera, expuestas al aire o a la muerte”, dice García Lorca, *Obra completa V: Teatro 3*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1992, p. 172.

³⁶⁴ *DRAE*, *op. cit.*, sv. *tronchar*.

³⁶⁵ En *Así que pasen cinco años*, el niño canta una canción infantil que alude a su muerte como vida coartada en la oscuridad de un campo infértil, como un ave que no puede volar o como el canto infantil convertido en lamento fúnebre:

Apagado va el cielo.
Sólo mares y montes de carbón,
y una paloma muerta por la arena
con las alas tronchadas y en el pico una flor. *Op. cit.*, p. 186.

final debido a la intervención del agua del río³⁶⁶. El arroyo, como el viento, es una fuerza de la naturaleza de poder dual. Si bien el agua nutre el campo, una vez crecida destruye todo lo que encuentra en su camino, y la dialéctica entre nutrir y destruir resume el papel que desempeña el tiempo en la vida. El agua del río es para Lorca “Símbolo triste de nuestra vida / Con su indolente pasar” (“Letanía del arroyo”, vv. 25-26) y por lo tanto, “el agua va a la amarga muerte” (“Preguntas”, v. 7). Al concebir el río como un símbolo del correr de la vida humana, García Lorca hace eco de la concepción de la vida expuesta en las *Coplas a la muerte de mi padre* de Jorge Manrique. Para este poeta: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en el mar / que es el morir”³⁶⁷. En el agua corriente de “La balada de Caperucita” esta metáfora adquiere sentido literal y simbólico. Literalmente, el personaje del arroyo asegura: “Yo voy hacia la muerte pues soy un agua vieja” (v. 101). Simbólicamente, el arroyo representa el paso del tiempo en la vida humana, es decir, el crecimiento de la niña y su muerte inevitable.

El vínculo entre el agua del río y el andar de la vida se reitera en “Recuerdo”, donde la niñez parece transcurrir:

A la vera del río riente
Que se mueve como una serpiente
Escamada de algas y lirios (vv. 3-5).

En este poema, la infancia se recuerda como una época aparentemente estática³⁶⁸ que transcurre en la ribera de un río que no se detiene nunca (“se mueve como una serpiente”), lo cual tiene un significado simbólico: el tiempo no se detiene y destina aquella época a

³⁶⁶ En “Balada triste” se dice: “Y perdí la sortija de mi dicha / Al pasar al arroyo imaginario” (vv. 11-12). Pasar al arroyo significa perder la infancia, entrar al torrente del tiempo y perder la dicha.

³⁶⁷ Jorge Manrique, *op. cit.*, pp. 236-237, vv. 25-27. Lorca vuelve a encontrar a Manrique en Antonio Machado, quien encabeza su poema LVIII con estos mismos versos. Cf. *Soledades. Galerías. Otros poemas*, *op. cit.*, p. 172.

³⁶⁸ Caperucita también asegura que su vida es como una niñez eterna, al decir: “Vivo en un tronco viejo, junto a un arroyo manso”, “La balada de Caperucita”, v. 154.

terminar. El símil, casi lugar común, del río que se asemeja a una serpiente, alude a los mitos antiguos, según los cuales las víboras eran capaces de controlar las aguas y engullir con ellas a los hombres³⁶⁹. Aunque el río del “Recuerdo” es apacible, la referencia a la serpiente mantiene latente el poder destructor de las aguas, que finalmente habrán de llevarse la infancia del poeta.

En “La balada de Caperucita” el arroyo es un personaje ambiguo. Por un lado, salva a la pequeña del acoso de los seres del bosque. Pero, por otro, será el encargado de conducirla al lugar en el que dejará de ser niña. Este hecho se anuncia desde el momento en que Caperucita se adentra en el bosque: “Marcha junto al arroyo y en el agua que corre / La luz de sus miradas pone un temblor de luna” (vv. 10-11). Además de la carga simbólica de la que ya se habló, los ojos de la niña tienen un resplandor que atrae y anuncia la muerte. Y es que en los poemas inéditos de juventud, la relación entre los ojos y la luna³⁷⁰ alude a la tragedia. En “Tentación”, por ejemplo, la madre de Cristo tiene “la luna en sus ojos” (v. 16), ya que ha contemplado el calvario de su hijo. En la tercera parte de la balada, santa Lucía “lleva en una luna sus ojos azules” (v. 315), porque se los han arrancado en el martirio. Además, el arroyo es el único ser del bosque que no clama por los ojos de la niña. Y si no se los pide es porque éstos ya se reflejan en las ondas del agua: el arroyo ya se los ha apropiado. Así, la niña echa sin querer su mirada en el agua y, con ellos, arroja su infancia en el transcurrir del tiempo.

Este mismo asunto se desarrolla en una obra posterior: “Narciso”. Allí, un niño, cautivado por su propia imagen en el río, dice: “Se me han caído los ojos / Dentro del

³⁶⁹Según Vladimir Propp, la relación entre el río y la serpiente que engulle a los hombres o controla las aguas es muy antigua. Proviene de las culturas anteriores a la agricultura y se puede observar en textos tan antiguos como el *Rig Veda*. Véase Propp, *op. cit.*, pp. 322-326.

³⁷⁰ En otras obras del poeta granadino la luna simboliza el camino hacia la muerte o, mejor dicho, interviene como acompañante de las almas que van camino a la muerte, tal y como señala Ángel Álvarez de Miranda (cf. *La metáfora y el mito*, *op. cit.*, p. 81). Éste es el caso del “Romance de la luna luna” del *Romancero gitano*.

agua”³⁷¹. Después se empina sobre la ribera y también cae. Paralelamente, una voz adulta, como la de una madre, trata de prevenir, angustiada, su caída. Podría decirse que el infante es arrastrado por el río porque en el transcurrir del agua se le va la niñez y que lo primero que se va con ella es la capacidad de mirar el mundo con ojos infantiles. Algo que puede reforzar esta interpretación es el hecho de que las ancianas de “Un romance” traten de evitar que las niñas del coro caigan, diciéndoles: “Niñas: andar con cuidado / No vayáis a resbalar” (vv. 7 y 8). La advertencia de las viejas lleva una carga sexual implícita: ellas quieren evitar que las niñas caigan en la tentación del deseo. La caída del niño, entonces, no sólo alude al transcurso del tiempo: sugiere también el arribo de la pulsión sexual, cosa que determina el fin de la infancia. Por eso el adulto es quien logra ver los riesgos de perder la mirada inocente en el fondo del agua y trata de evitarlo.

Aunque el tiempo no puede ser concebido sino como un transcurrir, semejante al paso del viento o al continuo andar de las aguas, ese correr lleva invariablemente a la mudanza de las cosas y, desde la perspectiva humana, a la conclusión de tal o cual etapa o estado, o al final de la vida misma. El fantasma del tiempo que figura, por ejemplo, en “La balada de las niñas en los jardines” no puede sustraerse del envejecimiento porque él mismo representa una etapa que llega a su final: él mismo es el tiempo de vida de las niñas-viejas. Desde esta perspectiva, la vida no es sino un correr hacia la muerte, como ya dijera Jorge Manrique, hacia el final de las cosas, como las horas que corren hacia el término del día. La acción en “Balada de las niñas en los jardines”, lo mismo que en muchos otros de los textos recogidos en *Poesía inédita de juventud*, transcurre durante “la puesta de sol” (v. 4), pues con el fin del

³⁷¹*Canciones, Obra completa I: Poesía I, op. cit.*, p. 537, vv. 7-8. Aunque este poema no pertenece al corpus de este trabajo, he querido mencionarlo, sólo para comprender mejor lo que el poeta quiso decir en la obra juvenil.

día termina la infancia de las cantoras. El atardecer fue usado por Machado para referirse metafóricamente al momento del día en que el hombre tiene una conciencia más aguda del paso del tiempo, como ha señalado Norbert Von Prellwitz³⁷². A partir de esta influencia, se puede decir que, en los poemas juveniles de Lorca, las tardes y el otoño simbolizan la última etapa de un periodo o de la vida misma.

Aunque “La balada de Caperucita” retoma la indeterminación espacio-temporal propia de los cuentos tradicionales³⁷³, está situada en un lugar más o menos convencional (un bosque) y en un momento fácilmente reconocible (una puesta de sol): “En la tarde abrumada de luz fascinadora / Caperucita roja se ha perdido en el bosque” (vv. 1-2), se dice. Como se señaló en el primer capítulo, los versos con los que inicia “La balada de Caperucita” simbolizan el abandono del Paraíso y el descenso al mundo. Pero la referencia al mito del paraíso perdido, implícita en ellos, no sólo invita a una interpretación religiosa (la expulsión de Adán y Eva del Edén): la gravitación de la “luz fascinadora” hacia la sombra que se aposenta sobre el bosque simboliza el paso de la luminosa vida infantil a la oscuridad de la vida adulta, a la que se dirige la niña como en un rito iniciático de la adultez³⁷⁴.

Al acercarse por primera vez a “La balada de Caperucita”, el lector se pregunta por qué el poeta habrá elegido este famoso cuento para darle forma al drama de la niña. Esto pudo deberse a que, según J. C. Cooper, el cuento sigue el modelo del rito de iniciación:

la historia de Caperucita sigue el patrón de iniciación en la separación de la madre, la

³⁷² Norbert Von Prellwitz, “La presencia de Antonio Machado en la poesía juvenil de Federico García Lorca”, en Laura Dolfi, *Federico García Lorca e il suo tempo*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 33-47. Aunque Lorca adopta el lento fluir de la tarde, emulando a Machado, este significado del ocaso es una convención que se encuentra en la mayor parte de la poesía simbolista.

³⁷³ Ángel Hernández Fernández ha señalado este rasgo como una de las características estilísticas propias del cuento popular. Cf. “Hacia una poética del cuento folclórico”, *Revista de literaturas populares*, IV (2006), p. 389.

³⁷⁴ En este apartado se interpretan algunos versos (de los que se habló antes) de modo un poco distinto que en el resto del trabajo. Sin embargo, esta interpretación no contradice la otra, pues se trata de un punto de vista complementario, como ocurre en algunos otros casos debido a la riqueza semántica de estos poemas.

tentación en los bosques [...], después el engullimiento y la entrada en la oscuridad de la muerte y la resurrección por fin a una nueva vida³⁷⁵.

Ya antes, Vladimir Propp había descubierto que la costumbre de las culturas anteriores a la agricultura, de someter a los niños que habían llegado a la pubertad a un rito iniciático, dejó huellas en la configuración del bosque de los cuentos folclóricos. Esa temporada, durante la cual el joven aprendía a cazar, solía suceder lejos de la comunidad, ya fuera en el bosque o en cualquier páramo; en algunos casos, incluía ciertas prácticas violentas, que suponían una muerte simbólica para los niños que habrían de regresar a la tribu convertidos en adultos. Las marcas de esta tradición quedan, entre otras cosas, en el motivo reiterado de los niños perdidos en el bosque oscuro, donde serán víctimas de alguna fiera que intentará comérselos (o se los comerá), trance del que lograrán salir transformados³⁷⁶. Aunque Propp se limita a analizar los cuentos folclóricos rusos, este mismo patrón se observa en otros cuentos europeos, como bien señala Cooper respecto a *Caperucita roja*. Así, cuando la Caperucita de los Grimm escapa del vientre del lobo, decide no volver a alejarse del camino, como se lo recomendó su madre; es decir, madura a partir de la experiencia terrorífica a la que se ha enfrentado³⁷⁷. Al ingresar en la selva oscura, la Caperucita de “La balada” es como el iniciado que se ha separado de la madre y se enfrenta a los peligros del bosque, en donde habrá de morir y volver a la vida, pero, en este caso vuelve sin madurar o transformarse.

Vayamos por pasos. Para ingresar en la selva la Caperucita de Lorca tuvo que alejarse de su madre. Aunque en el poema no se habla de ninguna madre, la niña del poema ansía volver a la protección de su abuela: “Decidme qué sendero conduce a mi casita” (v. 55), y

³⁷⁵ J. C. Cooper, *op. cit.*, p. 167.

³⁷⁶ Cf. Vladimir Propp, “El bosque misterioso”, *op. cit.*, pp. 61-137.

³⁷⁷ En su interpretación de *Caperucita roja* Bruno Bettelheim asevera que, al salir de la oscuridad de ese vientre, Caperucita está lista para enfrentarse a nuevas experiencias emocionales, puesto que ha aprendido de su error. Cf. “Little Red Riding Hood”, *op. cit.*, p. 181.

lamenta de su suerte diciendo: “No veré nunca más a mi abuela y su gato” (v. 53). Además, busca protección maternal en el arroyo, a quien llama “agua abuelita” (v. 104). Asimismo, sube al Cielo con la esperanza de encontrarse con otra abuela: la Virgen María. Y es que Caperucita no salió a explorar el mundo (el afuera de la casa materna) voluntariamente; de hecho, en el bosque se siente desprotegida y se adentra en él “llorosa y asustada” (v. 9). Más allá de la configuración verosímil del carácter de un niño abandonado y de las referencias al cuento tradicional, el deseo de Caperucita de volver a su casa, o a la protección de la abuela, podría simbolizar la negativa del personaje a crecer, el deseo de permanecer en el regazo materno. Pero, el transcurso de la vida arrastrará a la niña hacia adelante y le impedirá regresar a su casita o permanecer en el hogar de la Virgen-abuela: el Cielo. Por consiguiente, el mundo oscuro al que se enfrenta la protagonista de la balada se asemeja a la oscuridad del vientre del lobo que tanto le asusta a la Caperucita de los Grimm³⁷⁸, porque, según Bruno Bettelheim, allí cualquier niño “no longer feels well protected by his parents, feels the darkness of night with its terrors settle on him”³⁷⁹. Es decir, el vientre del lobo, como el bosque de Lorca, representa los peligros que la salida al mundo adulto trae consigo.

Por lo anterior, al ingresar en el bosque la niña atraviesa, simbólicamente, un umbral que la lleva hacia lo desconocido³⁸⁰. O para decirlo de otro modo, se adentra en el bosque como si entrara en las fauces del lobo. Desde el segundo verso, se anuncia que “Caperucita se ha perdido en el bosque” y esto sucede porque ella se halla en un lugar ignoto³⁸¹. Al

³⁷⁸Al salir del lobo Caperucita dice: “¡Ay, qué susto más grande! ¡Ay, qué oscuro estaba en la barriga del lobo!”. *Cuentos de Grimm*, Porrúa, México, 1969, p. 72.

³⁷⁹Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 180.

³⁸⁰El ingreso a la selva oscura en los cuentos maravillosos simboliza el “paso del límite o umbral donde se juntan el mundo natural y el sobrenatural y donde tiene lugar el cambio del mundo conocido, familiar, profano, al espacio desconocido, interior y sagrado, la entrada en un nuevo mundo, el peligroso Mundo Ignoto”. J. C. Cooper, *op. cit.* p. 164.

³⁸¹Bruno Bettelheim ha observado que, a diferencia de otros cuentos, como Hansel y Gretel, “To Little Red Cap the world beyond the parental home is not a threatening wilderness through which the child cannot

extraviarse en el bosque oscuro, la Caperucita de Lorca queda indefensa, y de esta manera comienza su iniciación en la vida adulta, porque es en esas circunstancias cuando la pequeña tiene que valerse por sí misma. La situación de la niña cobra tal importancia que las flores hacen de ella un epíteto al llamarla: “Caperucita roja perdida por el bosque”³⁸² (v. 14). El resto de los seres de la selva se refieren a la niña de este modo, incluyendo al narrador (para quien es “la perdida”, v. 85), hasta repetir ocho veces la situación de la niña en los 126 versos de la primera parte del poema. Por lo tanto, la principal característica de este personaje es su calidad de extraviada. En sentido figurado, la niña está perdida (ya no tiene remedio), porque se dirige a la muerte inevitable de su infancia. Sin embargo, el arroyo le anuncia: “Tú serás siempre niña perdida por el bosque” (v. 100). La contradicción entre el destino al que se dirige (crecer para ser adulta) y el que realmente le espera (ser por siempre niña) alude al deseo del yo lírico de “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”, quien anhela que: “se vean los lirios sin perfume / Que en mi pecho marchitan solitarios” (vv. 21-22). El destino de la protagonista de la balada es aquél al que se siente condenado el poeta, obligado a habitar el mundo adulto como un niño sempiterno, como se dijo al final del capítulo anterior. Por eso es que la niña se siente perdida en ese mundo por el que debe transitar.

Andando por ahí, la niña camina sobre la ribera del río durante el límite de la tarde, es decir, sobre el borde de la vida y la muerte. Esto se debe a que, a diferencia de lo que sucede en la “Balada de las niñas en los jardines”, la transición de la niñez a la adultez no se presenta aquí como una transformación sino como el paso de la vida a la muerte. Claro que

find a path”. *Op. cit.*, p. 170. En la historia de Lorca, en cambio, se retoma el motivo de la selva amenazadora, pues la protagonista del poema anda en un bosque en el que le es imposible encontrar el camino; es decir, en el mundo más allá de la casa paterna.

³⁸²Lorca toma la imagen de la Caperucita perdida en el bosque para presentar al alma perdida en el mundo. Algo similar ocurre en “Cristo tragedia religiosa”, donde Esther se queja del descuido en el que la tiene Jesús, diciendo que la mira como si le inspirara lástima, “¡Como si yo fuera una pobre mendiga harapienta, o una niña perdida en las montañas!”. *Teatro inédito de juventud, op. cit.*, p. 277.

esto sólo ocurre en el bosque de la primera parte (aunque en general el bosque de Lorca se asemeja al de los cuentos³⁸³, los espacios en los que se desarrollan la primera y la última parte de “La balada de Caperucita” son distintos entre sí). Al iniciar su aventura, Caperucita aún no ha cruzado el límite entre la vida y la muerte, pero el sitio en el que se adentra parece ya un inframundo, cosa señalada en el primer capítulo. Las características de aquellos que habitan el bosque contribuyen a la construcción de este sitio como un lugar lúgubre, pues si bien se trata de seres vivos, las plantas y las mariposas de esta selva parecen pertenecer al más allá³⁸⁴. Para empezar, se trata de seres diurnos despiertos durante la noche (como las mariposas), como si entes acostumbrados a la luz fueran presos de la oscuridad (las flores, por ejemplo, son “las prisioneras más humildes del bosque”, v. 34). En segundo lugar, su reacción ante la “luz desconocida” (v. 43) que despiden los ojos de la niña se parece a la que tendría alguien que contempla algo que anhela o al modo en que se sorprendería un muerto al ver el esplendor de un vivo. En tercer lugar, los seres del bosque ansían poseer la luz de la mirada infantil para salir de la oscuridad del bosque y volver a la vida, simbólicamente claro. De tal manera, el féretro de la noche parece tener cubierto al bosque de la primera parte con su oscuridad y sus habitantes parecen estar confinados a las tinieblas de ese infierno. Además, dado que, según la interpretación de Propp, el andar por el bosque alude al camino que los iniciados emprenden hacia la muerte de la infancia y el nacimiento de la vida adulta³⁸⁵, se puede decir que en el poema el más allá al que conduce la foresta de la primera parte es la vida de los mayores.

³⁸³ Sobre la prevalencia de los símbolos en los cuentos, ver Manfred Lurker, “Mitos, cuentos populares y sueños”, *El mensaje de los símbolos*, *op. cit.*, pp. 43-58.

³⁸⁴ Estos, al igual que la maga de la cabaña de la que habla Propp, son guardianes o habitantes del inframundo, al que se accede a través de la foresta. Cf. Vladimir Propp, *op. cit.*, pp. 86-90.

³⁸⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 69-159.

El bosque de la última, en cambio, ha dejado de ser ese umbral y el lugar al que se dirige la niña a un tiempo. Mientras en la primera se trata de un espacio amenazador, en la quinta parte del poema se ha convertido en una zona imaginaria donde habitan hadas y gnomos. Sin embargo, no es posible percibir esto a primera vista. Cuando “la aventura de Caperucita ha acabado”, “al parecer nada ha cambiado desde su principio”³⁸⁶, como dice Menarini al referirse al desenlace del poema de Lorca. Aunque, al igual que el iniciado de los cuentos, la Caperucita del poema muere, después de ahogarse en el arroyo, sube al Cielo y vuelve a la vida, sin que esto signifique un renacimiento. La temporalidad y la espacialidad del relato son los que sugieren que la niña está atrapada en una situación estática, ya que, después de ausentarse del bosque al caer la noche, ella no vuelve a la luz del amanecer del día siguiente: regresa al atardecer (de ese mismo día o de cualquier otro) para volver a hundirse en la oscuridad del bosque. El hecho de que la protagonista haya regresado al entorno inicial la obliga a enfrentar nuevamente la situación de la que había querido huir:

De la entraña del bosque nacen profundas nieblas.
Y la noche descende con sus garras de sombra
Sobre la masa enorme de los robles. Las yerbas
Empiezan a pedirle los ojos a la niña (vv. 522-525).

Dado que ella posee nuevamente la pureza que tanto atraía a los seres del bosque, los lugareños recuperan su ferocidad. Sin embargo, otra intervención milagrosa, la de san Francisco, coarta el acoso del bosque, y con ello la posibilidad de que la niña crezca. Esto ocurre cuando el santo ordena a la vegetación: “¡No pedirle sus ojos! Y no hagáis que os entienda” (v. 534). Siendo Caperucita incapaz de entender siquiera el llamado de la naturaleza, se cumple el vaticinio del arroyo, quien le dijo: “Tú serás siempre niña perdida por el bosque” (v. 100). De esta manera el bosque amenazador del inicio se transforma en el

³⁸⁶Piero Menarini, *art. cit.*, p. 189.

lugar donde ocurre la ficción de los cuentos infantiles, en un tiempo congelado en el que se recobra la ilusión de la niñez, como ocurre al jugar. Así, se cumple a medias el deseo del yo lírico de habitar en una infancia perpetua, expresado al final de la primera parte:

Llévame con el agua, Caperucita dulce,
Arráncame del pecho la flor de mis pasiones.
Hazme que viva el cuento de tu vieja casita.
Desde niño me encanta tu aventura del bosque.
Búscame las perdidas botas de siete leguas
Para escapar del reino trágico de los hombres (vv. 115-120).

Aunque esta observación pudiera reforzar la interpretación optimista mencionada al final del capítulo anterior, el final de “La balada” está muy lejos de ser un final feliz, con lo que se aleja del desenlace de la versión de los Grimm. La Caperucita de Lorca —si bien, gracias a la acción del san Francisco-cazador y de la Virgen-abuela, ha sido liberada de la bestia feroz que la agrede— es desterrada del Cielo y condenada a habitar en el bosque en calidad de eterna niña pura. El desenlace, entonces, es contradictorio. Por un lado, se ha borrado de la niña la mancha del deseo, pero, por otro, se le aparta del reino de Dios. Por un lado, se le abandona en el bosque terrible del inicio, pero por otro se sugiere que allí estará protegida. Estas contradicciones suponen que tal vez no haya Dios (pues no basta con mantener la castidad para alcanzarlo), al tiempo que señalan que tal vez sea posible conservar una inocencia infantil sempiterna (como la niña, cuyo “corazón dormido no sabrá de pecados”, v. 563) para así tener la esperanza de “llegar a los astros” (cf. v. 521).

No obstante la ambigüedad con la que se cierra “La balada”, los últimos versos parecen inclinar la balanza hacia la desesperanza:

Y el gran santo se esfuma por entre los ramajes.
Caperucita llora sobre una encina vieja...
La liebre cariñosa lame sus pies desnudos
Y el lobo lentamente mueve su gran cabeza (vv. 565-568).

Aquí, el drama de Caperucita parece no tener remedio, con lo que se muestra como una

amplificación de la imagen del niño ahogado, reiterada a lo largo de la obra de Federico García Lorca. Caperucita es, entonces, el espíritu infantil, que se ha querido preservar del tiempo, pero que se ve obligado a enfrentar a la vida, provisto sólo de la sensibilidad de un niño. El desenlace circular de “La balada” da cuenta de un problema sin solución: a pesar de los esfuerzos del adulto por salvaguardar el “corazón del tiempo”, el hombre no es capaz de eludir el desengaño de la vida ni de trascenderla, lo único que puede hacer es conservar la esperanza de lograrlo.

4.5 “EL POLEN FATAL DEL DESENGAÑO”

En estos poemas la idealización de la infancia se ve contrastada con una visión tenebrosa de la vida adulta. Es decir, la inocencia infantil se presenta como un desconocimiento de los pesares y las angustias de la condición humana de los que los adultos ya han cobrado conciencia al impregnarse “del polen fatal del desengaño” (“[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”, v. 26). Esta oposición salta a la vista cuando el yo lírico se presenta como un espectador de los juegos infantiles. En “Un romance”, por ejemplo, el poeta contempla idílicamente los cantos de las niñas, como si se hallara ante una cosa extraordinaria:

Las niñas pobres del pueblo
Dulces dicen su cantar.
Las viejas tristes las miran
Con su apagado mirar (vv. 3-6).

En estos versos el choque entre la infancia y la adultez se da en el contraste, no entre el poeta observador y las niñas cantoras, sino entre los personajes jóvenes y los personajes viejos, que también son espectadores del esplendor infantil. No obstante la brevedad con la que se trata el asunto en estos versos, su significado escapa del motivo de lo efímero de la vida y hace de la figura del adulto un anciano desilusionado. La imagen de esos ojos opacos describe literal y metafóricamente los de las ancianas que “miran tristes a la infancia, / Llena de vida y de fragancia, / Llena de luz y de arrebol” (vv. 35-37), como dirá el poeta en “Los ojos de los viejos”. En este último texto, se repite y amplía la idea sugerida en “Un romance” y, al hacerlo, ilustra la contraparte de la idealización romántica de la infancia que aparece en estos poemas. Si la infancia es una edad de oro, la vejez se concibe como una época de pena, nostalgia y cansancio. “Los ojos de los viejos” es el único poema, de entre los reunidos por De Paepe, que Lorca dedica a los ancianos; sin embargo, no se puede decir que el poeta

granadino haya marginado el tema, pues no deja de ser curioso que el desencanto de la vejez se asemeje al del adulto.

En la poesía temprana de Lorca, las particularidades de la mirada de los viejos se extienden a la del adulto, quien por el sólo hecho de llegar a esta edad, parece haberse convertido en un viejo desilusionado³⁸⁷. Veamos cómo sucede la semejanza entre el adulto joven y el anciano. En el poema citado, los ojos de los ancianos “miran a la muerte / Que llega grave y somnolienta” (vv. 19-20)³⁸⁸. Aunque resulta natural que los ancianos piensen en la muerte, en la juvenilia de Lorca la adultez en general se concibe como un tránsito hacia ella. En “Canción primaveral” de *Libro de poemas*, por ejemplo, el poeta, de quien no se dice que sea viejo, se ve paseando cerca del cementerio (cf. vv. 1-16). La cercanía entre la concepción del anciano desilusionado y el adulto desengañado también se presenta en “Balada de las niñas en los jardines”, donde convertirse en adulta no significa transformarse en mujer, sino en vieja. Además, no hay que olvidar que la edad adulta se representa como un “bosque negro y centenario” en “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”, es decir, como un lugar oscuro y avejentado. Por estas razones me parece que en los “ojos marchitos de los viejos” (“Los ojos de los viejos”, v. 3) el poeta proyectó la mirada desengañada del adulto.

Para ilustrar ese desengaño con mayor precisión, en la “Balada de las niñas en los jardines” el yo lírico muestra cómo el paso de la infancia a la adultez conlleva la pérdida de la alegría:

Eran lindas las niñas
Que cantaban de amor
Y cantaban alegres

³⁸⁷ El poeta granadino ya habría encontrado en Antonio Machado este contraste entre la infancia y la vejez. Cf. Poema “V (Recuerdo infantil)” de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, op. cit., p. 89.

³⁸⁸ En “Mi amiguita rubia”, prosa autobiográfica sobre un recuerdo de infancia escrita en esta misma temporada, la madre de la amiguita es una mujer paupérrima, desnutrida y casi enferma, cuyo “mirar de más allá” provocaba temor en el niño Federico. Cf. *Prosa inédita de juventud*, op. cit., p. 448.

Sin saber qué es amor.

¡Que no lo sepan nunca!
Que nunca el amargor
Que encierran sus secretos
Les toque al corazón (vv. 14-21).

Como en “Canción primaveral”, la conciencia de la vida le permite al poeta distinguir entre el pesaroso andar del adulto y la alegría infantil. Pero, a diferencia de lo que pasa en ese poema, aquí una etapa de la vida aparentemente contagia a la otra. Aquí la pena del poeta no es una mera expresión de la tristeza que la vida adulta trae consigo, como en los ejemplos anteriores. En este poema la pena tiene un motivo específico: el yo lírico sufre debido a un desamor, que le ha venido a la memoria al escuchar la canción de las niñas sobre un pajecillo “que por un hada del bosque murió” (v. 8). Este dolor pasa a segundo plano porque el poeta se concentra en la proyección de la tristeza en el futuro de las niñas. La separación de ambos mundos parece romperse porque la alegría de las niñas, vista desde la subjetividad del poeta, no puede ser del todo plena, dado el sufrimiento que les espera al crecer.

La ruptura entre el mundo del adulto, desde el que el poeta contempla el corro, y el mundo de las niñas, que inocentemente se ríen del amor, se da en el sentido contrario al anhelado en estos poemas juveniles. Aunque la futura pesadumbre de las niñas se anuncia desde la tercera y cuarta estrofas (citadas arriba), no es sino hasta la octava, y penúltima, cuando el fantasma del mañana cae intempestivamente sobre el coro de niñas y las transforma:

Y las niñas, ¡Dios mío!, las niñas,
Ya podían hablar del amor.
Era el coro infantil todo viejas
Que lloraban la triste canción
Y decían sus vidas horribles:
“A la víbora víbora del amor”.
Y tenían los senos exhaustos
Por la víbora víbora del amor.

Y tenían la frente deshecha
Y cantaban su desolación:
“A la víbora víbora del amor” (vv. 51-58).

La transmutación literal de las niñas en adultas quiebra definitivamente la distancia entre ambos mundos, precisamente en el momento en que ellas más parecen gozar de su infancia: al cantar. Pero la ruptura sólo es aparente. En realidad, las niñas son empujadas a cruzar la frontera entre la infancia y la adultez, y del mundo de los niños no queda sino el coro de una canción: “A la víbora víbora del amor” (v. 58). No se puede negar, como ya se dijo, que el abrupto paso de la infancia a la vejez simboliza la rapidez del transcurso del tiempo. Sin embargo, la falta de transición entre un estado y otro también muestra que para el poeta no existe mediación entre la niñez y la adultez (vista aquí como vejez), por lo que estas dos etapas de la vida humana parecen únicas y opuestas. El paso abrupto de una edad a otra, en este poema, sugiere que, al crecer, el niño es arrancado de cuajo del paraíso de su infancia y, sin tener tiempo para acostumbrarse a la nueva situación, es arrojado a una vejez desoladora.

La diferencia fundamental entre las niñas y las ancianas reside en que éstas han experimentado el amor. Independientemente de si este sentimiento se haya podido desarrollar o no, el amor las ha dejado con “los senos exhaustos”³⁸⁹, lo que alude tanto al acto de amamantar en exceso cuanto al de amar en exceso. Durante la mayor parte del poema el tema parece ser el desamor. Pero, a partir de la penúltima estrofa, el poeta abandona el tema romántico del sufrimiento amoroso y desarrolla una visión pesimista del destino de la mujer en el ciclo reproductivo: un destino que en la pobreza³⁹⁰ resulta aterrador. De modo que, lejos

³⁸⁹ La concepción de las madres que sufren viene de la sentencia que dio Dios a la mujer al desterrarla del Paraíso. "Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará" (*Gen* 3:16).

³⁹⁰ En este poema nunca se dice que las niñas sean pobres; esto sólo se puede suponer a partir de la semejanza de este poema con “Un romance”, donde las cantoras sufren de miseria. Además, la transformación abrupta en viejas también refleja la rapidez con que las niñas pobres habrán de envejecer, como le sucede a la madre de “Mi amiguita rubia”, quien “tenía treinta años, [pero] representaba cincuenta a causa de las penas y

de toda idealización romántica, aquí el amor es el responsable tanto del desengaño (porque marca el ingreso a la vida adulta) cuanto de la desdicha de las mujeres (a quienes no queda más que llenarse de hijos hasta morir). De esta manera Lorca parece sugerir que la única forma de evitar ese terrible destino consistiría en negarse al amor, en suprimir su sexualidad y, por consiguiente, en renunciar a la adultez.

Si “Balada de las niñas en los jardines” explora el desencanto de la adultez, “Un romance” se inclina más bien hacia la idealización de la infancia. Pero ambos poemas muestran por separado dos perfiles de una misma situación: la ilusión infantil del matrimonio y la desdicha posterior de la maternidad, asuntos que se desprenden a su vez del tema amoroso, que es común en las canciones de corro³⁹¹. En “Un romance” se construye el mundo de los sueños infantiles, basado en el tópico del “príncipe azul”³⁹², en cuya aparición se cifra la felicidad de las niñas. En “Balada de las niñas en los jardines”, en cambio, la niñez es un momento efímero y los niños inevitablemente se dirigen al desengaño de la adultez, época en que el papel salvador del matrimonio será desmentido. No obstante las perspectivas opuestas desde las que se han construido ambos poemas, en los dos casos las canciones de rueda son el puente entre el mundo infantil y el mundo de los adultos, pues las niñas le cantan

la fecundidad de sus entrañas”. (Cf. *Prosa inédita de juventud, op. cit.*, pp. 446.) La fecundidad, entonces, trae consigo desgaste, enfermedad y muerte, pero sólo en un contexto paupérrimo, por lo que estas viejas “con los senos deshechos” no pueden ser sino campesinas miserables. Los vínculos intertextuales entre este poema y el texto en prosa mencionado sugieren la presencia de cierta crítica social en los versos de “Balada de las niñas en los jardines”; sin embargo, la configuración idealizada del mundo poético que Lorca heredó del modernismo, no le permite desarrollarla a cabalidad.

³⁹¹ Los principales temas de las canciones de rueda o de corro giraban en torno a lo amoroso (relaciones entre géneros, casamientos, raptos y cautivas, noviazgos y galanteos, monjas, desengaños, separaciones, reencuentros, celos, rechazos, rivalidades, etc.). “El trasfondo cultural traspasaba el campo de lo lúdico y estaba cargado de simbología”, por lo que “estas canciones han sido (y aún lo son hoy, aunque en menor medida) consideradas por la sociedad de una forma determinista como propias de las niñas, y muchas veces reflejan el modelo de comportamiento que se espera de ellas”. Ma. Dolores González, *op cit.*, pp. 595 y 590.

³⁹² María Dolores González considera que “Las niñas, según este discurso, debían vivir esa especie de fantasía, esperando al galán, al caballero andante o al príncipe azul que las condujera al altar y las permitiera cumplir con su destino. Aunque, a veces ni siquiera en los sueños de las canciones ese deseo se cumplía”. *Ibid.*, p. 598.

al amor, asunto que el poeta ha vinculado a la sexualidad, que es la barrera que separa una edad de la otra.

Lorca bien pudo haber sacado esta idea del futuro desdichado de las casadas simplemente observando el entorno social de las niñas campesinas de su tiempo, que sufrían la maternidad³⁹³. El matrimonio desdichado, sin embargo, es también un tema común en los romances tradicionales. Recordemos aquel que dice: “Me casó mi madre, chiquita y bonita”³⁹⁴. El germen tradicional nutre, pues, la concepción de la adultez desafortunada, pero también propicia el encuentro entre estas dos edades de la vida en la obra temprana de Lorca. En “Canciones de cuna españolas”, Federico García Lorca se sorprenderá de la tristeza que inunda los arrullos de los niños españoles, “hiriendo su sensibilidad”³⁹⁵. De modo semejante, aunque con un tema distinto, la “Balada de las niñas en los jardines” muestra a un poeta sorprendido de que los cantos infantiles, lejos de mantener a los niños ajenos al sufrimiento de la vida, los sumerjan en él, al llamarlos a experimentar el amor. En resumidas cuentas, en la misma expresión de la alegría infantil, yace la desesperanza de la adultez, que los niños aún son incapaces de reconocer. Así, el infortunio de la protagonista del romance mencionado

³⁹³ Como le sucede a la madre de “Mi amigueta rubia”. Ver nota 385.

³⁹⁴ La siguiente versión, recogida por Bonifacio Gil, tiene un largo desarrollo, del que sólo se citarían los fragmentos que permiten destacar el infortunio de la casada:

Me casó mi madre,
chiquita y bonita, y olé,
con un valenciano
que yo no quería.
A la media noche ,
el tuno salía, y olé,
a buscar su maja
por la calle arriba.[...]
Dándome un guantazo,
me dejó tendida, y olé;
me salí de casa,
llamé a la justicia.

Cancionero infantil. Antología, Taurus Madrid, 1964, pp. 109-111.

³⁹⁵“La canción de cuna europea no tiene más objeto que dormir al niño, sin que quiera, como la española, herir al mismo tiempo su sensibilidad”. En Federico García Lorca, “Canciones de cuna españolas”, *Obra completa IV: Prosa 1, op. cit.*, p. 295.

rompe el idilio de las canciones infantiles referidas en “Balada triste”:

Y de aquella chiquita, tan bonita,
Que su madre ha casado,
¿En qué oculto rincón del cementerio
Dormirá su fracaso? (vv. 43-46)

En el mundo del poema la pena de la niña “chiquita y bonita” yace en el cementerio junto con las canciones entonadas durante la niñez. Por otra parte, la historia de esta esposa contribuye a dar forma a la desolación de la edad adulta desde la que el yo lírico canta, al referirse a su fracaso matrimonial como una forma de muerte. Este canto infantil presagia, además, la pena de la vida adulta, pues la desilusión de la joven surge del choque forzoso con la sexualidad, así como la pena del yo lírico es resultado de esa pulsión peligrosa e irresistible.

Evidentemente, la contraparte de la mirada luminosa de los niños se encuentra en “el apagado mirar” de los adultos, opacidad que en “La balada de Caperucita” llega a la ceguera. Puesto que las plantas ansían los ojos de la niña con desesperación, podemos suponer que carecen de ellos, cosa que podemos confirmar cuando Caperucita señala: “yo me quedo ciega por siempre si los doy” (v. 52). Es decir, quien no tiene esos ojos no puede ver. Así, la vegetación del bosque anhela esa mirada porque padece la misma ceguera a la que la niña quedaría condenada si le arrebataran su visión. La carencia de luz del bosque se asemeja a la “apagada” visión de los viejos. Por lo tanto, la naturaleza del bosque también representa al alma humana que, aunque encadenada a la materia, anhela la luz. El niño sí posee esta luz; la ceguera, en cambio, es propia del adulto, quien está impedido para tener certeza de la existencia de Dios como lo está para encontrar en el mundo a su alrededor ese paisaje pacífico que rodeaba al niño de “Recuerdo”³⁹⁶.

³⁹⁶La ceguera en el Nuevo Testamento simboliza el desconocimiento de la palabra de Cristo (cf. *Jn* 9:39). En este caso, la ceguera del adulto representa el desconocimiento de Dios.

En “La balada de Caperucita”, el choque entre la infancia idealizada y la adultez desdichada aparece en el enfrentamiento entre Caperucita y sus agresores. Allí, la separación entre ambas edades no se da, como en los poemas antes mencionados, a partir del contraste entre la idealización del mundo infantil y la descripción de la triste experiencia de vida que tiene el poeta. No sucede así porque el yo lírico de “La balada” tiende a convertirse en narrador o se desdibuja ante la abundancia de diálogos: sólo se expresa abiertamente en la última estrofa de la primera parte, donde elogia el candor de Caperucita. Esta breve intervención del poeta nos permite comprender que su voz resuena en la de sus personajes. Gracias a ello, y a lo expresado en otros textos, es posible relacionar la postura del poeta con la de la protagonista, espíritu infantil que se ha querido preservar del tiempo. Asimismo, esto nos permite comprender que detrás de las fieras del bosque no sólo se halla el llamado que la naturaleza hace a Caperucita, sino la representación del poeta pecador, que añora la infancia y proyecta en estos personajes su concepción de la adultez. De esta manera, los habitantes del bosque, muertos en vida y condenados a un mundo de tinieblas, encarnan el modo de vida de quienes viven alejados de Dios. En cambio, la niña de “La balada” se adentra por primera vez en ese bosque cuando ha de andar hacia la pubertad, lo que indica que hasta entonces ella, lo mismo que el niño de “Recuerdo”, ha vivido en el paraíso de su infancia. En estos poemas, sin embargo, la oposición entre ambos tipos de personajes se convierte en un enfrentamiento en el que el adulto ya no se conforma con admirar las virtudes infantiles, sino que lucha por arrebatarlas. De esta manera el conflicto se vuelve un traje de doble vista: de un lado aparece el adulto que desea volver a la niñez y, del otro, el poeta niño que se niega a crecer. Pecador y puro a un tiempo, sus esfuerzos lo llevan, cualquiera que sea el extremo de esa dualidad en el que se sitúe, a recuperar o conservar la limpieza del alma infantil y, por consiguiente, a volver a su paraíso, sea porque así se concibe la infancia misma o porque esto

posibilita acercarse a la divinidad. Esta obra, por consiguiente, no se limita a destacar los aspectos materiales que vuelven penosa la vida del adulto. En “La balada de Caperucita”, la mancha y la pureza espirituales, asociadas con estas dos etapas de la vida, sirven para subrayar tanto las penas de la vida material cuanto la imposibilidad para escapar de ellas.

La idea de que los niños son inocentes se originó en el pensamiento de los educadores católicos del siglo XVII, como ha dicho Philippe Ariès³⁹⁷. El concepto de inocencia infantil puede entenderse en un contexto religioso como el “estado del alma limpia de culpa”³⁹⁸. Siguiendo el mismo orden de ideas, la edad adulta se concibe como una época de la vida en que el individuo suele dejarse dominar por el “demonio”³⁹⁹. Como se vio, la obra temprana de Lorca retoma la concepción antinómica de la infancia y la adultez. La fractura entre ambas edades sucede, al igual que en la concepción cristiana del mundo, a partir del despertar de la pasión amorosa, que es la causa de la angustia expresada en esta poesía. Ahora, la pureza irrecuperable de la condición infantil es una de las razones por las que se idealiza la infancia. Pero no sólo es que la ingenuidad de los niños sea crucial para liberarse del pecado del deseo y merecer el amor de Dios; es que también, desde la perspectiva de nuestro poeta, el infante habita en un paraíso, donde es posible escapar de la crudeza de la vida, lo mismo que de la conciencia de la muerte, y donde se puede contemplar a Dios y todo cuanto hay de extraordinario en este mundo. Para Lorca, al igual que para ciertos románticos, la

³⁹⁷ Cf. Philippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, op. cit., pp. 143-177.

³⁹⁸ *DRAE*, op. cit., s.v. *inocencia*.

³⁹⁹ “Dios domina la primera edad, pero el demonio domina en muchas personas las mejores partes de la vejez”, dice M. de Grenaille en *L'honneste garçon* de 1643, apud. Phillippe Ariès, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, op. cit., p. 173.

imaginación poética es un correlato de la visión que los niños tienen de la vida y por lo mismo le ofrece una forma de acceder a esa visión sagrada, si bien sólo a veces concibe la infancia (o la poesía) como un escalón para llegar a Dios. Así, los niños de estos poemas viven en el paraíso que les brinda su inocencia, en tanto que los adultos viven desengañados, sumidos en el infierno que supone la condición humana, de la que ellos tienen plena conciencia. Si bien esta oposición es a menudo tajante, ambas edades parecen convivir en la voz lírica a causa de su deseo de conservar el espíritu infantil. Más aún, ambas edades parecen hallarse en la configuración del peregrino que, en estos poemas, anda en pos de la verdad divina.

CONCLUSIONES

El deseo de encontrar a Dios en los poemas juveniles de Lorca es tan recurrente, que numerosas composiciones están dedicadas a ello. De los 155 poemas inéditos que Christian de Paepe rescató de los archivos de la familia García Lorca, al menos 20 tratan directamente el asunto religioso; así como de los 68 poemas que componen *Libro de poemas*, por lo menos 13 desarrollan esta temática. Pero si al lector el número no le parece muy grande, habrá que agregar lo llamativo que resulta que este asunto se encuentre en poemas extensos como “La balada de Caperucita” y “Los encuentros de un caracol aventurero”. (Tampoco conviene olvidar que el poeta también vertió su angustiada relación con Dios en los demás géneros literarios que cultivó por aquellos años⁴⁰⁰.) Sin embargo, más allá de lo cuantitativo, lo verdaderamente revelador es la insistencia del poeta en la necesidad de buscar a Dios: de los 33 poemas dedicados a este asunto, más de la mitad, 19, reiteran tal urgencia⁴⁰¹. En algunos de ellos el poeta ansía lograr la pureza espiritual que le permita llegar a Él, como sucede en “[Serán mis ansias hondas de infinito]”; en otros se contraponen diversas visiones de la deidad, tal es el caso “Ritmo de otoño”; en unos más se llama a los hombres a recobrar la fe,

⁴⁰⁰ Lorca dedicó todo un conjunto de prosas (llamadas por Christopher Maurer “Místicas de la carne y el espíritu”) a sus conflictos religiosos y entre sus obras inéditas se encuentran también dramas inspirados en la figura de Cristo y del propio Jehová. Estos textos se pueden consultar en la *Prosa inédita de juventud* y el *Teatro inédito de juventud*, ya citados.

⁴⁰¹ Además de los poemas mencionados de Lorca, otros que tratan este asunto son: “Un tema con variaciones pero sin solución”, “La idea”, “[En la noche sin luz Job va por el sendero]”, “Tentación”, “[¡Estos insectos en el remanso!]”, “La gran balada del vino”, “Oración”, “[Serán mis ansias hondas de infinito]”, “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”, “Canción otoñal”, “Ritmo de otoño”, “El diamante”, “Hora de estrellas”, “Santiago” y “Prólogo”. El asunto también figura en uno de los dramas inéditos de juventud, “Sombras”.

“Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”, por ejemplo; mientras que en unos más se duda por completo de la existencia de Dios, como sucede en “Canción otoñal”.

A pesar de la diversidad de formas en las que se concibe el anhelo de lo divino, el viaje metafórico hacia Dios tiene una estructura muy similar en poemas como “Un tema con variaciones pero sin solución”, “Tentación”, “La idea”, “Los encuentros de un caracol aventurero”, “[En la noche sin luz Job va por el sendero]” y “La balada de Caperucita”. Para los personajes de estos poemas la vida es dolorosa, sobre todo a causa de la conciencia que tienen de su condición mortal. Por esta razón, ellos se proponen descubrir si al final de la existencia hay una divinidad que los reciba en su seno. Aunque al principio parecen acercarse a ella, para la mayoría de ellos esto es momentáneo y sus viajes acaban sin que ninguno pueda acceder al conocimiento de Dios. Y es que los caminantes de Lorca no tienen una meta fija: se mueven sin rumbo exacto, motivados por la esperanza de que su destino exista en algún lugar, aunque no sepan cómo llegar a allí, así como Caperucita no sabe volver a su casa. Esto muestra, por un lado, que el deseo de acercarse a la deidad, más que un peregrinar supone una búsqueda. De hecho, el poeta mismo usa esta palabra reiteradamente para referirse a la andanza de sus personajes: en “La idea”, por ejemplo, el hombre rudo anda “en *busca* de una estrella” (v. 9). Por otro lado, este andar incierto permite que, lo mismo se despierte la esperanza, que se caiga en el escepticismo. De tal manera, los poemas que narran el caminar metafórico del hombre hacia Dios condensan los saltos de fe que han sido expresados de forma separada en otros textos.

El poema que presenta la búsqueda de Dios con mayor amplitud es “La balada de Caperucita”. Como sabemos, al verse expuesta a los peligros de la foresta, Caperucita se refugia en las aguas del río, que la llevan al Cielo donde espera hallar a Dios. Sin embargo, y después de sufrir el ataque de Cupido, ella es expulsada de ese recinto por los santos,

quienes la regresan al bosque en el que inició su aventura. Durante todo este trayecto, Caperucita anduvo en pos de un refugio que jamás le fue concedido. Esta urgencia de protección alude al clamor humano por el cobijo divino, por lo que el viaje de la niña es también una andanza en pos de una deidad que jamás le es revelada. El andar de Caperucita representa, así, el del hombre que, arrojado al mundo terrenal, a la destrucción del tiempo y a la tentación del pecado, cree hallar consuelo en la deidad del cristianismo, cuyo Cielo parece abrirle las puertas. Pero como esa esperanza resulta falsa, también encarna el drama de todo aquel que no tiene certeza alguna de la existencia de Dios y cuyos intentos por alcanzarlo resultan vanos.

La idea de que el caminante que anda tras de Dios es inocente como un niño no sólo aparece en este poema. No hay que olvidar que el caracol de “Los encuentros” tiene el candor de la infancia, pues desconoce el mundo al que se ha aventurado a salir, y que el Apóstol de “Tentación” actúa como un niño cuando clama por la protección de su madre para sentirse a salvo del deseo sexual o cuando alza los brazos para pedir ayuda (gesto típico de los bebés), del mismo modo en que lo hace Caperucita al ser atacada por la personificación del amor. El hecho de que Caperucita y el Apóstol sean personajes semejantes refuerza la idea de que la luz que destellan los ojos de la niña de “La balada” es divina y presenta al hombre atormentado por el martirio de la pasión al igual que un niño indefenso. Los rasgos infantiles de estos personajes dan muestra de que tienen dentro de sí la pureza que los hace dignos de Dios. No obstante, ambos padecen su abandono. De esta manera parece decirse que no importa si aquel que anhela hallar a la divinidad goza de la inocencia del infante, porque Dios no se manifiesta ni siquiera ante sus criaturas más puras.

A pesar de esto, las abundantes contradicciones presentes en estos poemas vuelven ambiguo el resultado de la indagación de los personajes, tal como ocurre en el desenlace de

“Tentación”, en donde no termina de quedar claro si el Apóstol logró o no arribar a la Gloria. Un ejemplo más claro de estas contradicciones se halla en la compleja configuración del bosque de “La balada”, espacio en el que se desarrollan la primera y la quinta parte del poema. Desde su arranque este bosque nos remite al cuento que inspiró la balada. En muchas historias tradicionales el bosque se concibe como un lugar peligroso, donde los personajes suelen perderse o corren el riesgo de morir, como les sucede a Hansel y a Gretel. En la primera parte de su poema, Lorca atribuye este sentido al bosque, haciendo de él un símbolo de la vida humana y de la concepción que tiene el hombre, tanto de su mortalidad cuanto de su sexualidad. Sin embargo, es importante señalar que el bosque de “La balada de Caperucita” no sólo es un lugar agresivo. En la última parte del poema, el poeta opta por convertirlo en un lugar idílico: un sitio poblado por gnomos y hadas en el que Caperucita debería vivir eternamente, a salvo de cualquier amenaza de la vida real; es el lugar en el que el yo lírico del poema quisiera resguardarse del “reino trágico de los hombres” (v. 120); el sitio ideal donde los niños y los adultos podrían acceder a la inocencia y a la vida esperanzada de los cuentos; el lugar ideal de la ficción infantil. Este cambio brusco parece indicar que, como en los cuentos, el desenlace del poema va a ser feliz; pero no sucede así. Y es que, si bien la naturaleza ha dejado de agredir a la niña y si bien los animales del bosque se le acercan amigablemente para protegerla, Caperucita sigue sin sentirse segura en ese lugar: al contrario, se queda allí llorando, pues —y no hay que perderlo de vista— ella jamás logra salir de aquel sitio ni volver a su “casita” (v. 55) como desea.

Pero el panorama dista de ser del todo pesimista pues, al tiempo que indica la desesperanza que se vive ante el abandono, el final de “La balada” supone el reinicio de la búsqueda y por consiguiente de la esperanza. Esta contradicción muestra que el poeta quiso simbolizar en este bosque dos lugares distintos y además antagónicos. Por un lado, estamos

simplemente ante una representación pesimista de nuestra situación como seres humanos. Pero, por otro lado, “el bosque lorquiano aparece ya como una metáfora de un lugar misterioso y peligroso que hace falta atravesar terminantemente si se quiere llegar al conocimiento supremo, que es el sentido de la vida”⁴⁰², como dice Menarini. Así, la acción que inicialmente se concibe como un caminar sin rumbo, al igual que la marcha del hombre de “La idea” (cf. v. 7), acaba por orientarse hacia “el fin de la senda” (v. 22), al que quiere llegar el caracol de “Los encuentros”. Este objetivo, sin embargo, no garantiza que el camino se vuelva sencillo. Al contrario, se torna “horrible y espeso” (v. 14) conforme el caminante se adentra en él, tal como sucede en “La idea”. El bosque, entonces, no es simplemente el trayecto de la vida, como se ha dicho, sino el de la insegura andanza hacia Dios, hacia a un Dios incierto.

Como se dijo en el capítulo segundo, en estos poemas hay diversos modos de percibir la existencia de Dios, pero entre todos ellos persiste la consideración de que Él es imperceptible para el ser humano. Según una de estas visiones, Dios parece ausente porque es su Iglesia la que lo ha hecho parecer así. En general, la obra juvenil de Federico García Lorca expresa un desacuerdo con el modo de actuar de la Iglesia católica. La poesía, al menos, critica la idea de Dios que esta institución ha creado: un Ser contemplativo y combativo que la institución religiosa redujo a una deidad indiferente e injusta, al olvidarse de la caridad cristiana y dedicarse a enriquecerse, al violentar a sus disidentes y expulsar del reino de Dios a todos aquellos de ideas contrarias a las suyas. Por consiguiente, cuando el poeta se enfrenta al Dios de la Iglesia, no pierde la esperanza de que otra divinidad sea la que exista, puesto que la desesperanza que le infunde esa idea de Dios es la que lo lleva a acercarse a la palabra

⁴⁰² Piero Menarini, “Federico García Lorca: *Los encuentros de un caracol aventurero*”, *art. cit.*, p. 178.

de Cristo y poner su fe en él.

Y es que, a pesar de estar perdido como Caperucita o de andar “sin rumbo” como el hombre rudo de “La idea”, el viajero de Lorca acaba topándose de manera fortuita con la noticia de que hay un mundo sagrado más allá de esta vida, tal como le sucede al caracol cuando la hormiga le informa que en lo alto del cielo existen las estrellas o a Caperucita cuando el arroyo le ofrece llevarla a la Gloria. En esta andanza, entonces, hay revuelos de esperanza y el mayor de éstos yace en la fe en Cristo. Para el autor de estos poemas Dios es algo propio y por eso debería ser esa deidad comprensiva que acepta a los hombres por la bondad de su alma y no por la pureza de su cuerpo. La deidad ideal de nuestro poeta debería ser como la madre de “Tentación”, pues ella nunca abandona al Apóstol a lo largo de su trayecto, ni siquiera cuando sufre el acoso de la sexualidad. Pero el Dios en el que acaba poniendo su fe es el Hijo y seguir al Hijo supone seguir las reglas del cristianismo, o sea, liberarse de los apetitos del cuerpo, cosa que contradice la visión ideal de la deidad que el poeta espera encontrar en estos textos. Esto se debe a que el Apóstol de “Tentación” no representa precisamente al Dios surgido del fuero interno del poeta, sino al mensajero del Cielo que trae consigo la noticia del Paraíso y el modo de alcanzarlo. Así, el Apóstol no es un Dios que acepte la carnalidad de los hombres, sino uno que propone que es posible trascender los imperativos del deseo. Lorca encuentra, en ese y otros momentos, a su ideal de Dios en aquel que se hizo hombre, que vivió y sufrió como nosotros para abrirnos el camino a la Gloria. Cuando nuestro poeta expresa la fe en Cristo, lo concibe como el Dios cercano y protector que la humanidad necesita, el que puede sentirse y vivirse de modo personal, sea cual fuere la manera de aproximarse a Él. Por eso es que, al defender esa fe, cree también que el poeta tiene el deber de develar la verdad de su promesa a los que han

dejado de creerla. Pero, como “la luz del poeta es la contradicción”⁴⁰³, en otro momento descubrimos que Cristo no siempre es el puerto seguro de la fe del joven poeta. En “Tentación”, por ejemplo, Él mismo parece haber sido abandonado por su padre en nuestro mundo. Lo anterior presenta de modo literal en una de sus obras de teatro, “Sombras”, en donde Jesús no es más que otra alma que vaga en el más allá, sin tener noticia de Dios.

Pero la desesperanza ante la promesa de Jesucristo no siempre es tan dramática, la mayoría de las veces no se cuestiona su divinidad, lo que se cuestiona son las reglas que el cristianismo ha puesto para llegar a su Cielo. Me refiero, por supuesto, al problema que atormenta al poeta casi en todo momento y forma parte central de la crisis de fe que se expresa en estos textos: la imposibilidad de despojarse del deseo sexual con el fin de alcanzar la pureza espiritual necesaria para ocupar un lugar al lado del Señor. Como hemos visto, el arribo del deseo a la vida del adolescente se percibe en “Tentación” y “La balada de Caperucita” como el acoso de una bestia peligrosa de la que es casi imposible escapar. Esto provoca que el poeta cuestione a Dios, pues no entiende cómo se puede exigir a la humanidad una perfección que sólo podría alcanzarse con un milagro. Al hablar de este tema, como se recordará, algunos poemas sugieren que el conflicto del yo lírico con lo que él llama “la flor de las pasiones” llega a convertirse en “una angustia tremenda” (“Oración”, v. 81) debido a que se trata del deseo homosexual, asunto que excluye a cualquiera del Cielo católico. Sin embargo, no quiero insinuar que esto fuera lo que atormentaba al hombre de carne y hueso, ni que esto esté presente en todos los poemas. Simplemente no se puede perder de vista que en ocasiones ésa es la naturaleza del deseo que preocupa al yo lírico.

Como se ha visto, la indagación religiosa de estos poemas parte de una lucha entre la

⁴⁰³ Federico García Lorca, “Imaginación, inspiración y evasión”, *Obra completa VI: Prosa I, op. cit.*, p. 285.

carne y el espíritu, tal y como señala Javier Herrero, para quien “Lorca’s religious vision is formed by the experience of life as a conflict between the spirit and the flesh”⁴⁰⁴. Esa lucha se expresa en la imposibilidad que tiene el humano de despojarse del deseo sexual, lo que hace del arribo al reino de Dios algo inalcanzable, al igual que lo es para el caracol trepar a los árboles más altos de la alameda. Ya sea debido a esto o a que ese Dios que se creyó hallar no se manifiesta jamás en el mundo material, cosa que le ocurre a Caperucita al final de “La balada”, estos viajes dejan al hombre desconsolado. El caracol se queda “aturdido e inquieto” (“Los encuentros de un caracol”, v. 173), en tanto que el hombre rudo y Caperucita lloran al concluir sus andanzas. Estos viajeros no logran cumplir su objetivo: en lugar de descubrir a un Ser que proteja a la humanidad de las penas del mundo y la acoja tras la muerte, se topan con uno inalcanzable o tan profundamente indiferente que se parece a la nada. Exceptuando el caso de “[En la noche sin luz Job va por el sendero]”, se puede decir que, en general, el deseo de creer en Dios, concebido como una marcha en estos poemas, se asemeja al pensamiento angustioso que va de la esperanza a la desesperanza continuamente. De tal modo, no importa cuánto se parezca este caminar a la noción de que para llegar a Dios hay que seguir un sendero de sacrificios semejante al del viacrucis de Cristo; lo que se representa en esta poesía no es el perfeccionamiento del alma para lograr la unión mística con Dios, sino el camino que sigue el pensamiento de un hombre que lucha por ver si más allá de lo tangible existe lo sagrado, y si es posible alcanzarlo.

En ese modo de percibir la fe se encuentra la huella de Miguel de Unamuno, pues como se vio *Del sentimiento trágico de la vida* es la mayor influencia que acusan estos poemas en su esfuerzo por conformar una visión del cristianismo. De Unamuno proviene la

⁴⁰⁴ Javier Herrero, “The Father Against the Son: Lorca’s Christian Vision”, *art. cit.*, p. 3.

idea de que la realidad material es una prisión que constriñe al hombre al sufrimiento, porque lo condena a la muerte. El joven poeta hace suyo este supuesto para, asimismo, apropiarse del “hambre de inmortalidad, el conato con el que tendemos a persistir indefinidamente en nuestro ser propio”⁴⁰⁵. Con ese sentimiento a cuestas, la voz de los poemas se ve impelida a buscar algo más allá de la vida, sin importar el choque continuo entre sus esperanzas y la duda. Porque para Miguel de Unamuno, “creer en Dios es, ante todo y sobre todo, he de repetirlo, sentir hambre de Dios, hambre de divinidad, sentir su ausencia y vacío, querer que Dios exista”⁴⁰⁶. Así, sin necesidad de hacer un recuento de las numerosas veces que Lorca recupera los conceptos y las metáforas del escritor de Bilbao, queda claro que la esencia de la andanza hacia Dios expresada en los poemas tempranos de Lorca se ha nutrido sobre todo *Del sentimiento y trágico de la vida*.

No obstante, el joven Lorca no siempre sigue de cerca al maestro (como en el caso de los gusanos, despreciables para uno y admirables para el otro) y cuando lo hace intenta expresar sus propios conflictos de fe. Por eso es que, fuera de los límites del pensamiento unamuniano, el poeta de estos versos anhela poder restaurar la inocencia del adulto, manchado por el pecado de la lujuria. Pero dicho milagro no es posible ya que implicaría permanecer en la infancia, o regresar a ella, para así mantener el candor y la pureza propias de aquella edad. Como se vio en el último capítulo, la añoranza de la niñez en estos poemas es algo más que la mera recuperación de un tema romántico: es expresión de la pena humana, al tiempo que se trata del medio y del fin deseado. Pero no es posible volver a la infancia, pretender vivir en el paraíso perdido es una ingenuidad. Además, en ciertos momentos, esto tampoco parece ser una solución. En la aventura de Caperucita, vemos cómo ni el infante

⁴⁰⁵Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 131.

⁴⁰⁶*Ibid.*, p. 218.

tiene la certidumbre de que logrará llegar al Dios de la cristiandad ni de que experimentará la vida paradisiaca que se atribuye al niño del “Recuerdo”. Detrás de esta contradicción yace el motivo del niño ahogado, motivo que es la otra cara del tema de la búsqueda de Dios, pues la única niña ahogada en toda la juvenilia poética de Lorca, Caperucita, sintetiza la ingenuidad necesaria para subir al Cielo, lo mismo que la desesperanza de la duda que impulsa continuamente la búsqueda. Por consiguiente, esta tesis, que se ha construido en torno a la peregrinación vacilante hacia la divinidad, bien podría resumirse en dos versos de “La balada de Caperucita”: “La niña va perdida como en el bosque oscuro / En busca de la cara de Dios” (vv. 139-140).

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE y Romero, José María, “Niño y poeta. La mitificación de la infancia en el Romanticismo”, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero9/ninoroma.html>, 1998, consultado el 31 de marzo de 2014.

ALARCÓN Sierra, Rafael, “La herencia modernista en la poesía de Federico García Lorca”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Diputación de Granada, Granada, 2000, pp. 451-483.

ALEIXANDRE, Vicente, “Federico”, en Federico García Lorca, *Obras completas*, Arturo del Hoyo (ed.), Aguilar, Ciudad de México, 1991, vol. II, pp. IX-XI.

ALIGHIERI, Dante, *La divina comedia*, edición bilingüe, Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), Cayetano Rosell (trad.), UTEHA, Ciudad de México, 1958.

ÁLVAREZ de Miranda, Ángel, *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*, Renacimiento, Sevilla, 2011.

-----, “Cuestiones de mitología peninsular ibérica”, en *Obras: II*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1959, pp. 179-210.

ARIÉS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Mauro Armiño (trad.), Taurus, Madrid, 1983.

-----, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, Naty García Guadilla (trad.), Taurus, Madrid, 1987.

BABÍN, María Teresa, “El viejo y el nuevo mundo de Juan Ramón Jiménez y García Lorca”, *Hommage à Federico García Lorca*, Universidad de Toulouse, Toulouse, 1982, pp. 123-137.

BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, Ernestina de Champourcin (trad.), FCE, Ciudad de México, 1958.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.

BETTELHEIM, Bruno, “Little Red Riding Hood”, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Penguin Books, Harmondsworth, 1978, pp. 166-183.

Biblia de Jerusalén, <https://www.bibliacatolica.com.br/la-biblia-de-jerusalen>, consultada en distintas ocasiones.

CARANDELL, Zoraida, “Las voces líricas de la balada en la poesía inédita de juventud de García Lorca”, en Nicole Delbecque, Nadia Lie y Brigitte Adriaensen (eds.), *Federico García Lorca et Cetera*, Leuven University Press, Lovaina, 2008, pp. 15-25.

CARO Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid, 1961.

COOPER, J. C., *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*, Xóchitl Huasi (trad.), Lirio, Málaga, 1986.

CORREA, Gustavo, “El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca”, *Hispania*, 39 (1956), pp. 41-48.

CUENCA Toribio, Manuel, “El catolicismo español en la restauración (1875-1931)”, en Ricardo García Villoslada (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979, pp. 277-329.

DARÍO, Rubén, *Antología poética*, Gobierno de Guatemala, Guatemala, 1948.

DE LA CRUZ, San Juan, *Poesía completa*, Domingo Ynduráin (ed.), Rei, Ciudad de México, 1988.

DELUMEAU, Jean, *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII)*, Mauro Armiño (trad.), Taurus, Madrid, 1989.

-----, *Historia del paraíso*, El Colegio de México, México, 2007.

DEVOTO, Daniel, “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca”, en Ildfonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 23-72.

ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Carmen Castro (trad.), Taurus, Madrid, 1955.

FAYANAS, Edmundo, “La sexualidad en el mundo cristiano”, *Nueva tribuna.es*, <https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/sexualidad-mundo-cristiano/20170918123834143458.html>, consultado el 5 de septiembre de 2018.

FITZGIBBON, J. P., *Cancionero infantil español*, Talleres Gráficos Juan Torroba, s/l, 1954.

GARCÍA Lorca, Federico, *Obra completa*, Miguel García-Posada (ed.), 7 vols., Akal, Madrid, 1994.

-----, *Poesía inédita de juventud*, Christian de Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008.

-----, *Prosa inédita de juventud*, Christopher Maurer (ed.), Cátedra, Madrid, 1994.

-----, *Teatro inédito de juventud*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Cátedra, Madrid, 1996.

GARCÍA Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, Mario Hernández (ed.), Alianza Tres, Madrid, 1980.

GARCÍA Montero, Luis, “Prólogo”, en su edición de Federico García Lorca, *Poemas de la Vega*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, pp. 7-22.

GARCÍA-POSADA, Miguel, “Prólogo”, en su edición de Federico García Lorca, *Primeros escritos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997, pp. 9-32.

GIBSON, Ian, “Lorca’s *Balada triste*: Children’s Songs and the Theme of Sexual Disharmony in *Libro de poemas*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 46 (1969), pp. 21-38.

-----, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, ABC, Madrid, 1989.

GIL, Bonifacio, *Cancionero infantil. Antología*, Taurus, Madrid, 1964.

GONZÁLEZ Canalejo, Ma. Dolores, “Las canciones infantiles españolas desde la perspectiva de género (1900-1950)”, *Revista de Musicología*, 1 (2005), pp. 588-607.

GRANROSE, Kathleen Diane, *A Poetics of Seasons: Lorca’s Early Cosmic Vision*, Tesis doctoral, Universidad de Virginia, Atenas, Virginia, 2000.

GRIMM, *Cuentos de Grimm*, s/traductor, Porrúa, Ciudad de México, 1969.

HERNÁNDEZ Fernández, Ángel, “Hacia una poética del cuento folclórico”, *Revista de literaturas populares*, IV (2006), pp. 371-392.

HERRERO, Javier, “The Father Against the Son: Lorca’s Christian vision”, en Manuel Durán y Francesca Colecchia (eds.), *Lorca’s Legacy. Essays on Lorca’s Life, Poetry and Theatre*, American University Studies, Nueva York, 1991, pp. 1-20.

HIERRO, José, “El primer Lorca”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 224-225 (1968), pp. 437-462.

- LANNON, Frances, *Privilegio, persecución y profecía: la Iglesia católica en España, 1875-1975*, Juan Luis Pan Montojo (trad.), Alianza, Madrid, 1990.
- LURKER, Manfred, *El mensaje de los símbolos*, Claudio Gancho (trad.), Herder, Barcelona, 1992.
- MACHADO, Antonio, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Geoffrey Ribbans (ed.), Cátedra, Madrid, 1984.
- MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, María Morrás (ed.), Castalia, Madrid, 2003.
- MARTÍN, Eutimio, “Federico García Lorca: el impacto de Shakespeare en dos poemas juveniles inéditos”, en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantenario de la norte*, Schena editores, Fasano, 1988, pp. 25-34.
- , *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, Madrid, 1986.
- MC DANNEILL, Colleen y Bernhard Lang, “Jesús y la promesa cristiana”, en *Historia del Cielo*, Juan Alberto Moreno (trad.), Taurus, Madrid, 1990, pp. 59-83.
- MENARINI, Piero, “La balada de Caperucita, o sea, una Divina Comedia del joven Lorca”, en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Diputación de Granada, Granada, 2000, pp. 177-192.
- , “Federico García Lorca: Los encuentros de un caracol aventurero”, en Peter Frohlicher, Georger Güntert, Rita Catrina Imboden e Itz'iar López Guil (eds.), *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, Peter Lang, Berna, 2001, pp. 193-203.

MENDOZA Fillola, Antonio, “La imposible infancia recobrada de Federico García Lorca: las claves en «La balada de Caperucita» (1919)”, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-imposible-infancia-recobrada-de-federico-garcia-lorca-las-claves-en-la-balada-de-caperucita-1919--0/html/>, consultado el 14 de marzo de 2013.

Nueva Biblia Latinoamericana, Ediciones paulinas, 29 ed., s/l, s/a.

Pan-Hispanic Ballad Project, <http://depts.washington.edu/hiprom/optional/balladaction.php?igr=0224>, consultado en febrero de 2014.

PELEGRÍN, Ana, *Cada cual atiende su juego: de tradición oral y literatura*, Cincel, Madrid, 1986.

PROPP, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, José Martín Arancibia (trad.), Colofón, Ciudad de México, 2008.

RIPALDA, Gerónimo de, *Catecismo de la doctrina cristiana*, Mariano Galván Rivera, Ciudad de México, 1863.

RICOEUR, Paul, “Memoria e imaginación”, *La memoria, la historia, el olvido*, Agustín Neira (trad.), FCE, Buenos Aires, 2004, pp. 19-79.

SANTIAGO, Miguel de, “Poesía religiosa, poesía mística”, “El banquete”, <http://www.edicionesencuentro.es/ibioculus/view.php?num=2&menu=47&senu=61>, consultado el 17 de noviembre de 2014.

SORIA Olmedo, Andrés (selec. y prol.), *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1989.

-----, (ed.), *La mirada joven. (Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca)*, Universidad de Granada, Granada, 1997.

SOUTHWORTH, Eric, "Religion", Federico Bonaddio (ed.), *A Companion to Federico García Lorca*, Tamesis, Londres, 2010, pp. 129-148.

UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida y La agonía del cristianismo*, en *Meditaciones y ensayos espirituales, Obras completas VII*, Escelicer, Madrid, 1966.

VALENDER, James, "Altolaguirre y Lorca: el niño y el desnudo", *NRFH*, XLII (1994), núm. 1, pp. 99-114.

-----, "García Maroto y el *Libro de poemas* de García Lorca", *NRFH*, XLIV (1996), núm. 1, pp. 155-165.

VALENTE, José Ángel, "Pez luna", *Trece de nieve*, 2ª época 1-2 (1976), pp. 191-201.

VELASCO, Joseph, "La poesía erótica del primer Lorca", en *Hommage à Jean-Louis Flecniakoska par ses collègues, amis et élèves des Universités de Montpellier, Avignon et Perpignan*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1980, pp. 445-461.

VON PRELLWITZ, Norbert, "La presencia de Antonio Machado en la poesía juvenil de Federico García Lorca", en Laura Dolfi (ed.), *Federico García Lorca e il suo tempo*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 33-47.

WINNICOTT, D. W., *Realidad y juego*, Floreal Mazía (trad.), Granica, Buenos Aires, 1972.

ANEXOS
TRANSCRIPCIÓN DE LOS 27 POEMAS DEL CORPUS DE ESTUDIO

- I. Federico García Lorca, “Los encuentros de un caracol aventurero”, *Libro de poemas, Poesía 1, Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, pp. 169-174.

Hay dulzura infantil
En la mañana quieta.
Los árboles extienden
Sus brazos a la tierra.
Un vaho tembloroso
Cubre las sementeras,
Y las arañas tienden
Sus caminos de seda
-Rayas al cristal limpio
Del aire-.

En la alameda
Un manantial recita
Su canto entre las hierbas.
Y el caracol, pacífico
Burgués de la vereda,
Ignorado y humilde,
El paisaje contempla.
La divina quietud
De la Naturaleza
Le dio valor y fe,
Y olvidando las penas
De su hogar, deseó
Ver el fin de [la] senda.

Echó a andar e internóse
En un bosque de yedras
Y de ortigas. En medio
Había dos ranas viejas
Que tomaban el sol,
Aburridas y enfermas.

Estos cantos modernos,
Murmuraba una de ellas,

Son inútiles. Todos,
Amiga, le contesta
La otra rana, que estaba
Herida y casi ciega:
Cuando joven creía
Que si al fin Dios oyera
Nuestro canto, tendría
Compasión. Y mi ciencia,
Pues ya he vivido mucho,
Hace que no la crea.
Yo ya no canto más..."

Las dos ranas se quejan
Pidiendo una limosna
A una ranita nueva
Que pasa presumida
Apartando las hierbas.

Ante el bosque sombrío
El caracol, se aterra,
Quiere gritar. No puede.
Las ranas se le acercan.

¿Es una mariposa?,
Dice la casi ciega.
Tiene dos cuernecitos,
La otra rana contesta.
Es el caracol. ¿Vienes,
Caracol, de otras tierras?

Vengo de mi casa y quiero
Volverme muy pronto a ella.
Es un bicho muy cobarde,
Exclama la rana ciega.
¿No cantas nunca? No canto,
Dice el caracol. ¿Ni rezas?
Tampoco: nunca aprendí.
¿Ni crees en la vida eterna?
¿Qué es eso?

Pues vivir siempre
En el agua más serena,
Junto a una tierra florida
Que a un rico manjar sustenta.

Cuando niño a mí me dijo
Un día mi pobre abuela
Que al morirme yo me iría

Sobre las hojas más tiernas
De los árboles más altos.

Una hereje era tu abuela,
La verdad te la decimos
Nosotras. Creerás en ella,
Dicen las ranas furiosas.

¿Por qué quise ver la senda?
Gime el caracol. Sí, creo
Por siempre en la vida eterna
Que [me] predicáis...

Las ranas,
Muy pensativas, se alejan,
Y el caracol, asustado,
se va perdiendo en la selva.

Las dos ranas mendigas
Como esfinges se quedan.
Una de ellas pregunta:
¿Crees tú en la vida eterna?
Yo no, dice muy triste
La rana herida y ciega.
¿Por qué hemos dicho entonces
Al caracol que crea?
¿Por qué...? No sé por qué,
Dice la rana ciega.
Me lleno de emoción
Al sentir la firmeza
Con que llaman mis hijos
A Dios desde la acequia...

El pobre caracol
Vuelve atrás. Ya en la senda
Un silencio ondulado
Mana de la alameda.
Con un grupo de hormigas
Encarnadas se encuentra.
Van muy alborotadas,
Arrastrando tras ellas
A otra hormiga que tiene
Tronchadas las antenas.
El caracol exclama:
Hormiguitas, paciencia.
¿Por qué así maltratáis
A vuestra compañera?
Contadme lo que ha hecho.

Yo juzgaré en conciencia.
Cuéntalo tú, hormiguita.

La hormiga medio muerta,
Dice muy tristemente:
Yo he visto las estrellas.
¿Qué son las estrellas?—dicen
Las hormigas inquietas.
Y el caracol pregunta
Pensativo: ¿estrellas?
Sí, repite la hormiga,
He visto las estrellas.
Subí al árbol más alto
Que tiene la alameda
Y vi miles de ojos
Dentro de mis tinieblas.
El caracol pregunta:
¿Pero qué son las estrellas?
Son luces que llevamos
Sobre nuestra cabeza.
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.

Yo he visto a las estrellas,
Dice la hormiga herida.
Y el caracol sentencia:
Dejadla que se vaya,
Seguid vuestras faenas.
Es fácil que muy pronto
Ya rendida se muera.

Por el aire dulzón
Ha cruzado una abeja.
La hormiga agonizando
Huele la tarde inmensa
Y dice, es la que viene
A llevarme a una estrella.

Las demás hormiguitas
Huyen al verla muerta.

El caracol suspira
Y aturdido se aleja
Lleno de confusión
Por lo eterno. La senda
No tiene fin, exclama.
Acaso a las estrellas
Se llegue por aquí.
Pero mi gran torpeza
Me impedirá llegar.
No hay que pensar en ellas.

Todo estaba brumoso
De sol débil y niebla.
Campanarios lejanos

Llaman gente a la iglesia,
Y el caracol, pacífico
Burgués de la vereda,
Aturdido e inquieto
el paisaje contempla.

- II. Federico García Lorca, "Canción otoñal", *Libro de poemas, Poesía 1, Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, pp. 174-176.

Hoy siento en el corazón
Un vago temblor de estrellas
Pero mi senda se pierde
En [el] alma de la niebla.
La luz me troncha las alas
Y el dolor de mi tristeza
Va mojando los recuerdos
En la fuente de la idea.

Todas las rosas son blancas,
Tan blancas como mi pena,
Y no son las rosas blancas,
Que ha nevado sobre ellas.
Antes tuvieron el iris.
También sobre el alma nieva.
La nieve del alma tiene
Copos de besos y escenas
Que se hundieron en la sombra
O en la luz del que las piensa.

La nieve cae de las rosas,

Pero la del alma queda,
Y la garra de los años
Hace un sudario con ella.

¿Se deshelerá la nieve
Cuando la muerte nos lleva?
¿O después habrá otra nieve
Y otras rosas más perfectas?

¿Será la paz con nosotros
Como Cristo nos enseña?
¿O nunca será posible
La solución del problema?

¿Y si el Amor nos engaña?
¿Quién la vida nos alienta
Si el crepúsculo nos hunde
En la verdadera ciencia
Del Bien que quizá no exista
Y del Mal que late cerca?

¿Si la esperanza se apaga
Y la Babel se comienza
Qué antorcha iluminará
Los caminos en la Tierra?

¿Si el azul es un ensueño,
Qué será de la inocencia?
¿Qué será del corazón
Si el Amor no tiene flechas?

¿Y si la muerte es la muerte
Qué será de los poetas
Y de las cosas dormidas
Que ya nadie las recuerda?
¡Oh sol de las esperanzas!
¡Agua clara! ¡Luna nueva!

¡Corazones de los niños!
¡Almas rudas de las piedras!
Hoy siento en el corazón
Un vago temblor de estrellas
Y todas las rosas son
Tan blancas como mi pena.

- III. Federico García Lorca, “Balada triste. Pequeño poema”, *Libro de poemas, Obra completa I: Poesía I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, pp. 184-185.

¡Mi corazón es una mariposa,
Niños buenos del prado!
Que presa por la araña gris del tiempo
Tiene el polen fatal del desengaño.

De niño yo canté como vosotros,
Niños buenos del prado,
Solté mi gavilán con las temibles
Cuatro uñas de gato.
Pasé por el jardín de Cartagena
La verbena invocando
Y perdí la sortija de mi dicha
Al pasar el arroyo imaginario.

Fui también caballero
Una tarde fresquita de Mayo.
Ella era entonces para mí el enigma,
Estrella azul sobre mi pecho intacto.
Cabalgué lentamente hacia los cielos,
Era un domingo de pibirigallo.
Y vi que en vez de rosas y claveles
Ella tronchaba lirios con sus manos.

Yo siempre fui intranquilo,
Niños buenos del prado,
El *ella* del romance me sumía
En ensoñares claros.
¿Quién será la que coge los claveles
Y las rosas de Mayo?
¿Y por qué la verán sólo los niños
A lomos de Pegaso?
¿Será esa misma la que en los rondones
Con tristeza llamamos
Estrella, suplicándole que salga
A danzar por el campo?...

En abril de mi infancia yo cantaba,
Niños buenos del prado,
La *ella* impenetrable del romance
Donde sale Pegaso.
Yo decía en las noches la tristeza
De mi amor ignorado,
Y la luna lunera ¡qué sonrisa

Ponía entre sus labios!
¿Quién será la que corta los claveles
Y las rosas de Mayo?
Y de aquella chiquilla, tan bonita,
Que su madre ha casado,
¿En qué oculto rincón de cementerio
Dormirá su fracaso?

Yo solo con mi amor desconocido,
Sin corazón, sin llantos,
Hacia el techo imposible de los cielos
Con un gran sol por báculo.

¡Qué tristeza tan seria me da sombra!
Niños buenos del prado,
Cómo recuerda dulce el corazón
Los días ya lejanos...
¿Quién será la que corta los claveles
Y las rosas de mayo?

- IV. Federico García Lorca, "Santiago. Balada ingenua", *Libro de poemas, Poesía I, Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, pp. 198-201.

I

Esta noche ha pasado Santiago
Su camino de luz en el cielo,
Lo comentan los niños jugando
Con el agua de un cauce sereno.

¿Dónde va el peregrino celeste
Por el claro infinito sendero?
Va a la aurora que brilla en el fondo
En caballo blanco como el hielo.

¡Niños chicos, cantad en el prado
Horadando con risas al viento!

Dice un hombre que ha visto a Santiago
En tropel con doscientos guerreros.
Iban todos cubiertos de luces,
Con guirnaldas de verdes luceros,
Y el caballo que monta Santiago
Era un astro de brillos intensos.

Dice el hombre que cuenta la historia

Que en la noche dormida se oyeron
Tremolar plateado de alas
Que en sus ondas llevóse el silencio.

¿Qué sería que el río paróse?
Eran ángeles los caballeros.

¡Niños chicos, cantad en el prado.
Horadando con risas al viento!

Es la noche de luna menguante.
¡Escuchad! ¿Qué se siente en el cielo,
Que los grillos refuerzan sus cuerdas
Y dan voces los perros vegueros?

-¿Madre abuela, cuál es el camino,
Madre abuela, que yo no lo veo?

-Mira bien y verás una cinta
De polvillo harinoso y espeso,
Un borrón que parece de plata
O de nácar. -¿Lo ves?
-Ya lo veo.

-Madre abuela, ¿dónde está Santiago?
-Por allí marcha con su cortejo,
La cabeza llena de plumajes
Y de perlas muy finas el cuerpo,
Con la luna rendida a sus plantas,
Con el sol escondido en el pecho.

Esta noche en la vega se escuchan
Los relatos brumosos del cuento.

¡Niños chicos, cantad en el prado,
Horadando con risas al viento!

II

Una vieja que vive muy pobre
En la parte más alta del pueblo,
Que posee una rueca inservible,
Una virgen y dos gatos negros,
Mientras hace la ruda calceta
Con sus secos y temblones dedos,
Rodeada de buenas comadres
Y de sucios chiquillos traviesos,
En la paz de la noche tranquila,

Con las sierras perdidas en negro,
Va contando con ritmos tardíos
La visión que ella tuvo en sus tiempos.

Ella vio en una noche lejana
Como ésta, sin ruidos ni vientos,
Al apóstol Santiago en persona,
Peregrino en la tierra del cielo.

-Y comadre, ¿cómo iba vestido?
-Le preguntan dos voces a un tiempo-.

-Con bordón de esmeraldas y perlas
Y una túnica de terciopelo.

Cuando hubo pasado la puerta,
Mis palomas sus alas tendieron,
Y mi perro, que estaba dormido,
Fue tras él, sus pisadas lamiendo.
Era dulce el Apóstol divino,
Más aún que la luna de Enero.
A su paso dejó por la senda
Un olor de azucena y de incienso.

-Y comadre, ¿no le dijo nada?
-Le preguntan dos voces a un tiempo-.

-Al pasar me miró sonriente
Y una estrella dejóme aquí dentro.

-¿Dónde tienes guardada esa estrella?
-Le pregunta un chiquillo travieso-.

-¿Se ha apagado -dijéronle otros-
Como cosa de un encantamiento?

-No, hijos míos, la estrella relumbra,
Que en el alma clavada la llevo.

-¿Cómo son las estrellas aquí?

-Hijo mío, igual que en el cielo.

-Siga, siga la vieja comadre.
¿Dónde iba el glorioso viajero?

-Se perdió por aquellas montañas

Con mis blancas palomas y el perro.
Pero llena dejome la casa
De rosales y de jazmineros,
Y las uvas verdes de la parra
Maduraron, y mi troje lleno
Encontré la siguiente mañana.
Todo obra del Apóstol bueno.

-¡Grande suerte que tuvo, comadre!
-Sermonean dos voces a un tiempo-

Los chiquillos están ya dormidos
Y los campos en hondo silencio.

¡Niños chicos, pensad en Santiago
Por los turbios caminos del sueño!

¡Noche clara, finales de julio!
¡Ha pasado Santiago en el cielo!
La tristeza que tiene mi alma,
Por el blanco camino la dejo,
Para ver si la encuentran los niños
Y en el agua la vayan hundiendo,
Para ver si en la noche estrellada
A muy lejos la llevan los vientos.

- V. Federico García Lorca, “El diamante”, *Libro de poemas, Poesía I, Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, p. 202.

El diamante de una estrella
Ha rayado el hondo cielo,
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.

Cazadores extrahumanos
Están cazando luceros,
Cisnes de plata maciza
En el agua del silencio.

Los chopos niños recitan
La cartilla. Es el maestro
Un chopo antiguo que mueve
Tranquilo sus brazos viejos.

¡Rana, empieza tu cantar!
¡Grillo, sal de tu agujero!
Haced un bosque sonoro
Con vuestras flautas. Yo vuelvo
Hacia mi casa intranquilo.

Se agitan en mi recuerdo
Dos palomas campesinas
Y en el horizonte, lejos,
Se hunde el arcaduz del día.
¡Terrible noria del tiempo!

VI. Federico García Lorca, "Canción para la luna", *Libro de poemas, Poesía 1, Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, pp. 209-210.

Blanca tortuga,
Luna dormida,
¡Qué lentamente
Caminas!
Cerrando un párpado
De sombra, miras
Cual arqueológica
Pupila.
Que quizá sea...
(Satán es tuerto)
Una reliquia.
Viva lección
Para anarquistas.
Jehová acostumbra
Sembrar su finca
Con ojos muertos
Y cabecitas
De sus contrarias
Milicias.
Gobierna rígido
La faz divina
Con su turbante
De niebla fría,
Poniendo dulces
Astros sin vida
Al rubio cuervo
Del día.
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...

Blanca tortuga,
Luna dormida,
Casta Verónica
Del sol que limpias
En el ocaso
Su faz rojiza.
Ten esperanza,
Muerta pupila,
Que el gran Lenin
De tu campiña
Será la Osa
Mayor, la arisca
Fiera del cielo
Que irá tranquila
A dar su abrazo
De despedida
Al viejo enorme
De los seis días.

Y entonces, luna
Blanca, vendría
El puro reino
De la ceniza.

(Ya habréis notado
Que soy nihilista.)

VII. Federico García Lorca, "Elegía del silencio", *Libro de poemas, Poesía I, Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, pp. 211-212.

Silencio, ¿dónde llevas
Tu cristal empañado
De risas, de palabras
Y sollozos del árbol?
¿Cómo limpias, silencio,
El rocío del canto

Y las manchas sonoras
Que los mares lejanos
Dejan sobre la albura
Serena de tu manto?
¿Quién cierra tus heridas
Cuando sobre los campos
Alguna vieja noria
Clava su lento dardo
En tu cristal inmenso?
¿Dónde vas si al ocaso
Te hieren las campanas
Y quiebran tu remanso
Las bandadas de coplas
Y el gran rumor dorado
Que cae sobre los montes
Azules sollozando?

El aire del invierno
Hace tu azul pedazos,
Y troncha tus florestas
El lamentar callado
De alguna fuente fría.
Donde posas tus manos,
La espina de la risa
O el caluroso hachazo
De la pasión encuentras.
Si te vas a los astros,
El zumbido solemne
De los azules pájaros
Quiebra el gran equilibrio
De tu escondido cráneo.

Huyendo del sonido
Eres sonido mismo,
Espectro de armonía,
Humo de grito y canto.
Vienes para decirnos
En las noches oscuras
La palabra infinita
Sin aliento y sin labios.

Taladrado de estrellas
Y maduro de música,
¿Dónde llevas, silencio,
Tu dolor extrahumano,
Dolor de estar cautivo
En la araña melódica,

Ciego ya para siempre
Tu manantial sagrado?

Hoy arrastran tus ondas
Turbias de pensamiento
La ceniza sonora
Y el dolor del antaño.
Los ecos de los gritos
Que por siempre se fueron.
El estruendo remoto
Del mar, momificado.

Si Jehová se ha dormido
Sube al trono brillante
Quiébrale en su cabeza
Un lucero apagado,
Y acaba seriamente
Con la música eterna,
La armonía sonora
De luz, y mientras tanto,
Vuelve a tu manantial,
Donde en la noche eterna,
Antes que Dios y el Tiempo,
Manabas sosegado.

VIII. Federico García Lorca, "Prólogo", *Libro de poemas, Poesía I, Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, p. 236-239.

Mi corazón está aquí,
Dios mío.
Hunde tu cetro en él, Señor.
Es un membrillo
Demasiado otoñal
Y está podrido.
Arranca los esqueletos
De los gavilanes líricos
Que tanto, tanto lo hirieron,
Y si acaso tienes pico
Móndale su corteza
De Hastío.

Mas si no quieres hacerlo,
Me da lo mismo,
Guárdate tu cielo azul
Que es tan aburrido.
El rigodón de los astros
Y tu Infinito,

Que yo pediré prestado
El corazón a un amigo.
Un corazón con arroyos
Y pinos,
Y un ruiñeñor de hierro
Que resista
El martillo
De los siglos.

Además, Satanás me quiere mucho,
Fue compañero mío
En un examen de
Lujuria, y el pícaro,
Buscará a Margarita
-Me lo tiene ofrecido-,
Margarita morena,
Sobre un fondo de viejos olivos,
Con dos trenzas de noche
De Estío,
Para que yo desgarre
Sus muslos limpios.
Y entonces, ¡oh Señor!,
Seré tan rico
O más que tú,
Porque el vacío
No puede compararse
Al vino
Con que Satán obsequia
A sus buenos amigos.
Licor hecho con llanto.
¡Qué más da!
Es lo mismo
Que tu licor compuesto
De trinos.

Dime, Señor,
¡Dios mío!
¿Nos hundes en la sombra
Del abismo?
¿Somos pájaros ciegos
Sin nidos?

La luz se va apagando.
¿Y el aceite divino?
Las olas agonizan.
¿Has querido
Jugar como si fuéramos

Soldaditos?
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?

¡Oh Señor soñoliento!
¡Mira mi corazón
Frío
Como un membrillo
Demasiado otoñal
Que está podrido!

Si tu luz va a llegar
Abre los ojos vivos
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 oíré una tarde ciega
Mi ¡Enrique! ¡Enrique!
Lírico,
Mientras todos mis sueños
Se llenan de rocío.
Aquí, Señor, te dejo
Mi corazón antiguo,
Voy a pedir prestado
Otro nuevo a un amigo.
Corazón con arroyos
Y pinos:

Corazón sin culebras
Ni lirios.
Robusto, con la gracia
De un joven campesino,
Que atraviesa de un salto
El río.

IX. Federico García Lorca, "Hora de estrellas", *Libro de poemas, Poesía 1, Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, p. 250-252.

El silencio redondo de la noche
Sobre el pentagrama
Del infinito.

Yo me salgo desnudo a la calle,
Maduro de versos
Perdidos.
Lo negro, acribillado
Por el canto del grillo,
Tiene ese fuego fatuo,
Muerto,
Del sonido.
Esa luz musical
Que percibe.
El espíritu.

Los esqueletos de mil mariposas
Duermen en mi recinto.

Hay una juventud de brisas locas
Sobre el río.

EL CAMINO

No conseguirá nunca
Tu lanza
Herir el horizonte.
La montaña
Es un escudo
Que lo guarda.

No sueñes con la sangre de la luna
Y descansa.
Pero deja camino,
Que mis plantas

Explore la caricia
De la rociada.

¡Quiromántico enorme!
¿Conocerás las almas
Por el débil tatuaje
Que olvidan en tu espalda?
Si eres un Flanmarión
De las pisadas,
¡Cómo debes amar
A los asnos que pasan
Acariciando con ternura humilde
Tu carne desgarrada!
Ellos solos meditan donde puede
Llegar tu enorme lanza.
Ellos solos, que son
Los Bhudas de la Fauna,
Cuando viejos y heridos deletrean
Tu libro sin palabras.

¡Cuánta melancolía
Tienes entre las casas
Del poblado!
¡Qué clara
Es tu virtud! Aguantas
Cuatro carros dormidos,
Dos acacias,
Y un pozo del antaño
Que no tiene agua.

Dando vueltas al mundo,
No encontrarás posada.
No tendrás camposanto
Ni mortaja,
Ni el aire del amor renovará
Tu sustancia.

Pero sal de los campos
Y en la negra distancia
De lo eterno, si tallas
La sombra con tu lima
Blanca ¡oh camino!
¡Pasarás por el puente
De Santa Clara!

- X. Federico García Lorca, “Espigas”, *Libro de poemas, Poesía 1, Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, pp. 267-268.

El trival se ha entregado a la muerte.
Ya las hoces cortan las espigas.
Cabecean los chopos hablando
Con el alma sutil de la brisa.

El trival sólo quiere silencio.
Se cuajó con el sol, y suspira
Por el amplio elemento en que moran
Los ensueños despiertos.
El día,
Ya maduro de luz y sonido,
Por los montes azules declina.

¿Qué misterioso pensamiento
Conmueve a las espigas?
¿Qué ritmo de tristeza soñadora
Los trivales agita?...

¡Parecen las espigas viejos pájaros
Que no pueden volar!
Son cabecitas
Que tienen el cerebro de oro puro
Y expresiones tranquilas.

Todas piensan lo mismo,
Todas llevan
Un secreto profundo que meditan.
Arrancan a la tierra su oro vivo
El rayo abrasador con que se visten
Para formar el alma de la harina.

¡Oh, qué alegre tristeza me causáis
Dulcísimas espigas!
Venís de las edades más profundas,
Cantasteis en La Biblia,
Y tocáis cuando os rozan los silencios
Un concierto de liras.

Brotáis para alimento de los hombres.
¡Pero mirad las blancas margaritas
Y los lirios que nacen *porque sí!*
¡Momias de oro sobre las campiñas!
La flor silvestre nace para el Sueño
Y vosotras nacéis para la vida.

- XI. Federico García Lorca, "Ritmo de otoño", *Libro de poemas, Poesía I, Obra completa I*, Miguel García Posada (ed.), Akal, Madrid, 1982, pp. 281-285.

A Manuel Ángeles

Amargura dorada en el paisaje.
El corazón escucha.

En la tristeza húmeda
El viento dijo:

—Yo soy todo de estrellas derretidas,
Sangre del infinito.
Con mi roce descubro los colores
De los fondos dormidos.
Voy herido de místicas miradas,
Yo llevo los suspiros
En burbujas de sangre invisibles
Hacia el sereno triunfo
Del Amor inmortal lleno de Noche.
Me conocen los niños,
Y me cuajo en tristezas
Sobre cuentos de reinas y castillos.
Soy copa de luz. Soy incienso
De cantos desprendidos
Que cayeron envueltos en azules
Transparencias de ritmo.
En mi alma perdiéronse solemnes
Carne y alma de Cristo,
Y finjo la tristeza de la tarde
Melancólico y frío.
Soy la eterna armonía de la Tierra.
El bosque innumerable.

Llevo las carabelas de los sueños
A lo desconocido.
Y tengo la amargura solitaria
De no saber mi fin ni mi destino.—

Las palabras del viento eran suaves,
Con hondura de lirios.
Mi corazón durmióse en la tristeza
Del crepúsculo.

Sobre la parda tierra de la estepa
Los gusanos dijeron sus delirios.

—Soportamos tristezas
Al borde del camino.
Sabemos de las flores de los bosques,
Del canto monocorde de los grillos,
De la lira sin cuerdas que pulsamos,
Del oculto sendero que seguimos.
Nuestro ideal no llega a las estrellas,
es sereno, sencillo;
Quisiéramos hacer miel, como abejas,
O tener dulce voz o fuerte grito,
O fácil caminar sobre las hierbas,
O senos donde mamen nuestros hijos.

Dichosos los que nacen mariposas
O tienen luz de luna en su vestido.
¡Dichosos los que cortan la rosa
Y recogen el trigo!
¡Dichosos los que dudan de la muerte
Teniendo Paraíso,
Y el aire que recorre lo que quiere
Seguro de infinito!
Dichosos los gloriosos y los fuertes,
Los que jamás fueron compadecidos,
Los que bendijo y sonrió triunfante
El hermano Francisco.
Pasamos mucha pena
cruzando los caminos.
Quisiéramos saber lo que nos hablan
los álamos del río.—

Y en la muda tristeza de la tarde
Respondióles el polvo del camino:
—Dichosos, ¡oh gusanos!, que tenéis
Justa conciencia de vosotros mismos,
Y formas y pasiones
Y hogares encendidos.
Yo en el sol me disuelvo
Siguiendo al peregrino,
Y cuando pienso ya en la luz quedarme,
Caigo al suelo dormido.—

Los gusanos lloraron y los árboles
Moviendo sus cabezas pensativos
Dijeron: —El azul es imposible.
Creíamos alcanzarlo cuando niños,
Y quisiéramos ser como las águilas
Ahora que estamos por el rayo heridos.

De las águilas es todo el azul.—
Y el águila a lo lejos
—¡No, no es mío!
Porque el azul lo tienen las estrellas
Entre sus claros brillos.—
Las estrellas: —Tampoco lo tenemos:
Está entre nosotras escondido.—
Y la negra distancia: —El azul
Lo tiene la esperanza en su recinto.—
Y la esperanza dice quedamente
Desde el reino sombrío:
—Vosotros me inventasteis corazones.—
Y el corazón...
¡Dios mío!

El otoño ha dejado ya sin hojas
Los álamos del río.
El agua ha adormecido en plata vieja
Al polvo del camino.
Los gusanos se hunden soñolientos
En sus hogares fríos.
El águila se pierde en la montaña;
El viento dice: <<Soy eterno ritmo>>,
Se oyen las nanas a las cunas pobres,
Y el llanto del rebaño en el aprisco.

La mojada tristeza del paisaje
Enseña como un libro
Las arrugas severas que dejaron
Los ojos pensadores de los siglos.

Y mientras que descansan las estrellas
Sobre el azul dormido,
Mi corazón ve su ideal lejano
Y pregunta:
¡Dios mío!
Pero, Dios mío, ¿a quién?
¿Quién es Dios mío?
¿Por qué nuestra esperanza se adormece
Y sentimos el fracaso lírico
Y los ojos se cierran comprendiendo
Todo el azul?

Sobre el paisaje viejo y el hogar humeante
Quiero lanzar mi grito,
Sollozando de mí como el gusano
Deplora su destino.

Pidiendo lo del hombre, Amor inmenso
Y azul como los álamos del río.
Azul de corazones y de fuerza,
El azul de mí mismo,
Que me ponga en las manos la gran llave
Que fuerce al infinito.
Sin terror y sin miedo ante la muerte,
Escarchado de amor y de lirismo.
Aunque me hiera el rayo como al árbol
Y me quede sin hojas y sin grito.

Ahora tengo en la frente rosas blancas
Y la copa rebosando de vino.

XII. Federico García Lorca, “[“Yo estaba triste frente a los sembrados]”, *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 71-74.

Yo estaba triste frente a los sembrados.
Era una tarde clara.
Dormido entre las hojas de un librote
Shakespeare me acompañaba...
“El sueño de una noche de verano”
Era el librote.
Estaban
Descansando en la tierra los arados.
Y esa tristeza humana,
La tristeza de aquellos armatostes
Dormidos junto al agua.
¡Qué hermosas son las nubes del otoño!
Lejos los perros ladran.
Y por los olivares lejanos aparecen
Las manos de la noche.
Mi distancia
Interior se hace turbia.
Tiene mi corazón telas de araña...
¡El demonio de Shakespeare
Qué ponzoña me ha vertido en el alma!
¡Casualidad temible es el amor!
Nos dormimos y un hada
Hace que al despertarnos adoremos
Al primero que pasa.
¡Qué tragedia tan honda!, ¿y Dios qué piensa?
¿Se le han roto las alas?
¿O acaso inventa otro aparato extraño
Para llenarlo de alma?
¿Será Dios un artista medio loco?

¡Dame, San Agustín, tus manos pálidas
Y tus ojos de sombra
Y tu llama!...

Estas flores tranquilas de la acequia,
¿Son como mis palabras
Frutas para los dientes de los aires,
Y después para nada?
¡Y esa encina que casi tiene boca
Y brazos y mirada!
Dejará la yedra de su espíritu
Para hundirse sin alma.
Y luego el corazón, ¿de qué nos sirve?
Para dejarlo en una senda larga
Colgado en otro pecho.
¡O enterrarlo bajo la nieve blanca
Cuando sentimos sobre nuestra frente
El frío de las canas!

¡Qué lejos está el monte!
¡Amigo William!
¿Me escuchas? ¿sí?
(Las ramas
Secas de los árboles
Suspiran en silencio sobre el agua.)

¡Cuánta sombra! ¡Dios mío!
Ya me acuerdo de ti... Ya la esperanza
Como una flor echa su polen de oro
Sobre mi frente mala.
¡Gracias Señor!

Dos sombras silenciosas
Por el camino pasan.
Una es el geniecillo de Descartes.
La otra sombra es la Muerte...
Yo siento sus miradas
Como besos de plomo sobre la piel.
¡Se han callado las ranas!
¡Ya se alejan! ¡Ay!, ¿cuál es el camino
Que conduce a mi casa?
¿Es éste?, ¿es aquél?, ¿o esa vereda?
¡Qué confusión!...
¡Las ranas
Empiezan muy piano sus canciones
Todas desconcertadas!
Y ya donde se cruzan los caminos

Veo sobre la montaña
Una caricatura de la esfinge.
¡Riendo a carcajadas!

Luego pensé en mi habitación a solas
Y al calor de mi lámpara.
Todos vivimos en el bosque negro
Que Shakespeare se inventara.
Hay quien 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 esa cosa
Tan frágil y tan falsa?
Pienso serenamente en mi tristeza.
Es ya la madrugada,
Y veo en cada silla de mi cuarto
Sentado un gran fantasma.

- XIII. Federico García Lorca, "Tentación", *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 93-98.

Por una senda blanca caminaba el Apóstol
De los bucles dorados y los ojos de azul,
Con rosas de cien hojas en sus manos divinas,
Con la frente de nácar coronada de espinas,
Cercado por la sombra de vaguísimo tul.
A su lado marchaba la madre dolorosa
Sollozante de pena, medio loca de amor.
En las brumas del fondo Jerusalén se hundía
Sobre el mar de colores de tenue lejanía
Que la noche llenaba de irisado negror.
El camino se pierde en colores sangrientos
Y en nubes de tormenta con rumores de mar.
El peregrino dulce que dio luz a la vida
Va dejando la senda de flores revestida
Que brotan de sus alas a su divino andar.
La madre silenciosa con la luna en sus ojos
Va cubierta con mantos que la noche tejió.
Su mirada se posa sobre el mártir cansado
Que camina sereno, solo y abandonado
A llamar a las puertas de la eterna mansión.
En las nubes asoman mil vírgenes de oro,
Pensativas y rubias como Lippi soñó.
Coronas de azucenas aprisionan los cirios
Que encienden los guerreros que les dieron martirio

Atados con cadenas que Satanás bruñó.
La visión de los cielos se borró de repente,
La sombra inmensa y fuerte el paisaje perdió.
El viajero divino dejó caer las rosas.
Levantó su cabeza llena de luz gloriosa
Y con voz de mañana, pausado preguntó:
“Ya he bebido mi cáliz de amargura infinita.
Ya derramé mi sangre por supremo ideal.
¿Por qué, tremendas sombras, me cerráis el sendero
Que recorro angustiado en busca del lucero
Donde pone mi alma toda la eternidad?
Ya he bebido mi cáliz de amargura infinita.
¡Dejadme, obscuridades, que vaya a mi mansión!
¿Hacia dónde marcháis con trágicas negruras?
Si el Porvenir se queda limpio de llanto y dudas,
¿Hacia dónde marcháis con la desolación?
Ya he bebido mi cáliz de amargura infinita.
¡Madre!, ¡madre!, ¡besadme con vuestro corazón!
Ya he bebido mi cáliz de infinita amargura”.

Las sombras se deshacen y la luz brilla pura.
El Apóstol suspira: “Madre, la tentación”.

Sobre un fondo de seda y de conchas de nácar,
En un carro de plata y con ruedas de coral,
Avanza una matrona con alas de luz verde,
Dejando vaga estela que en el fondo se pierde
Y llena a los abismos de extraña claridad.

La rodean mujeres desnudas y suaves
Mordiéndose en los senos con ardiente furor.
Sobre la escena llueven encendidos claveles
Que arrojan los pecados riyendo en sus vergeles
Mientras la gran matrona sonrío con dulzor.
El Apóstol rezando tendióse sobre el suelo,
La madre con su manto de noche lo cubrió.
Pero la diosa hermosa saltó sobre el viajero,
Quitóle su corona con un ademán fiero
Y limpiando la sangre amante lo besó.

Los claveles de ascua se tornaron en rosas.
Al notar a la madre con los ojos de sol,
El Apóstol divino alzó al azul los brazos.
La diosa iba prendiendo sus invisibles lazos
Y lo arrastró hacia el carro teñido de arrebol.
Las mujeres aullaron con gritos de lujuria.
Enormes pavos reales rompieron el zenit.
Medusas colosales brotaron de los cielos.
Enanillos de grana tocaban violonchelos.
De los fondos nacía un constante reír.
Serpientes de arcoíris arco triunfal formaron.

Caudillos resonaron sus cuernos de marfil.
Grecia, Francia y la Italia danzaban como locas,
Mostrando los divinos perfumes de sus bocas.
El arte sonreía en luminoso fin.
Una mano invisible dirigía la danza.
En un rayo de sol dormitaba Atenea.
La Niké de Peonios bailaba bajo un tilo
Y cantaba potente la gran Venus de Milo
A la cabalgata de las panateneas.
La enigmática Osiris va rimando su danza
Al conjuro de escribas que tañen su tambor.
Por lagos de diamantes cruzan toros alados
Montados por quimeras hijas de los pecados.
En el fondo relincha el potro de Nemrod.
Por los cuatro horizontes hay un caos de figuras,
Víctimas espectrales de las religiones.
Al Apóstol divino lo invade gran espanto
Y clama dolorido con angustioso llanto
Ante la confusión de las crueles visiones.
El santo de los santos echóse atrás la túnica,
Miró la sinfonía y huirse pretendió,
Pero mil brazos tibios le hicieron una cuna.
Y el Apóstol perdido se convirtió en espuma
Que al caer en el suelo la tierra se tragó.
Un aullido de ira resonó en el ambiente.
Mil labios se posaron donde el agua cayó.
Muy cerca de la diosa que fascinó al viajero
Los cuerpos a montones como horrible hormiguero
Se alzan como pirámides de carne y terror.
Las sombras ocultaron la bacanal tremenda.
De una adelfa topacio el Apóstol brotó.
Por su frente de mármol pasaron tristemente
El calvario de fuego con la terrible gente
Y golpeándose el pecho silencioso rezó.
La madre misteriosa le dio dos azucenas.
El Apóstol llorando las manos le besó.
En las sombras sonaba un murmullo de orgía
Que no cesará nunca de noche ni de día.
El viajero clamaba: “Madre, la tentación”.
En las sombras de hierro una voz musitaba:
“Nunca penetrarán los hombres el misterio.
La humanidad ansiosa de saber su destino
No comprende la vida con su corto camino
Que conduce fatal al viejo cementerio”.
El pálido viajero de los bucles dorados
Penetró en las tinieblas en busca de la luz.
La madre va llorando sus penas dolorosas.

A su paso renacen tulipanes y rosas.
En las grandes tinieblas se señala la cruz.
Él va hacia el infinito que es su tumba de delicias
A gozar incoloro su gran desilusión.
Ella vuelve pausada por la senda florida.
Es madre y vuelve santa a dar vida en la vida.
Es madre y vuelve santa a llorar su pasión.

Por la senda de nubes caminaba el Apóstol
De los bucles dorados y los ojos de azul,
Sin las rosas de cien hojas en sus manos divinas,
Con la frente de nácar sin corona de espinas,
Cercado por la sombra de vaguísimo tul.

- XIV. Federico García Lorca, “Un tema con variaciones pero sin solución”, *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 107-110.

¡Qué doloroso es vivir!
La eterna madre llora el porvenir
De los hijos sin guía
Por la senda sombría
De la vida.
Penas que no tienen fin
Encenderán sus cirios dolientes
En el fatal camino
Que dibujó el destino
Inflexible.
¡Qué doloroso es vivir!
La madre suspira por sus hijos
Hoy cubiertos con linos
De los sueños divinos
Juveniles.
¡Tristeza de tristezas!
El cielo azul, pero sin solución.
Los hombres caminamos
Hasta que tropezamos
Con la muerte.
Todo desaparece.
En la interrogación de los siglos,
Gris inflexibilidad,
Inmutable eternidad,
Espantosa.
¡Qué doloroso es vivir!
Todas las madres ven el más allá
Llenas de desconsuelo,
Porque aman más que al cielo

A sus hijos...
¡Horrible pesadilla!
La noche de nuestro pensamiento
Con tantas opiniones
De tantos corazones
Amargados.
Jardines interiores
Los de nuestra agonía cerebral.
El gran genio del Amor
Nos derramó su amargor
En el alma.
¡Y no podemos luchar
Con el eterno y cruel enemigo,
Director de la Tierra,
Que a los dioses aterra
Con su fuerza!
Todos los desconsolados.
¡Dichosos los que piensen con Mahoma!
El divino Cristo huyó
Y la vida que ensayó
Cayó en sombra.
¡Todos sufriendo, todos!
Nadie tiene seguro lo eterno
Porque hoy son las creencias
Fatales conveniencias
De los hombres.
¡Desventurado Cristo!
Maravilla de amor, Dios tú mismo,
Hoy cubierto de llantos.
¡Oh! ¡Santo de los santos!
Gran Apóstol,
Gran caballero errante,
Sermoneador de la inmortalidad,
Puente sobre la muerte,
Gran peregrino fuerte
De dulzura.
Diste los Evangelios,
Esparcidos por aquellos hombres
Que un día miró Durero
En extraño sendero
Y los copió.
Derramaron su sangre
Místicas figuras por tu causa.
Hoy ya nadie te ama,
Nadie a tus puertas llama.
Muy solo estás...
Y es que el mundo no cree

Porque tiene derecho a no creer.
Esto es reino del dolor
Y no existe el Dios del Amor
Que nos pintan.
Contemplando los cielos
Se adivina el imposible de Dios,
Dios que es eterno mudo,
Dios inconsciente, rudo,
El abismo.
El Dios que dice el Cristo
Que habita en los cielos, es injusto.
Truena sobre los buenos,
Truena sobre los malos,
Inclemente.
Constantemente creeré
En un Dios de bondad que se oculta,
Que se esconde lejano,
Despreciando lo humano.
Es la verdad.
¡Todos sufriendo! ¡Todos!
La pasión de la carne y el alma.
Sangre en el amanecer,
Sangre en el anochecer,
Siempre siempre...
¡Qué doloroso es vivir!
Por eso tanto lloran las madres
Cuando nos van a dejar,
Porque vamos a penar
Siempre siempre.
¡Qué será de nosotros
Cuando la Pálida nos envuelva!
Imposible razonar,
Sino llorar y llorar
Siempre siempre...
Qué doloroso es vivir.
La Naturaleza atroz sonríe...
Qué doloroso es vivir,
Y pensar en el morir...
Y sufrir sufrir... siempre.

XV. Federico García Lorca, "Recuerdo", *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 127-129.

Horas soñadoras de mi infancia
Bajo parras en ambientes tibios,
A la vera del río riante
Que se mueve como una serpiente

Escamada de algas y lirios
Azulados y blancos.
Toda mi ilusión era la fruta
Que daban los árboles del huerto,
Las moras, las uvas, las manzanas
Tan dulces, tan ricas, en mañanas
Que el campo de rocío cubierto
Teje sus brumas de paz.
La casa muy blanca con palomas
Que se arrullan en lo alto del granero.
A la sombra del nogal los viejos
Del pueblo cuentan hechos muy lejos
Que a ellos les narró cierto viajero
Que no volvieron a ver.
Sobre las tapias los pavos reales
Enseñaban su magnífico azul.
En el corral canta el gallo sultán.
Muy lejos suena el agua del batán.
Los días dejaban caer su tul
De Amor sobre la cara.
Un rosal de té era celosía
Que bajaba de la verde parra
A mirarse en la acequia bordada
Con cálices. El ama sentada
Entonaba nanas de su tierra
Al mamoncillo rubio.
Se oían cascabeleos dulces
De los aderezos de los mulos.
Los ricos olores de los campos
Llegan tenues, tibios y santos,
Derramando en los sitios impuros
Su gracia saludable.
A la noche todos los gañanes
Sentados en la puerta comían
Bajo la blanca luna en estíos.
Y cuando las nieves y los fríos,
A la luz de los troncos que ardían
En la amplía cocina,
Levantaban los vasos del vino
Como si fueran gentes de rango.
Masticaban los quesos a granel
Mojándolos en tazones con miel,
Y después bailaban el fandango
Con unción religiosa.
Las guitarras lloraban su ritmo
Calladas o con ardientes trenos.
Las mozas pisan sobre las capas,

Los brazos al aire, fuertes, guapas,
Con flores que tiemblan en sus senos,
Llenas de sensualidad.
Visión de lo que no se recuerda,
Ensueños de marfil con los magos,
Visión de mozas amortajadas
Con rosas en sus manos cruzadas,
Visión de penas, visión de halagos
Del dorado porvenir.
Horas soñadoras de mi infancia,
Recuerdos de mi huerto y del campo,
Recuerdos de viejos que murieron,
Recuerdos de días que se fueron
Para jamás soñar, como el campo
De una nieve olvidada...

XVI. Federico García Lorca, "Un romance", *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 165-169.

La noche muestra su terciopelo.
Sueñan las estrellas...

Las niñas pobres del pueblo
Dulces dicen su cantar.
Las viejas tristes las miran
Con su apagado mirar.
Niñas: andar con cuidado,
No vayáis a resbalar.
La campana de la iglesia
Bronca clama su rezar,
Musitando melodías
De imposible descifrar.
En los campos rumorosos
Sólo se oye el palpitar
De los cantos de las ranas
Y grillos con su sonar.
"Hilito hilito de oro
De las niñas del marqués.
Que me ha dicho una señora:
¿Cuántas hijas tiene Usted?"
Un coro se mueve lánguido.
Son las niñas del marqués.
¡Oh qué aire de marquesitas!
¡Oh qué supremo desdén!
"Hilito hilito de oro
De las niñas del marqués".
Una rubita divina,

De preciosa tez tostada,
Suspiraba dolorosa
Ya triste y ya resignada.
Otras cubiertas de harapos,
Rojizas como amapolas,
Hacen muy bien sus papeles
Recogiéndose la cola.
Una se finge vestida
Con maravilloso arnés.
“Hilito hilito de oro
De las niñas del marqués.
Que me ha dicho una señora:
¿Cuántas hijas tiene Usted?”
Los galanes se pasean
Llenos de orgullo y merced.
Del palacio les contestan:
“Tenga yo las que yo tenga,
Nada que le importa a Usted.
Que del pan que yo comiese
Ellas comerán también”.
Los femeninos galanes
Pasan cogidos del brazo,
Simulando victoriosos
Que llevan traje de raso.
Al escuchar la respuesta
Con voz llorosa claman.
Las flores de sus lágrimas
Dolorosos derraman.
“Nos vamos desconsolados
A los palacios del rey
A contar a mi hermanita,
Los agravios que me hacéis”.
“¡Ah! Son los hijos del rey”,
Exclaman las marquesitas.
Y primorosas se peinan
Las preciosas rubitas.
“Ven acá, lucero mío,
No te hartes de correr.
Que de las hijas que tengo
La mejor os donaré”,
Clama la marquesa madre
Que fortuna iba a perder.
“A María, a Rosa, a Blanca,
Yo las presento a escoger.
Ven acá, lucero mío,
No te hartes de correr.
Todas mis hijas son tuyas,

De ellas puedes disponer.
Y me donas un palacio
Con luces de amanecer”.
Al principito menor
Ya le ha tocado escoger.
Y escoge a la más humilde
Y más fea al parecer,
A la cenicienta eterna,
Al alma toda mujer,
A la siempre despreciada
Por demasiado saber.
“Ven acá, lucero mío”,
Le dice el príncipe real,
Princesita azul y plata
Con sus labios de coral.
“Ven acá, lucero mío,
Rosa temprana, clavel,
Pájaro, fontana, río,
Luna, azucena, vergel,
Te he escogido por hermosa,
Por tu mirada de miel,
Pájaro, fontana, río,
Luna, azucena, clavel.
Cuando te bese en la boca
He de formar con mi arnés
Una corona preciosa”.
“Hilito hilito de oro
De las niñas del marqués”...

El ensueño se deshace.
Los coros se marchan ya.
Muy lejos ladran los perros
A la azul inmensidad.
La luna en menguante sale.
Las niñas van a acostar
Y las viejas encorvadas
Cesan en su murmurar.
Las puertas se van cerrando.
Ranas dejan de croar.
Sólo el romance de amores
Va y viene en su sollozar.
Toda la ficción poética
La sintieron los niños.
Se vieron duques y reyes
Con grandes mantos de armiño...

Canta en su lira el silencio.

Sólo el romance de amor
Cruza el aire soñoliento
Manando rosas de olor.
“Ven acá, lucero mío,
No te hartes de correr.
Hilito hilito de oro
De las niñas del marqués”.
La noche muestra su terciopelo.
Sueñan las estrellas.

XVII. Federico García Lorca, “La gran balada del vino. Sinfonía”, *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 214-223.

I
Optimismo

¡Pálidos bebedores de la sangre divina
Que perfuma a las almas con torrentes de sol!
Pálidos bebedores de miradas perdidas,
Escanciad vuestras copas para alegrar la vida,
Que la pasión intensa os dará su arrebol.

¡Coronaos de rosas, de adelfas, de laureles,
Pálidos bebedores del licor inmortal!
Que vuestros ojos vagos se entorpen soñolientos,
Cuando pasen bramando los espantosos vientos
Que llevan a las almas al desierto fatal.

Id desnudos cantando por eternos caminos.
Mamad de vuestras hembras la leche maternal.
Bebed vino en sus bocas frescas y luminosas.
Engendrad en los bosques sobre lechos de rosas
Una rosa de mármol ungida de ideal.

Los caminos son largos y llenos de tristezas
Y hay espectros dolientes que lloran su destino
Y hay músicas que engañan con su grato sonar.
Pero seguid andando sin dejar de cantar,
Mirando con anhelo al final del camino.

¡Pálidos bebedores de la sangre divina!

En los ambientes bruscos de las pasiones fuertes,
Empuñad vuestra copa llena del gran licor.
Ensillad los caballos de vuestra fantasía
Y marchad por los cielos en la noche y el día
En busca de las llaves del reino del amor.

¡Pálidos bebedores del licor inmortal!

En los caminos tristes cuando miréis la luna
La esfinge dolorosa os querrá fascinar.
¿Qué será de vosotros si miráis sus semblantes?
¿Qué será de vosotros si os tornáis en amantes,
Ella que tiene tantos como arenas el mar...?

¡Pálidos bebedores de la sangre divina,
Pálidos bebedores del licor inmortal!

Id a los manantiales y esperad como faunos,
Que las ninfas rosadas pronto aparecerán.
Llamadlas anhelantes con voces sensuales,
Que entre rumores vivos de acacias y rosales,
Que entre lluvias de nardos sobre rubios panales,
Que entre nieblas doradas de ritmos otoñales,
Ofrecerán mimosas sus senos virginales
A vosotros, brumosos bebedores geniales,
Mientras que en las distancias, entre mil recentales,
Suspirará vibrante el glorioso dios Pan.

¡Pálidos bebedores de la sangre divina,
Pálidos bebedores del licor inmortal!

¡Creed en los centauros! ¡Creed en las quimeras!
Creed en las visiones de la Grecia ideal.
El poeta os enseña la verdad diamantina.
¡Pálidos bebedores de la sangre divina,
Pálidos bebedores del licor inmortal!

Una mañana espléndida de sonos estridentes
Id todos bebedores a la orilla del mar.
Id llenos de lujuria. Id llenos de potencia.
Id cubiertos con rosas de afrodisiaca esencia,
Coronados de nardos, de laurel, de azahar.

¡Pálidos bebedores del licor inmortal!

Manarán los ambientes oros de sol fundido.
Vosotros bebedores aullaréis un cantar.
Se rasgarán los cielos con estruendo divino
Y una copa solemne rebosante de vino
Derramará su alma sobre el agua del mar.

Una cascada inmensa de rosas, de topacios,

De granates, de lirios, de nardos, de jazmín,
Caerá sobre los montes y sobre los caminos.
Vosotros bebedores, apurad vuestros vinos,
Que brilla ya muy cerca la luz de vuestro fin.

Venus se rendirá con caricias sentidas.
Venus se rendirá con el beso ideal.
Pálidos bebedores de miradas perdidas,
Escanciad vuestras copas para alargar las vidas.
¡Pálidos bebedores del licor inmortal!...

Morded los senos, morded las rosas.
Que la lujuria no tenga fin.
Sed luces lunas, luces brumosas,
Junto a las vírgenes en el jardín.

¡Pálidos bebedores de la sangre divina!
¡Coronados de rosa, de mirto, de arrayán!
Pálidos bebedores de la sangre divina,
Oíd con gran silencio la canción de neblina.
Que lllore en las distancias el Omar al Kayám.

Los senderos se pierden. Hay ruido de esqueletos,
Hay aullidos de perros, brujas con amuletos,
Verdes sapos, lechuzas, aleteos inquietos
Que ocultan tenebrosos el lejano confín.
¡Ah!, bebedores de almas hermosas,
Morded los senos, morded las rosas.
Sed luces lunas, luces brumosas,
Junto a las vírgenes en el jardín.

Los senderos se pierden. Espectros tenebrosos
Ocultan de un lucero la luz angelical.
Seguid siempre la senda que tenéis emprendida.
Escanciad vuestras copas para alargar la vida.
¡Pálidos bebedores del licor inmortal!

¿Qué importa que se cierren los senderos
Mientras que el sexo brille pasional?
Morded los senos. Morded las rosas.
Sed luces lunas, luces brumosas,
Pálidos bebedores del licor inmortal.

Pálidos bebedores de la sangre divina
Que perfuma a las almas con torrentes de sol,
Pálidos bebedores de miradas perdidas,
Escanciad vuestras copas para alargar las vidas,

Que la pasión intensa os dará su arrebol.

II

Un desierto sendero.
Bebedores dormidos...
Las copas arrumbadas.
Un silencio mortal
En un fondo lejano.
Brilla grave el lucero.
Los bebedores sueñan
Con el reino fatal.

Bebedores soñadores,
¡Despertad, despertad!

Se ha escondido la luna
En una nube negra.
El vino se derrama,
Nadie lo quiere ya.
Unos perros aúllan.
Ya viene la tormenta
Y el día soleado
Ya nunca llegará.

Bebedores soñadores,
¡Despertad, despertad!

Los rosales sollozan.
Marchitan los laureles.
La salamandra negra
Vive en la obscuridad.
Hay dos ojos de fuego
Que avanzan lentamente.
El vino se derrama.
Nadie lo quiere ya.

Bebedores soñadores,
¡Despertad, despertad!

Ya viene la tormenta.
Ya viene el huracán.
Ya viene la negrura.
Ya vendrá el sollozar.
Los geniecillos vagos
Por el sendero van
Tocando en sus flautines

Un canto funeral.
El vino se derrama.
Nadie lo quiere ya.

Bebedores soñadores,
¡Despertad, despertad!

Una madre solloza.
Por el sendero va,
Cubierta con los mantos
Que da la soledad.
Madre, ¿por qué ese llanto,
Por qué ese suspirar?
Ya viene la tormenta.
Ella os lo contará.
No viene la tormenta.
¿Por qué ese sollozar?
¡Ay! Lloro por mis hijos
Que no despertarán.
El vino se derrama.
Nadie lo quiere ya.

Bebedores soñadores,
¡Despertad, despertad!

Rugen los fondos bravos
Con doliente clamar.
Ya viene la tormenta.
Ya viene el huracán.
Madre, ¿por qué ese llanto,
Por qué ese suspirar?
He visto en mi conciencia
Una sombra pasar.
Son mis hijos dormidos
Que no despertarán.
¡Ay! ¿Dónde están las rosas?
¿Dónde están? ¿Dónde están?
¿Por qué las queréis, madre?
¿Por qué ese sollozar?
Las quiero por mis hijos
Amortajados ya.
¡Ay! ¿Dónde están las rosas?
¿Dónde están? ¿Dónde están?
Tus hijos con sus besos
Marchitáronlas ya.
¡Ay! ¿Dónde están sus copas?
¿Dónde están? ¿Dónde están?

Tus hijos las rompieron
A fuerza de libar.
Y el vino se derrama.
Nadie lo quiere ya.

Bebedores soñadores,
Despertad, despertad.
Bebedores soñadores,
¿No me oirán? ¿No me oirán?

En el confín tremendo
El lucero se apaga.
Un trueno misterioso
Soñó en la soledad.
Y entre risas y llantos,
Y entre luces verdosas,
La sombra de la Muerte,
Trágica y tenebrosa,
Pasa con su guadaña
Grave la inmensidad.

Bebedores, aún es tiempo.
Despertad, despertad.
Bebedores, ¡ay, Dios mío!,
¡No me oirán! ¡No me oirán!

La madre misteriosa
Sollozaba angustiada.
¡Ay! ¿Dónde están las rosas?
¿Dónde están? ¿Dónde están?
¡Qué llega la tormenta!
¡Qué llega el huracán!
¡Ay mis hijos, mis hijos!
¿Dónde están? ¿Dónde están?
Llegaste tarde, madre.
Con la muerte se van.
¡Ay!, ¿por qué se marchan
Y me han de abandonar?
¡Ay! ¿Dónde están las rosas?
¡Mis hijos! ¿Dónde van?
Por los aires la muerte
Con su guadaña va.
Y se lleva a tus hijos
A su reino fatal.
Y el vino se derrama.
Nadie lo quiere ya.

Cuán buenos mis hijos,
¿Sus copas dónde están?
Tómalas y las donas
A los que parirás.

Bebedores soñadores,
Ya no podéis despertar.

.....
En los fondos divinos
Hay un brillo boreal.
Un anciano solloza
Allá en la eternidad.
Un hálito invisible
Ha secado el rosal.
El pesimismo brota.
La muerte llegará.
Y el vino se derrama.
Nadie lo quiere ya...

Pálidos bebedores
Del licor inmortal,
Bebedores soñadores,
¡Ya no podéis despertar!

XVIII. Federico García Lorca, "La idea", *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 242-243.

La esencia de la luz y la negrura
A un hombre rudo cuajó.
En el cerebro puso una llama
Que a un angustioso camino alumbró...
Era vaga la prehistoria del alma.
No existía el corazón.

Sin rumbo marchó el hombre
Por el negro sendero,
En busca de una estrella que brillaba inconsciente,
En busca de su propio meditar y sentir.
Pero el sendero triste entróse en bosque
De ramas imposibles de tronchar y morir...
... Y luchó...

Era el bosque horrible y espeso.
Eran sus rosas desgracia y dolor.
El alma entera quedóse muerta.
Nació potente la idea de Dios.
Pero la idea divina y noble

Halló el abismo desgarrador...
El hombre rudo miró a los cielos...
... Y lloró

- XIX. Federico García Lorca, “Balada de las niñas en los jardines”, *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 253-256.

Quieto el jardín antiguo
Del pueblo misterioso.
Las fuentes dulces cantan.
Es la puesta de sol.

Un coro de niñas vestidas de blanco
Entonó la canción.
Era una historia de un paje enfermizo
Que por un hada del bosque murió.
El pobre paje que muere y se borra
Sin conseguir su soñada ilusión.
Yo escuchaba el romance
Y lloraba a su son.
Era un ritornelo de mi corazón.

Eran lindas las niñas
Que cantaban de amor
Y cantaban alegres
Sin saber qué es amor.

¡Que no lo sepan nunca!
Que nunca el amargor
Que encierran sus secretos
Les toque al corazón.
Que sigan entonando
La trágica canción
Sin que noten la pena
Que guarda y el dolor
Que mana de sus versos.

Que digan a una voz:
“A la víbora víbora,
Víbora del amor”.
Pero que no les muerda.

Una gran desilusión nació en mi alma
Al oír a las niñas su cantar.
¡Pobres niñas rubitas y graciosas!
Pobres niñas que tienen al hablar
Harmonías de cálida inocencia.

Yo era una sombra que lloraba
Y sufría el dolor de su conciencia.
Era grato el aroma del jardín.
¡Estas niñas niñas! ¡Dios mío!
¡Estas niñas!...

...Y el mañana sus velos abrió.
Un fantasma siniestro y rojizo
Sobre el coro de niñas cayó.
Y noté que era blanco mi pelo.
El ramaje su ramas tronchó...
El fantasma se fue levantando
Con pausado y solemne temblor.
Y las niñas, ¡Dios mío!, las niñas,
Ya podían hablar del amor.
Era el coro infantil todo viejas
Que lloraban la triste canción
Y decían sus vidas horribles:
“A la víbora víbora del amor”.
Y tenían los senos exhaustos
Por la víbora víbora del amor.
Y tenían la frente desecha
Y cantaban su desolación:
“A la víbora víbora del amor”.
Todo en la vida es eso:
Amor amor amor.
Todo nace y se muere
Por la víbora víbora del amor.

Yo como una sombra
Que llorara en el jardín.
Era la puesta del sol.

- XX. Federico García Lorca, “[Que nadie sepa nunca mi secreto]”, *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 282-284.

Que nadie sepa nunca mi secreto.
El secreto de mi corazón.

En esta clara mañana de Mayo,
¡Oh!, ¡las rosas, las palmas, las nubes!
Y el cielo muy azul, las aguas mansas
Y una vaga floración de atardecer.
En esta clara mañana de Mayo,
En que las dichas sus flores alcanzan,
¡Qué amargura tan dulce es querer

Con amor imposible y doliente!
Casi como una mujer
Que arrumbada en un lecho perdido,
Arrugada, podrida y deshecha,
Suspira por príncipes blancos
En el reino fatal del olvido.

Esta clara mañana de Mayo.
Rayos del sol. Sobornos
A la diosa Pereza que despierta.
¡Cuántos niños que corren! ¡Cuántas fuentes!
Y el río, qué dulzura, tenue siesta.
Entre las hojas canta el agua.
Miel de grises, de morados, de amarillos.
Risas raras de platinos y de soles.
Abismáticos ensueños de los brillos
Que se agitan como estrellas alargadas
En brumosos y topacios resplandores.

¿Qué tendrá mi corazón en esta clara mañana?
Tristeza que ya me ahoga.
¿Quién es quien toca a mi espalda?
No me atrevo a entrar en sombra
Y el crepúsculo me abraza.
No me atrevo a oler los nardos
Y el cuervo a mi lado grazna.
He visto un raro perfil en una sombra que pasa.
¿Qué tendrá mi corazón en esta mañana clara?
¡Ay, que siento que no late!
Que me clavan una garra.
Oro que es niebla del poniente
Son sus ojos que me matan.
Azucena de la tarde es mi corazón sin alma.
¡Ay, que siento vagos pasos!
¿Quién es quien toca a mi espalda?

¡Ay, Dios mío!, ¡vete!, ¡vente!,
Sombra opaca que me tapas.
¡Ah! ¡Sus ojos! Era ella... pero...
Luna rosa, aguarda, aguarda.
Carne de ella. Nunca nunca.
Carne rubia y reposada
No puede darme jamás
El fantasma de mi espalda.
¡Ah! ¡Dios mío, que es la muerte!
¡Qué tristeza desolada!

¡Ay, su mano, cómo aprieta
En mi carne macerada!

Pero nadie sobre el mundo
Sabrá mi secreto. ¡Aguarda,
Aguarda, Luna rosada!,
Que yo me iré a tu reinado,
Blanco como desposada.

Pasa un soplo que me hiere
En el alma desolada.

¿Qué tendrá mi corazón en esta mañana clara?

XXI. Federico García Lorca, "Oración", *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 306-311.

Que no me entienda nadie.
¿Para qué?
Versos que no sean versos
Quiero hacer.
Que ya que el alma triste
Con las galas se viste
Para cantar,
Una mano de muerte
Agorera me advierte
Que si llorar
No puedo ya rimando
Dar la impresión,
Me apriete suspirando mi corazón.
Que si mis ojos vagos
No pasean los lagos
De la poesía,
Tronche mis lirios blancos
Y ame como los santos
Sólo a María.
Que como Luis Gonzaga
Yo sea un preste
Callado y silencioso de lo celeste,
Que celeste es la carne llena de alma,
Convertida en estrella de carne y alma.
Que la enorme tragedia del sexo fuerte
Azucena se torne pura y agreste
Como una flor de cumbre clara y nevada.
Que haga negra a la nieve inmaculada
Con el mate caliente
De toda flor tronchada.

Que la copa del semen
Se derrame del todo.
Que no quede en mi carne
Ni sangre ni calor.
Quiero ser como un niño
Rosado y silencioso
Que en los muslos de armiño de su madre,
Amoroso,
Escuchara un diálogo de una estrella con Dios.

Y marchó por la senda
En espera gloriosa de una estrella lejana
Que es mía nada más,
Que brilla con la luz que mi alma le presta
Soñolienta y tranquila con aroma de siesta.
Y es mi vida que lucha con el gris más allá.

Y esa cosa que me ahoga
Es mi otro corazón,
Que es mi noche sin sonidos,
Que es mi rosa sin rosal,
Que es mi lira sin acento,
Que es mi boca sin cantar,
Que es mi solo pensamiento,
Que es el agua sin sediento,
Que es el llanto sin llorar.
Porque sólo sé que existe
Y que es mío y no lo es.
Y que sé que me ilumina
Sin querer y sin saber,
Como estrella muerta y fría
Que al amor no puede ver
Y sus rayos encamina
A los brazos de una encina
O al abismo de un ciprés.
Corazón que es inconsciente
En su honda lejanía,
Corazón que no sabrá
Que al antiguo que tenía
Yo arrojé en un muladar,
Y a sus vagos resplandores
Yo los puse en su lugar.
Por eso dentro del alma
Sólo tengo suavidad
De tener por corazón
Pensamiento y claridad.
Pero es que este pensamiento

Y esta clara claridad
Sólo son un sufrimiento
De un amor de eternidad.

Una angustia tremenda que no puedo expresar
Me ahoga el equilibrio sereno del rimar,
Que las manos azules de las musas divinas
Me acarician mi torso. Ni dulces golondrinas
Piadosas me desclavan el trágico cantar.
¿Coronas de rosas en mi frente?
No. Coronas de amor.
Coronas invisibles de llantos cavernosos,
Coronas que son montes de abismos espantosos
En la frente abrumada de un pobre soñador.

¿Coronas de laurel en mi frente?
No. Coronas de un arte imposible.
Coronas de llantos, suspiros y anhelos,
Coronas de estrellas de todos los cielos,
Coronas que son para frente intangible.

Ninguna corona.
Sólo una de espinas como Cristo,
Que rompa al cerebro y no piense más,
Que el alma penetre tranquila en su aurora,
Segura, feliz de que nadie la llora
A no ser su madre que esa siempre llora
Aunque esté ya muerta, deshecha y fatal.

Ninguna corona,
Que ninguna yo puedo tener.
Que me iré lentamente al ocaso
Con la frente obscura y de raso
Sin los besos que tanto anhelé.
Ya nadie podrá besar mi boca.
Que es el sendero largo y hay prisa en avanzar,
Que ya está muy cansado el corazón doliente
Y quiere en su poniente brumoso descansar.

Pero mi boca eterna
Siempre estará entreabierta,
Que no la besó nadie y ella quiere besar.

Una angustia tremenda que no puedo expresar
Me ahoga el equilibrio sereno del rimar,
Una angustia tremenda de atormentado duelo,
Una amargura inmensa tan grande como el mar.

Que no sé lo que digo, que no sé lo que siento
O si sé lo que siento no lo puedo expresar.

Que yo sólo anhelo ser un alma,
Ser crepúsculo, aurora, ser flor,
Ser muy bueno, muy niño, muy pobre,
Ser mañana, ser miel, ser amor.

Que yo quiero dormir bajo el cielo
Como puro de niño dormía
Bajo el cálido seno de madre
Arrullado por su melodía.
Que yo espero si voy a lo eterno
Encontrar una Madre en mi Dios,
Porque veo que el cielo solemne
Es un pecho de azul resplandor
Con las venas de constelaciones
Donde corre su sangre de amor,
Seno azul donde el hombre se nutre
De pureza, de fe, de ideal,
Seno azul con la leche de estrellas,
De rocío de lluvia inmortal,
Seno azul que es enigma cerrado.
Y por eso ilusiones me hago
De que es bueno, que es maternal,
Que la madre es lo único cierto
Que en la vida podemos gozar.

¡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.

XXII. Federico García Lorca, “[¡Estos insectos en el remanso!]”, *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 379-381.

¡Estos insectos en el remanso
Que dan saltitos con lenta gracia
Son cazadores de lo invisible
Que quizá sueña sobre las aguas!

En los tapices hondos del río

Bordan sus vidas que pronto pasan
Con las agujas de sus patitas
E hilos suaves de aire que pasa.

Parecen locos de su fortuna
Pues Dios les puso en tal morada,
Pues son las aves en un espacio
Volando dulces sin tener alas.

Cierran heridas de las corrientes,
Quizá dibujan las verdes ramas,
Quizá su lira que está perdida
Busquen muy tristes con vivas ansias.

¡Seréis dichosos en las corrientes
Con vuestra vida siempre ignorada!
O acaso en medio de vuestra dicha
Tengáis pasiones por nubes blancas.

¿Seréis tan sólo germen de ritmo
Sin vida interna de amor y alma?
¿O vais penando por los remansos
Hondas pasiones mudas y raras?

¿Qué hacéis insectos sobre las ondas
Rasgando el velo del agua casta?
Yo por la orilla voy suspirando
Hondos misterios de vuestras almas.

Quizá tengáis pasión de cielo
Y vuestro ritmo es queja vana,
Que Dios no escucha desde lo alto
Ni vuestros goces ni vuestras lágrimas.

¡Mundos tan chicos pero tan grandes
Que el hombre vano no mira y pasa!
Hondos enigmas imperceptibles
Con ansia viva por la palabra.

Vivos insectos del agua buena
Que pulsan cuerdas de ondas claras.
Quizá los hombres tengan más forma
Pero más chica la sed de alma.

¡Quién soy, Dios mío, entre los campos,
Sino un insecto que piensa y habla,
Hermano dulce de los que viven

Bordando siempre seda del agua!

Mi andar cansado por los caminos,
¡Qué es sino busca de estrellas vagas,
Qué es sino dulce bordar en tierra
Con secos hilos de nuestras almas!

Somos insectos de las estrellas
Y ellas insectos de otras lejanas.
Mas todo vive y todo piensa,
Y el uno es todo en la inmensa Nada.

Estos insectos sueñan y sienten
Sus vidas cortas sobre las aguas.
¡Dejad que vuelque mi vida entera
Sobre la copa de la esperanza!

XXIII. Federico García Lorca, “Grito de angustia ante la crisis espiritual del mundo”,
Poesía inédita de juventud, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid,
2008, pp. 480-483.

¡A vosotros los que tenéis en el corazón la balada y el grito!,
Los que abrigáis la semilla de la inmortalidad,
Los que cantáis con un arpa de estrellas el Amor infinito
Y dudáis del Amor y de la eternidad.

¡A vosotros los limpios de lo necio y lo feo,
Que lleváis en las copas el fuego contra lo vulgar,
Y tenéis en el pecho dolores como Prometeo
Mas rosas en la frente y en la boca el cantar[!]

¡A vosotros, hermanos de pasión y de muerte!,
Llegue mi voz doliente, llena de Luz y Gracia,
Y al sentirla vibre vuestro espíritu fuerte,
Lleno de sol, de cielo y eterna aristocracia.

Ante el torrente fiero de humanidad hambrienta
Que anhela el pan, la Carne y el dulce bienestar,
Sed como rocas madres bajo una gran tormenta
Y encended los recuerdos del cielo de vuestro hogar.

Vuestras almas que sean arcos de Vida y de Ciencia,
Con flechas de Poesía que rasguen el Azul,
Y del Azul herido nos lleva la evidencia
De que Dios está vivo y es el Bien y la Luz.

La humanidad tan sólo de Materia solloza.

El espíritu muerto no puede sollozar.
En el fondo del Mundo claramente se esboza
La muerte de la idea de un Amor por Amar.

Nos preocupa la vida del cuerpo miserable
Y cubrimos de nieblas la luz del más allá,
Y en un momento el río no se hace navegable,
Que está la barca rota en un pozo insondable
Y el alma toda plomo en sombra la hundirá.

Tenemos la amargura de no saber de Nada
Pero la Luz existe y existe la Verdad.
Sócrates nos enseña en su muerte pausada
Una lección de fe para la humanidad.

El amor es un beso que llega de muy alto,
Es el Todo en nosotros un momento no más.
Es posible que el ritmo se nos acabe falto
De ilusión o agobiado por el Dios Satanás.

El Mal está en el alma que tiene lo Visible,
Es gozo de lo bajo, es fuerza y movimiento
De la vida que tiene límites de moral.
Somos nosotros mismos con nuestro pensamiento.
El Bien está en el alma de todo lo intangible,
Que es fácil y posible si la fe nos da aliento
Para llegar a Dios con alma de cristal.

Falta la fe y falta la ilusión por los cielos.
Pocos llegan al Bien, casi todos al Mal.
Y en la contradicción se acaban los anhelos
Gloriosos de ser centro del ritmo universal.

Indaguemos llorando el porqué de las cosas
Aunque nos falten bríos y se acabe la fe.
La luz tiene sentidos y perfume las rosas,
Nosotros una estrella sutil que nadie ve.

Ante todo es el alma con su pasión tan santa,
Y los reinos del Arte donde sus flores da
La aurora, y el rocío es del que sufre y canta,
Mirando a un sol de oro seguro que a él irá.

Dad el pan al hambriento con piedad y dulzura
Mas permaneced y dejarlos pasar.
La humanidad cavando su propia sepultura
Ni mira a las estrellas ni ya os quiere escuchar.

Los poetas seremos viejos y solitarios.
Bajo el olivo añoso cantaremos la Paz.
Tendremos encendidos de amor los incensarios
Buscando al Bien seguros de ser eterno Mal.

Y si la multitud llegara suspirando
Buscándose a sí misma con intranquilidad,
Cantaremos la Muerte y diremos llorando:
Ese es el gran camino de la felicidad.

A vosotros los que tenéis en el corazón la balada y el grito,
Los que abrigáis la semilla de la inmortalidad,
Los que cantáis con un arpa de estrellas y Amor infinito,
Lleve un aire doliente mi cantar.

XXIV. Federico García Lorca, “[En la noche sin luz Job va por el sendero]”, *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 497.

En la noche sin luz Job va por el sendero.
Tiene herida la frente y los ojos borrados.
Al pasar deja un dulce rocío de mañana
Y una meditación sobre el alma del campo.

El confín se derrama de silencio apacible.
El santo peregrino se detiene. Sus brazos
Se clavan en el cielo tocando a las estrellas.
Es la hora solemne en que medita el santo.

Junto al humilde brilla un agua soñolienta
Preñada de recuerdos. En la sombra del llano
Despiertan las pasiones antiguas y las ansias
De las razas hundidas por Dios en lo ignorado.

XXV. Federico García Lorca, “La balada de Caperucita”, *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 524-548.

I

En la tarde abrumada de luz fascinadora
Caperucita roja se ha perdido en el bosque.
La sombra taladrada de estrellas se aposenta
Sobre el césped ingenuo. En el vago horizonte,
Desmayándose humildes sobre la azul montaña,
Quedan trozos del día que el cielo sacudióse.

Por los caminos mansos que la tarde ha nevado,
Cantando a sus hogares van los trabajadores.
Caperucita roja, llorosa y asustada,
Marcha junto al arroyo y en el agua que corre
La luz de sus miradas pone un temblor de luna
Que hace abrir sus corolas a las dormidas flores.
Un grupo de amapolas dice a la dulce niña:
“Caperucita roja perdida por el bosque,
¿Quieres que te enseñemos a ser como nosotras?
Si nos das tu mirada que ilumina la noche
Pondremos en tu cuello rayos de sol cuajados
Y en tu cuerpo esmeraldas de nuestros corazones.
Te enseñaremos gratos danzares con el viento.
Es el viento muy bueno. ¡Ay!, tú no le conoces.
Nosotras no tenemos perfume y él nos trae
Los perfumes divinos que exhalan otras flores.
Si tú vieras qué cuentos tan bonitos nos dice.
Sabe todas las cosas de la hierba y los robles,
Y mira que los robles no cuentan nada a nadie.
Son hoscos y terribles. Nos asustan sus voces.
Plántate junto al agua, que nosotras haremos
De la Caperucita perdida por el bosque
Una amapola inmensa como nunca ha existido,
Si nos das tu mirada que ilumina la noche.”

La pobre niña queda toda sobrecogida
Ante las amapolas y murmura: “¡Oh flores!,
¿Por qué queréis que sea como una de vosotras
Si sois las prisioneras humildes del bosque?
¿Por qué me seducís con las danzas del viento
Si el viento es una mano que troncha vuestros goces?
Dejadme que me vaya.” Las amapolas gritan:
“El viento no nos troncha, es la muerte.” “Entonces
(Dice Caperucita)... el viento trae la Muerte.
Y temo que ese viento terrible me deshoje.”

Los musgos entre sombra han dicho muy bajito:
“Caperucita roja perdida por el bosque,
Si nos das tu mirada de luz desconocida
Te daremos un manto de tenues resplandores
Bordado con los hilos de plata que poseen
Las arañas astutas, los tardos caracoles.”
“Ven pronto a nuestros brazos y danos tu mirada”,
Gritan las yedras. “Toma nuestro ritmo sin nombre,
¡Caperucita!, ¡niña!, entrérganos tus ojos”,
Braman en la penumbra los corpulentos robles.
“¿Para qué los queréis si son muy pequeñitos,

Y yo me quedo ciega por siempre si los doy?
No veré nunca más a mi abuela y su gato.
¡Oh!, ¿qué tienen mis ojos para que así os arroben?
Decidme que sendero conduce a mi casita.
Mirad que viene el lobo y seguro me come.
O viene el Tío Camuña o los butes tan malos.”
Todas las hojas tiemblan y gritan en la noche:
“Danos tus ojos bellos, danos tus ojos bellos,
Caperucita roja perdida por el bosque.”
Los ojos de la niña tienen fulgor extraño
Con matices de lunas y acentos de mil soles.
Las mariposas vuelan fascinadas y locas
Sobre su cabecita toda dorada y noble.
Un trémolo azul de alas sigue a Caperucita
Que se diría una colmena de ilusiones
Que en vez de abejas rubias tuviera mariposas,
Libando las hebras del pelo sus dulzores.

“Queremos abrazarnos en la luz de tus ojos,
Caperucita roja perdida en el bosque.
Queremos en las luces divinas que ellos tienen
Esfumarnos las alas, fundirnos los colores.
Queremos ser tu vida y volar en tus besos.
Aspiramos al reino de tu inocencia pobre.”
“Retiraos de mis ojos. No veo, mariposas.”
Y mil bocas de hojas murmuran en la noche:
“Danos tus ojos bellos. Danos tus ojos bellos,
Caperucita roja perdida por el bosque.”

Todos los animales de la selva dormían.
Sólo las mariposas, las yerbas y las flores
Persiguen a la niña pidiéndole los ojos.
Caperucita llega junto al agua que corre
Y el agua del arroyo susurra blandamente:
“Caperucita, vente conmigo sin temores.”
“¿Tú no quieres mis ojos?” suspira la perdida.
“Los llevo ya en mis ondas claras sin que lo notes.”
“¿Para qué los querrán, agua mansa y amiga?”
“Para saber tu cuento dulce que nunca oyen,
Para tener secretos de inocencia serena
Y entender lo que dicen profetas ruseñores.
Porque tienes el alma más perfecta que existe.
La planta como el hombre tiene malas pasiones
Y maldades y vicios. En la naturaleza
Sólo eres tú sin mancha. Yo descendo por montes
Y he sido muchas veces perversa sin saberlo
Destruyendo sembrados y ahogando a los pastores.

Y es que en mí se había de cumplir la sentencia
De que todo lo vivo tiene malas pasiones.”
“¿Seré también yo mala cuando llegue a mujer?”
“Tú serás siempre niña perdida por el bosque.
Yo voy hacia la muerte pues soy un agua vieja.
Caperucita, vente conmigo sin temores.
Te llevaré a la gloria para que veas los santos.”
“¿Agua abuelita, allí se vive y no se come?
¿Me pedirán los ojos allí como en la selva?”
“Te pedirán el alma.” –“¿Qué es el alma?” “Unas flores
Que tienes escondidas debajo de la carne.”
“¿Son bonitas, abuela?” –“Son auroras sin noches.”
“Agua, me voy contigo para ver a los santos.”
“Los verás cuando hayamos pasado el horizonte.”

Y en el agua se marcha Caperucita roja,
En un lecho de espumas, de lirios y canciones,
Dejando todo el bosque manchado de miradas
Como gotas de luna o de estrellas sin nombre.

Llévame con el agua, Caperucita dulce,
Arráncame del pecho la flor de mis pasiones.
Hazme que viva el cuento de tu vieja casita.
Desde niño me encanta tu aventura del bosque.
Búscame las perdidas botas de siete leguas
Para escapar del reino trágico de los hombres
Y aguárdame sentada en la gloria del cuento
Junto con Pulgarcito y Cenicienta. Y gocen
Mis ojos contemplando tus ojos candorosos
Que no tuvieron nunca enfermedad de amores.
Llévame con el agua, Caperucita dulce,
Arráncame del alma la flor de las pasiones.

II

Caperucita duerme sobre el lecho del agua.
Es el amanecer de un día de verano.
El arroyo riente traspasa el horizonte
Y se para en el cielo donde forma un remanso.
La niña se despierta, y admira la extensión
Azulada que pisa. En el celeste campo
Hay trigales de estrellas, arroyos de luceros,
Montañas de diamantes y fuentes de topacios.
Por las sendas formadas con rayos de luna
Los ángeles conducen las almas en rebaños.
Patriarcas pastores con sus bueyes de niebla
Labran el campo azul con inmensos arados.

La niña va perdida como en el bosque oscuro
En busca de la cara de Dios, y andando, andando,
Se encuentra con un viejo dormido que tenía
Unas llaves de plata en sus pálidas manos.
“Viejecito, decidme dónde vive la virgen,
Porque dentro del pecho tengo un precioso ramo
De flores que ofrecerle. ¿Es la virgen tan rubia
Como dice mi abuela?” San Pedro ha despertado.
Y aún mojado de sueño dice inconscientemente:
“¿Quién eres, alma? ¿Vienes exenta de pecados?
En la casa de Dios no cabe lo imperfecto.
O vete al Purgatorio a vivir por si acaso
Te queda sin saberlo un resto de maldades.”
“Yo soy Caperucita y el agua me ha empujado
Hasta aquí. Soy la niña del cuento. ¿No lo sabes?
Vivo en un tronco viejo, junto a un arroyo manso.
Y siempre he sido buena; no he matado hormigas
Ni he roto mis juguetes. Hace ya muchos años
Unos hombres que tienen melenas, los poetas
Les dicen, me perdieron en un bosque ignorado.”
“Mala yerba son esos poetas, hija mía.
Fascinan a los hombres con sus perversos cantos
Y juegan con estrellas, encendiendo pasiones
En los pechos que estaban puros e inmaculados.
El Señor se disgusta muchas veces con ellos
Pues dicen que no existe o que es infame y malo.
Que más quisieran ellos tener su poderío
O una silla tan sólo de su espléndido estrado.
Y es demasiado bueno. Yo le aconsejé un día
Que rompiera la cuerda de la vida. Mas Pablo
Mi amigo pronunció discursos y sentencias,
Diciéndole que obrara en el modo contrario.
Y mi Iglesia peligra por ellos. Esto mismo
Opina un tal Platón con quien de esto he tratado.
No te dejo pasar pues eres la poesía
Y no quiero que alteres a los dormidos santos.
El Señor me regaña.” –“¡Viejecito, dejadme!”
Gime Caperucita. “¿No os conmueve mi llanto?
Decidle a Dios que tengo flores dentro del pecho.
Además sé rezar.” San Pedro se ha quedado
Soñoliento. En el fondo suave del espacio
Bandadas de querubes semejan tenues hojas
De rosas que se fueran en azul deshojando.
Ante Pedro dormido llora triste la niña
Cuando por la pradera viene un hombre cantando.
Lleva rosas campestres en su frente arrugada

Y tremolar de estrellas en los pliegues de su manto.
Su voz dice el conjunto divino de la vida
Y el amor uno y solo. San Pedro le ha gritado:
“¡Oh, Francisco de Asís, siempre inquieto y vibrante!
¿Por qué sin decir nada del Cielo te has fugado?
¿Es que ya tu trompeta no suena?” San Francisco
Enseña entre sus dedos un nido de gusanos.
“Fui a coger el alma de este nido que ha muerto.
Los animales tienen sus almas. Los gusanos
La tiene más perfecta puesto que sufren mucho.”
San Pedro dice: “Esta niña roja ha llegado
Pretendiendo escalar la casa de la Virgen.”
(San Francisco acaricia a la niña y sus manos
Dejan en su vestido violetas olorosas.)
“Entrarás en la gloria. Tú verás a los santos
Y Vicente de Paúl te dará caramelos
Si despierto se encuentra cuando los dos llegamos.
Además San Antonio es muy amigo mío.
Te enseñará a su niño. Y quizá te dé un nardo
De su vara florida. Caperucita, vamos
A entrar que ya san Pedro se ha quedado dormido.
¡Mírale cómo ronca! La gloria es un palacio
Que tiene unos salones preciosos. ¡Ya verás
Cuánta gente tan buena! Todo está relumbrando.”
San Francisco descorre cortinas de silencio
Y con la niña pasa por salones de mármol
Que tienen frisos negros de noches ya pasadas,
Columnatas de nubes veteadas por rayos
Y techumbres formadas con nácares del viento,
Con oros de las tardes y con iris trenzados.

Por anchas avenidas que se pierden en brumas
Hay una multitud que entona dulces cantos.
Los obispos severos con las capas pluviales
Tienen sobre las mitras pedrerías de salmos.
Hay un brillar inmenso de casullas y joyas
Entre la podredumbre de grasientos harapos:
A báculo de plata, bordón de peregrino,
A copa cincelada, la concha de ermitaño.
Todos los justos tienen unas alas de pluma
Y en las frentes la gracia luminosa de un halo.
Tocando en sus trompetas triunfales melodías,
Los ángeles recorren las estancias volando.
San Francisco y la niña llegan a un nicho rosa
Donde un hombre desnudo y seco está sentado.
A través de su piel amarilla los huesos
Se dibujan con fuerza. Mas sus ojos son claros

Y dulces. En su frente hay un lema que dice:
 “¡Dios lo trajo a su seno; por desprecios fue santo!”
 “¿Quién es?” dice la niña. Y San Francisco exclama:
 “San Perico Palotes el siempre despreciado.”
 “¿Me quieres dar un beso, Perico?” –“Vente, hija,
 No distraigas al justo que en Dios está pensando.”
 “¿Y la Virgen, Francisco?, ¿cuándo veré a la Virgen?
 ¿Estará con el niño Jesús en el establo?
 ¿O tendiendo pañales en el verde romero?”
 “La Virgen tiene ya un trono en el palacio.
 Y está tan viejecita que apenas si sostiene
 Con sus manos temblonas el pesado incensario.”
 “¿La Virgen será rubia, verdad, Francisco bueno?”
 “Hija mía, la Virgen tiene el cabello blanco.”
 “¿Por qué, si aquí en la gloria nadie se pone viejo?”
 “La dejaron así sus dolores humanos.”
 “¿Quién es éste que llega envuelto en llamaradas?”
 “¡San Agustín!” –“¡Es feo, Francisco!” –“Pero es santo
 Que mantiene la casta disciplina del cielo.”
 “¿Por qué no te saluda?” –“Porque es un hombre huraño
 A fuer de buen filósofo y de buen polemista.
 El filósofo es hombre que nunca habla. Es raro.
 Son amigos de Dios.” –“Y, ¿qué es filosofía?”
 “Una ciencia que quiere descubrir lo ignorado.
 Y ya ves: Agustín conociendo ya todo
 Me parece que busca un todo más lejano
 Sin saber que el amor es la sola verdad.”
 “¿Quién es aquél que lleva todo el cuerpo llagado?”
 “Es Job y de sus llagas brotan rosas de vida.”
 “¿Y aquél otro que tiene una estrella en sus labios?”
 “Es José el carpintero y esa estrella que lleva
 Es la misma que un día alumbrara a los Magos.”
 “¡Yo quiero esa ovejita que bala, San Francisco!”
 “Es de Inés, la doncella de los bucles dorados.
 Y como se alimenta con almas marchitadas
 Tú no podrás darle las yerbas de tu prado.”

La niña y el de Asís se pierden por las nieblas
 En busca de un retiro para seguir hablando.
 Los justos se van yendo a dormir a sus nichos.
 Por un fondo gris va Agustín solitario.

III

Todo se convierte en espuma y aroma.
 Una gran inquietud se extiende en el cielo.
 San Francisco llega con Caperucita

A la verde orilla de un lago sereno.
 Con luceros rotos y puntas de estrella
 Juegan a las bolas tres ángeles viejos.
 Un cíclope enorme sentado en la yerba
 Enseña en la frente su gran ojo abierto.
 La niña se esconde detrás de Francisco
 Y grita: “El diablo”. Francisco riyendo
 Le dice: “El demonio no está con los santos
 (Aunque yo una vez le enseñé los cielos).”
 “¿Tú ves ese negro gigante? ¡Qué susto!”
 “Es el bufón del Señor. En un tiempo
 Anduvo en la tierra matando a las gentes,
 Mas fue perdonado.” –“¿No hace daño?” –“Es bueno.
 Ahora cuenta historias a nuestro Señor
 Que lo trajo aquí tan sólo por eso...”
 “¡Cómo anda tan triste! ¿Y cómo se llama?
 ¿Coco o Bute?, ¿cómo?” –“Hija, Polifemo.
 Por cierto que nunca pude conseguir
 Del Señor la gracia de que entrara Homero
 Su padre en la gloria... ¡Vamos al desván!”
 Francisco y la niña toman un sendero
 Guardado por chopos gigantes de niebla
 Entre cuyas ramas anidan los ecos.
 “¿Te quieres quedar en la gloria conmigo?”
 Dice San Francisco, y la niña: “Sí, quiero.
 ¿No tendré muñecas?” –“Tendrás angelitos.”
 “Se escapan.” –“Las alas ya les cortaremos.”
 “¿Jugaré también con el niño Jesús?”
 El santo poeta se queda en silencio.
 “¿Por qué lloras, dime?” suspira la niña.
 “¡Es que ha tropezado en mis ojos un Eco!
 Y se me saltaron las lágrimas, hija.
 ¿Ves aquellas puertas de cobre?” –“Las veo.”
 “Por allí cayeron los ángeles malos.
 ¡Aquellas dos puertas son las del infierno!”
 “¿Quién es aquel hombre que hay junto a una de ellas?”
 “Es santo Tomás que anda discutiendo
 Por una mirilla con los condenados.
 Y ayer arrancóle una oreja a Lutero
 Que está hecho carbón.” –“¡Vámonos Francisco!”
 Una virgen cruza cantando el sendero.
 Lleva en una luna sus ojos azules
 Y deja un aroma tranquilo de incienso.
 “Con esa doncella que es Santa Lucía
 Jugarás también.” –“¿Me contará cuentos?”
 “Te dará sus ojos para que los ruedes.”
 “Yo me sacaré una flor del pecho

Para regalársela, ¿verdad, Francisco?”
“¡Mira ya llegamos al desván del cielo!”

El santo y la niña penetran callados
En la claridad de un salón inmenso,
Todo abarrotado de santos dormidos,
Momias herrumbrosas de ojos soñolientos.
A un monje le nacen musgos en la barba.
Las yedras oprimen a un santo guerrero
Y las lagartijas corren sobre el báculo
De uno que bendice con mano sin dedos.
Las arañas tienden sus hilos de luna
Entre las cabezas dormidas y el techo.
Un ángel anciano con las alas rotas
Toca una trompeta sentado en el suelo.
La niña del rojo capuchón pregunta:
“¿Por qué están tan sucios? ¿Por qué son tan feos?”
“Estos son los santos antiguos tan raros
Que la humanidad no se acuerda de ellos.
No les rezan nunca y Dios les concede
Este gran retiro donde están durmiendo.
Aquél de la boca sin dientes fue grande.
Vivió como justo, murió en el tormento,
Mas nadie se acuerda de su santidad.
Es san Policarpo de Smirna. Su sueño
Es dulce y tranquilo.” –“Vámonos Francisco.
Un santo me mira. Tengo mucho miedo.
Llévame muy pronto a casa [de] mi abuelita.”
“¡No temas, no temas, que estás en el cielo!”

Salen y se encuentran con san Apapucio,
Un obispo gordo que viene comiendo
El tocino clásico de aquellas campiñas,
Lleno de manchas, y les dice: “Os advierto
Que no paséis cerca de las puertas tristes
Pues hay marejada dentro del infierno.
Luzbel descuidóse y ha dejado abierta
La cueva terrible de los pensamientos,
Cueva donde estaban penando los hombres
Que pensando habían contra el Señor nuestro.
Y estos condenados se metieron todos
En la gran caldera de Pedro Botero.
Ya sabes, Francisco, que esa gran caldera
Es la más temible de todo el infierno.”
El gran Santo dice: “Sólo con amor
Cesarán las luchas entre los espectros.”
“Yo creo, Francisco, que para acabarlas

Tan sólo hace falta ¡fuego!, ¡fuego y fuego!”
Dice estas palabras muy enfurecido.
Y san Apapucio toma otro sendero.

Caperuza roja dice: “¿Dónde vamos?”
Y el de Asís responde: “Vamos al museo.”

IV

“Quiero ver a la Virgen, Francisco. ¡Quiero verla!”
“Veremos el museo e iremos a buscarla.”
“Ella estará vestida de seda, ¿verdad? ¿Tiene
Un manto largo y fino con estrellas de plata?
¡Si mi abuela supiera que estoy contigo!” El santo
Va silencioso... Llegan a una puerta de nácar.
Sobre el muro de nubes hay un friso de rosas,
Las madres del rocío que tiene la mañana.
“Abrid deprisa”, grita San Francisco. La puerta
Gira y entran radiantes. Un ángel con espada
Pregunta bruscamente: “¿No tienen contraseña?”
Y Francisco solemne responde: “Ve mis llagas.”
“¡Pasa, capitán santo!” –“¿Mas, el Señor no quiere
Que entren en este sitio todos?” –“¿Ves esta sala?
Pues aquí están atados los dioses que existieron
Antiguamente. ¡Cientos de cientos!” –“¡Cuánta estatua!
Dime, Francisco bueno, ¿están vivas?” –“Algunas
Tienen culto en la tierra y aún conservan la llama
Del espíritu! Mira cómo mueven las Venus
Sus ojos.” –“Y aquel niño, Francisco, grita y salta.
¿Quién es? ¡Ay, qué bonito! ¿Por qué tiene una venda
En los ojos?” –“Hijita, es el Amor, e intacta
Tiene la brasa viva con que nació. Quisieron
Cargarlo de cadenas por ver si se apagaba.
Pero todas las noches suben desde la Tierra
Miles de lucecitas que la avivan y agrandan.
¡No han podido matarlo!” –“¡Desátalo, Francisco!
¡Quítale las cadenas que me da muchas lástima!
¡Mírale cómo tiembla, parece un pajarito,
Con el cuerpo dorado y las alitas blancas!
¡Ay siquiera las manos!” –“¿Le quitasteis las flechas?”
Grita Francisco al ángel. “Se las quitó una Santa
Que le dicen Teresa. Por cierto que las tuvo
Largo rato en la mano viéndolas y besándolas.”
“Desataré sus manos, ¡pero no llores tanto!”
San Francisco a Cupido las manos le desata.
Y éste rápido y brusco lanza a la dulce niña
Una flecha pequeña que en las manos guardaba.

Diez ángeles acuden para atar a Cupido.
 Al grito de la niña despiertan las estatuas
 Y una esfinge gozosa se restriega los ojos
 Verdosos con las uñas de su temible garra.
 “Tened misericordia de la inocencia herida,
 ¡Señor de las estrellas! No permitas que un alma
 En tu mismo palacio se llene de pecados.
 Haz que la horrible flecha de su corazón salga.”
 “¡Me duele el corazón, Francisco!, ¿qué me han hecho?
 Llévame con la Virgen o llévame a mi casa.
 ¡Arráncame este hierro de aquí! Me duele mucho.
 ¡Cuánta sangre! ¡De fijo moriré!” La sala
 Se ha llenado de santos, de vírgenes y estrellas,
 De luces amarillas y de palomas blancas.
 El guardián irritado se mesa los cabellos
 Gritando fuertemente: “¿Por qué dejé que entraran?”
 Santa Inés ha tomado en sus brazos la niña
 Y unos santos ofrecen a San Francisco agua.
 “¿Qué haremos? Ay, ¿qué haremos?” Suspira el Santo grande.
 “Ya no tiene remedio”, dice una monja santa.
 “La niña está marchita para siempre”, comenta
 Un apóstol muy viejo que por la escena pasa.
 Hay una confusión de sayales y túnicas,
 De gritos juveniles y de voces cascadas.
 “¡Arrancadle la flecha!” –“No me atrevo, Francisco”,
 Dice Inés. “Pon tus labios sobre la herida.” –“Sangra
 Tanto que es imposible dar besos sin mancharse
 Los labios. Ay, ¿qué haremos? ¿Quién podría curarla?”
 Santa Cecilia dice: “Llevémosla a la virgen.
 Tan sólo de su boca puede salir la gracia
 De volver a ese herido corazón puro y limpio.”
 Caperucita roja suspira desmayada
 En los brazos de Inés. “Vamos a los salones
 De la Virgen”, ordenan voces en la distancia.
 “Arropad a la niña con mi manto”, suplica
 Un Reina que lleva corona de esmeraldas.
 Ya todos van saliendo tristes y silenciosos.
 Y mientras de la Tierra suben rojizas llamas
 Que acarician el cuerpo desnudo de Cupido,
 Las voces de Francisco se sienten muy lejanas:
 “Tened misericordia de la inocencia herida,
 ¡Señor de las estrellas!, Sagrario de las almas.”

 Todo el cielo se pone en conmoción. El grupo
 De justos se detiene ante la puerta santa
 De la Virgen. Un ángel les entra en el recinto
 Y todos muy callados esperan la llegada

De la Virgen. La niña se despierta y llorando
 Dirige sus ojitos hacia la dulce Clara.
 “Tú eres la Virgen”, dice. “Cúrame de esta herida.
 El corazón me duele.” –“Yo no puedo curarla.
 Mas ya viene la Virgen y te curará ella.”
 En el salón asoman ángeles con las arpas,
 Serafines cantores con vestidos de perlas,
 Obispos con librotes y querubes con flautas.
 Sobre las nubes de oro ángeles sin trompetas
 Tejen con luz y flores olorosas guirnaldas.
 “Yo no veo a la Virgen, Francisco. ¿Dónde está?
 ¿Es aquella que tiene una cruz en la espalda?”
 “Ya sale, mira aquélla.” Bajo un palio de seda
 Llega una viejecita con la cabeza blanca.
 Trae un pesado incensario en sus pálidas manos.
 Rodeándola vienen viejos de luengas barbas
 Y todos se han postrado de hinojos. Caperuza
 Dice: “¡Pero la Virgen es vieja! Yo pensaba
 Que era rubia y bonita como dijo mi abuela.
 Y no tiene corona ni la luna a sus plantas.
 De seguro que el niño Jesús ya se habrá muerto.
 ¡Me duele el corazón!” Francisco se levanta
 Y a la Virgen explica lo ocurrido tan sólo
 Con mirarla...
 La virgen va acercándose despacio a la niña.
 Muy vestida de blanco, sobre un viejo apoyada,
 Tiembla cual si tuviera mucho frío y suspira
 En un tono de aurora que recogen las arpas.
 Pone sus labios mustios en la herida de amor
 Y desprende la flecha con su mano arrugada.
 Caperucita extiende sus bracitos al aire
 Y se queda soñolienta otra vez. Sin palabra.
 Se va yendo el cortejo de la Virgen. Resuena
 Más allá de las nubes el eco de las flautas.
 San Agustín se acerca a Francisco y le dice:
 “Baja y deja en el bosque a la niña curada.
 No quiero que se entere el Señor de estas cosas.”
 “¿Y por dónde me voy?” –“Vete por la vía láctea.
 ¡Y que este gran escándalo no se repita!, ¿entiendes?
 Ya habrá sus comentarios fuertes...” –“Dame unas alas
 Resistentes y grandes que corten bien los vientos.
 Y otras para la niña.” –“Ve a mi nicho a buscarlas.”
 “¿Vamos Caperucita?” –“¿Adónde San Francisco?”
 “Donde te encuentren siempre los niños y las hadas.”

El sol cierra los ojos en el ocaso. Cantan
Los árboles añosos de la tranquila selva.
Una hadita gruñona pasa por el arroyo,
Mojándose en el agua sus zapatos de seda.
En el fondo tres gnomos miran fijos al cielo.
Se tocan con los codos y hacen al hada señas.
El hada mira y huye presurosa. Los gnomos
Se esconden aterrados. Con ímpetu y presteza
Caen del cielo volando san Francisco y la niña.
Cogidos de la mano los dos se tambalean
Hasta que al fin se paran en firme sobre el césped.
Caperucita mira temblorosa a las yedras
Que se agitan, al musgo, y dice: “Me pidieron
Los ojos. No te vayas que ya la noche llega
Y tengo mucho miedo de las flores.” Francisco
Pensativo y doliente inclina la cabeza.
“Yo no puedo vivir en el bosque, hija mía,
Y he de llegar al cielo a la hora de la cena.
Mira ya cómo brillan los verdosos luceros.”
“¿Y hemos estado allí, Francisco? ¿Cuántas leguas
Habrá de aquí a la luna?” –“Muchas para la pobre
Humanidad maldita. Mas para tu inocencia
Con sólo dar un salto llegarás a los astros.”
De la entraña del bosque nacen profundas nieblas.
Y la noche descende con sus garras de sombra
Sobre la masa enorme de los robles. Las yerbas
Empiezan a pedirle los ojos a la niña.
San Francisco enojado dice con voz severa:
“¡Callad todos! Yo os mando que la dejéis tranquila
Reposar en el bosque. ¡Qué serían sin ella
Estos prados serenos donde vivís vosotras!
Estos sitios oscuros donde jamás se oyera
La humana risa loca. Sitios de paz dormida
Donde el silencio es virgen de palabras y fiestas.
Dejadla que repose sin turbar sus ensueños.
¡No pedirle sus ojos! Y no hagáis que os entienda
Porque esta niña tiene un espíritu casto
Más allá del amor y la Naturaleza.
Debe quedarse aquí con vosotros por siempre.
Yo la encontré en la gloria y la traje a la selva
Para que la recuerden los niños en sus cunas
Al conjuro amoroso de las tardas abuelas,
Para avivar el fuego que la razón apaga
Y que exista en el mundo la divina Inocencia,
Para que Dios reluzca sobre las frentes malas,
Para que el agua brote, y brillen las estrellas.”
El césped se ha llenado de insectos silenciosos,

De caracoles niños y gusanos de seda.
Un lobo y una liebre están acurrucados
Escuchando cohibidos la divina conseja.
“¡No te vayas, Francisco, que me da mucho miedo!”
“¡Tú, lobo y liebre amiga! Cuidad vosotros de ella.
Acompañarla siempre por los sitios oscuros.”
La liebre se ha acercado muy graciosa y resuelta
A la niña que llora desconsolada. El lobo,
Enseñando los dientes y sacando la lengua,
Acaricia las blancas manitas infantiles,
Manso como una oveja.
Francisco hace una cruz bendiciéndolo todo.
Y besando a la niña le dice: “En esta selva
Sólo entrarán a verte los niños que son buenos,
Los que crean en dragones y en haditas princesas,
Los niños que se visten con hojas del Otoño
Y en las noches de invierno suspiran tu leyenda.
Tu corazón dormido no sabrá de pecados.
¡Tú tendrás, hija mía, la juventud eterna!”

Y el gran santo se esfuma por entre los ramajes.
Caperucita llora sobre una encina vieja...
La liebre cariñosa lame sus pies desnudos
Y el lobo lentamente mueve su gran cabeza.

XXVI. Federico García Lorca, “[¿Serán mis ansias hondas de infinito?]”, *Poesía inédita de juventud*, Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 549-550.

¿Serán mis ansias hondas de infinito
Como la diosa del romance claro?
¿O en la rueca tremenda de lo Eterno
No seré nunca hilado?

En abril vigoroso, ¡qué perfume
Exhalan los sembrados!
Niños buenos, escucho vuestras voces
Desde mi bosque negro y centenario.
Pájaros en los nidos siempre hay.
Soltad el gavilán de uñas de gato.
Y llorad a la reina que tenía
Carita de marfil, traje de raso.
Esperad entre las nieves cándidas
El sueño de los Magos.
Vuestros ojos cargados de infinito
Miren los míos malos.
Que vuestros besos lleguen a mi frente
Como un bautismo santo.

Que vuestras risas claras y divinas
Me desconchen el alma de pecados
Y se vean los lirios sin perfume
Que en mi pecho marchitan solitarios.
Niños buenos, escucho vuestras voces
Desde mi bosque negro y centenario.
Guardad el corazón muy bien del Tiempo
Y del polen fatal del desengaño.

XXVII. Federico García Lorca, “[Hermano envejecido]”, *Poesía inédita de juventud*,
Christian De Paepe (ed.), Cátedra, 4ª ed., Madrid, 2008, pp. 577-579.

Hermano envejecido,
Debajo de mis pies veo las estrellas,
Y resbalo en la nata de la sombra.
Dame tu larga cuerda.

Mis cuernos de lujuria
Destrozan el cristal del cielo. Vengan
Tus dos manos tostadas como el trigo,
Trayéndome la fuerza
Que haga doblarse como un débil junco
Mi voluntad morena,
Abeja de carmín que va dejando
El corazón sin néctar.

Dentro del alma tengo
Gusanos humoristas y culebras,
Parientas del diablo que me alaban
La juventud de Eva.
(El gusano humorista es un payaso
Inglés de la conciencia.)

Mi cisne se ha dormido
Ante la roja mancha de la idea
Que autoriza los besos en la fuente
De la palabra.

 Queman
Los labios su plumaje.
Yo no puedo ofrecerle el agua fresca,
Más que lágrimas turbias y arcillosas
Sacadas a la fuerza.

Hermano silencioso,
Un solo pensamiento me rodea.
Bosque inmenso son troncos de miradas
Y ramajes de letras.

¿Qué haré con esta carne
Tapizada de ortigas y de yedras?
Al último rincón tranquilo y casto
Han de llegar las hierbas.

Mi divina ilusión,
La ilusión de ser santo que tuviera
Mirando aquella niña como el agua,
¡Se la tragó la tierra!

Hermano silencioso,
Resbalo en el abismo, ¡da tu alerta!
Los muslos de mi espíritu ya sienten
De los besos la lepra.

Aún piso tierra firme.
Dame zarzas de amor que me defiendan.
Mi corazón que es bueno se estremece
Ante la sima negra.