

Una aproximación al simbolismo lorquiano en el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*

Maria Consolata Pangallo
Università Degli Studi di Torino

En un artículo de noviembre de 1935, Pedro Salinas describe y comenta con la admiración que siempre sintió por el poeta granadino el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca con estas palabras:

"[...] este poema de Lorca señala un máximo nivel de su lírica. Sin renunciar a lo que ella tuvo siempre de realismo terrenal, de acento étnico, siendo poesía entrañablemente andaluza e hispánica en sus modos de expresión poética, adquiere un alcance más universal y más profundo que nunca tuvo. El verdadero realismo español, de alma y cuerpo"¹.

Como es bien conocido, el *Llanto* nace como un homenaje a la memoria de un amigo desaparecido de improviso, y contiene los símbolos y elementos líricos que representan una síntesis de toda la simbología lorquiana. La poesía de Lorca, como aquí intentaré defender, está constituida a menudo sobre el patrón vida-muerte en el que hay un auténtico acontecer ritual: la muerte está presente allí donde nace la vida². La conciencia mítica como una concepción del universo en términos de vida, muerte, y regeneración es el impulso generador de casi toda la poesía del granadino, y señala los caminos en la estructuración y ordenación de la materia, desde la metáfora a la visión de su universo poético.

La conciencia mítica, pues, es el eje en torno al que se organiza buena parte de su obra, sobre todo *Poema del Cante Jondo* y el *Romancero Gitano*³, donde están, según el universal autor andaluz "las más puras gradaciones del dolor y la pena". Ambas obras, en mi opinión, responden al mismo esquema del ciclo vital en el que la muerte irrumpe de improviso y en donde el amor, al tiempo que engendra vida, está dando paso inevitablemente a la muerte. Por este motivo, la luna, que presagia la muerte, lo preside todo desde el primer verso, dando carácter de misterio a un acontecer trágico (*Romance de la luna luna*). Con la metáfora combina los antiguos ritos dionisiacos y la muerte: pez y agua, vino y la luna.

Así pues, y en este orden de consideraciones preliminares, habría que

¹ Salinas, Pedro (1970): "Dos elegías a un torero. García Lorca y Alberti", en *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 198-203, en la p. 201. También en *Ensayos completos I*, ed. de S. Salinas de Marichal, Madrid, Taurus, 1983, en las pp. 166-170.

² Esta idea desarrollada se puede ver, por ejemplo, en Cassirer, Ernst (1979): *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, pp. 1971-76.

³ Un buen trabajo sobre esta vertiente de la producción lorquiana es el de Rosario Martínez Galán (1990): "El simbolismo en el *Romancero gitano*", en *Tavira*, 7, pp. 23-45.

afirmar que en la obra que nos ocupa se realiza la unión de los símbolos de otro importante círculo que nos ayuda a clarificar el poema que tratamos, o sea, caballo, agua, luna (pasión-vida-muerte): "sobre el agua/ una luna redonda/ se baña" (*Burla de don Pedro a caballo*).

Es realmente muy difícil distinguir entre metáfora y símbolo. Propongo un intento de definición de Michel Le Guern que creo nos puede ser de utilidad:

El paso de la metáfora al símbolo es, a menudo, imperceptible; interviene en el momento en que la analogía ya no es sentida por la intuición, sino percibida por el intelecto (Le Guern, 1976: 108).

Así, el símbolo rompe el marco del lenguaje y permite todas las transposiciones. El símbolo se caracteriza, por lo tanto, por ser representativo y por su capacidad de evocar. Surge de una operación intuitiva que encuentra cierta homogeneidad entre el representante y lo representado, entre el simbolizante y lo simbolizado. Esto se puede ilustrar con uno de los símbolos más representativos del *Llanto*, la piedra, que aparece con todas sus connotaciones en la tercera parte del poema.

Sería un elemento físico (natural-espacial) que determina, al ser aprehendido sensorialmente, inmediatos sentimientos de frío, dureza y pérdida de sensibilidad. Y esto es así porque el símbolo, muy a menudo, es un signo formal mixto. Con el símbolo "piedra" se crea un nuevo significado sin destruir el primero. Dicho símbolo se genera ante la imposibilidad de representar algo demasiado complejo. Así, parte del plano de la expresión de este signo lingüístico se propone como unidad lógica o concepto. Este signo se convierte, para nuestro poeta, en un símbolo vivencial al erigirse en un motivo constante de su personalidad o de su obra.

La piedra, como signo instrumental material, es un estímulo o un elemento simbolizante real, concreto y sensorial que, ya en el plano sensorial, representa una realidad física tangible con todos sus efectos en el plano instintivo y afectivo-emotivo. De este modo, la relación entre el semema "piedra" (objeto material, objeto duro, objeto frío, objeto insensible, objeto físico, etc.) y los semas variables connotativos (muerte, insensibilidad, frialdad, dureza, sacrificio, etc) se establece en virtud de una analogía motivada fuertemente por la presencia de semas comunes.

Fundándonos en esto, podemos clasificar los símbolos del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* según cinco puntos de vista:

a) Según la causa creadora los símbolos que usa son tradicionales o personales.

b) Según la realidad representada serán míticos y oníricos. Los símbolos míticos, en mi opinión, son los más interesantes en este poema. Así tenemos símbolos míticos cosmogónicos (la luna sobre todo, como afirmaba más arriba), telúricos (la Andalucía mítica, y la zoología y botánica míticas), ancestrales (la

sangre) y mitos clásicos⁴.

En cuanto a los símbolos oníricos, muestran una realidad profunda y un proceso de des-realización vital que empieza en la cogida, se intensifica con "y su sangre ya viene cantando; / cantando por marismas y praderas,/ resbalando por cuernos ateridos, /vacilando sin alma por la niebla, tropezando con miles de pezuñas/ como una larga, oscura, triste lengua/ para formar un charco de agonía/ junto al Guadalquivir de las estrellas", y culmina en el "ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido".

c) Según la complejidad del símbolo, podemos estudiar aquellos aislados (paloma, leopardo, etc.) que, aunque son recurrentes en Lorca, en este poema no tienen, creo yo, especial relevancia; los símbolos compuestos por acumulación de imágenes (por ejemplo la comparación con el Cristo sufriente y yacente: "¡Que no quiero verla!/ Que no hay cáliz que la contenga,/ que no hay golondrinas que se la beban, /no hay escarcha de luz que la enfríe,/ no hay canto ni diluvio de azucenas, /no hay cristal que la cubra de plata"); y los símbolos complejos (como la piedra, a la que ya he aludido repetidamente).

d) Según la naturaleza (abstracta) de lo connotado, tenemos once tipos de símbolos: símbolos de muerte, de destrucción y ruina, de agonía, de frustración, de soledad e incomunicación, de pasiones, de vida, de poderío, de ilusión, de impotencia y debilidad y, por último, símbolos de temporalidad.

e) Desde el plano sensorial de la manifestación se crean símbolos mediante personajes, mediante animales, mediante objetos, mediante categorías espacio-temporales, mediante signos gráficos, etc.

Los símbolos míticos

La tensión es a la vez contenido y forma en esta poesía que se manifiesta en el sistema de sus símbolos: todo lo que está alrededor de la vida y de la muerte se evoca, evitando el lenguaje directo, para así, al conjuro de palabras mágicas, dejar entrever sólo ese misterio y que los sentidos lo presientan. Por eso el poeta ha debido recurrir a unos símbolos tomados de esa tradición mítica que se pierden en los orígenes; símbolos universales del subconsciente colectivo⁵. Creo que el mismo autor coincide con lo que vengo argumentando. Escribe Lorca: "[...] estoy terminando el *Romancero gitano*, procuro armonizar lo mitológico con lo puramente

⁴ Para un estudio detallado de los mitos que comento remito al libro de Graves, Robert (2005): *Los mitos griegos*, Barcelona, RBA, que si bien hace una interpretación absolutamente personal, tiene el interés añadido de que informa de los mitos clásicos recurrentes en las poéticas europeas del Novecientos al pertenecer él mismo, como poeta, a éstas.

⁵ No es éste desde luego el lugar para profundizar en la filosofía de Jung. De cualquier modo, cfr. C. G. Jung (1959): *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, y muy especialmente, el capítulo "La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'arte moderna", en las pp. 29-51.

vulgar de los días presentes"⁶.

Y sin duda, este mundo misterioso del *Romancero*, al que a menudo sólo llega lo sensorial, está vedado a quien carezca de claves para internarse en él. Es el mismo mundo con las mismas claves que el *Llanto* que nos ocupa.

Dado que el estudio de todos los símbolos de este poema merecería un espacio mucho más amplio, me ceñiré aquí sólo a los más representativos. Comenzaré con un símbolo mítico cosmogónico: la luna, que junto al caballo, es el símbolo que más usa Lorca. No es ésta, como se convendrá, la luna de los románticos. Es potencia fatídica que anula los impulsos vitales con la muerte. Es su precursora y preside todos los momentos de tensión. Es presagio de lo impreciso ("Noche de cuatro lunas/ y un sólo árbol, /con una sola sombra/ y un sólo pájaro"), que hay que evitar ("Nadie come naranjas/ bajo la luna llena").

Este símbolo⁷, que tiene larga y fecunda presencia en la obra lorquiana, adquiere más la connotación de muerte (en el *Romancero gitano*, por ejemplo: "La luna vino a la fragua/ con su polisón de nardos./ El niño la mira, mira, /el niño la está mirando") que de vida. En todos los casos la luna sirve, además, al poeta para expresar el misterio de la existencia.

En el *Llanto*, la luna — a la que se oponen en lucha constante la tierra y la sangre— es un elemento perturbador, mensajero fúnebre de la muerte. Aquí la luna es la imagen por excelencia del poder abominable de la muerte, y su aparición estimula su obsesión de sangre así como es augurio seguro de fatal desenlace ("Dile a la luna que venga/ que no quiero ver la sangre/ de Ignacio sobre la arena"). Hasta el cuerpo de Ignacio, imagen del hombre, se ha de perder, definitivamente, en la plaza redonda de la luna, símbolo telúrico y cósmico del lugar de la agonía vital ("Que se pierda en la plaza redonda de la luna/ que finge cuando niña doliente res inmóvil").

El toro, bien es sabido, es un animal simbólico y mítico, totémico del alma andaluza y española. Esta figura arquetípica se asocia a cierta energía universal y cósmica, energía ciega, fuerza instintiva, señal de poderío y de pasiones violentas y desenfrenadas. Es un mitologema telúrico y ancestral, que se transforma en término metasémico de carácter simbólico en virtud de relaciones motivadas, naturales y convencionales que tienen su origen en la herencia de la tierra (Andalucía y España) y, muy probablemente, a través del cauce mitológico clásico.

En este bellísimo y trágico poema, la agonía del toro es la imagen del hombre que lucha desesperada e instintivamente por vivir ("En las esquinas grupos de silencio/ a las cinco de la tarde./ ¡Y el toro solo corazón arriba/ a las

⁶ Cfr. F. García Lorca (1996): *Obras completas*, ed. de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, vol. 1., p 89.

⁷ Para un estudio detallado del símbolo creo que es imprescindible la voz "símbolo" de Renato Serra (1976) en la *Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Letteratura*, vol. 2, ed. de G. Scaramuzza, Milano, Feltrinelli, en las pp. 496-510, donde se efectúa un recorrido por las modernas teorías sobre símbolo y simbolismo. Especial atención merece el tratamiento que el autor ofrece a las teorías de Jung, Kerényi y Benjamín.

cinco de la tarde./ Cuando el sudor de nieve fue llegando/ a las cinco de la tarde,/ la plaza se cubrió de yodo/ a las cinco de la tarde,/ la muerte puso huevos en la herida/ a las cinco de la tarde"). O el mundo totémico, manifestado en los toros de Guisando, muge largamente al enfrentarse a la muerte ("Y los toros de Guisando, /casi muerte y casi piedra/ mugieron como dos siglos/ hartos de pisar la tierra").

También la muerte del toro es emblema e imagen de la muerte del hombre. Los gritos ancestrales que nacen de lo más hondo del profundo humano suplican a todos los muertos, reflejados en toros celestes ("Y a través de las ganaderías/ hubo un aire de voces secretas/ que gritaban a toros celestes/ mayores de pálida niebla").

Importantísima es la figura del caballo, de larga tradición en el folklore europeo y asociado a la violencia, la fuerza, la pasión. En el poeta granadino no sólo el caballo, sino también el jinete, cumple esa misión evocadora del símbolo. Cuando el caballo es negro sólo porta malos presagios. Simboliza lo que arrastra y mueve, fuerza incontrollable que sale de lo profundo. En la lírica de Lorca, y dicho sea de manera amplia, se presenta con perfiles diferentes: caballos enfurecidos, magníficos, al trote, míticos, cósmicos, etc. Es, también, en su obra poética otras veces la muerte que acecha, presente como perfil de fondo, inconcreta y cierta allí donde la violencia aparece.

En el *Llanto*, la presencia del caballo anuncia la consumación del acontecer trágico. La figura del caballo, apositiva a la de la luna, traduce toda la tensión del momento ("La luna de par en par/ caballo de nubes quietas"). También la figura yacente de Ignacio se asocia con el cuerpo del caballo ("Delante de este cuerpo con las riendas quebradas"). El hombre que es capaz de dominar al caballo es un ser plerórico de energía. Sin embargo, la verdadera fuerza del hombre se manifiesta en los momentos decisivos ("Yo no quiero ver aquí los hombres de voz dura, /los que doman caballos y dominan los ríos").

Otros símbolos telúricos: el agua y el viento.

El viento: abunda en casi toda la obra del andaluz universal. Por lo que se refiere al viento es imprescindible aludir a Bóreas, elemento fecundador, que adquiere en los poemas de Lorca un talante más intenso, muchas veces con fuerza trágica, que intenta elevar ya a la categoría de mito en *Preciosa y el aire*.

El agua: en las *Canciones*, el agua se asocia a la vida y la fecundación, la belleza, con el impulso vital. En el *Romancero gitano*, en cambio, tiene una connotación erótica, llegando a ser el tema central en poemas como la *Burla de don Pedro a caballo*. También se identifica el agua con la vida cuando hay tristeza. El agua estancada es la muerte ("Sobre el rostro del aljibe/ se mecía la gitana" en *Verde que te quiero verde*).

En el *Llanto* la primera alusión al río aparece en "La sangre derramada" ("Como un río de leones/ su maravillosa fuerza"), donde el simbolismo positivo del río se refuerza por la imagen visionaria "río de leones", que intensifica el

vitalismo de Ignacio Sánchez Mejías. Aparece varias veces a lo largo del poema. La hipérbole "como un río/ que tenga dulces nieblas y profundas orillas" intenta plasmar la figura simbólica del río de los muertos, el anhelo de paz y de trascendencia que impulsaba a las almas a cruzar las nebulosas aguas de Aqueronte.

Por otra parte, la insensibilidad de la "piedra" –que no asimila ni lo humano, ni lo sonoro, ni lo luminoso, ni el calor– es tan absoluta que ni siquiera puede retener agua curva, clara alusión al agua estancada, el agua encerrada en un círculo, símbolo del llamado secreto a la reabsorción en la nada. Es una imagen simbólica que pretende connotar el momento de mayor complejidad de la vida de Ignacio: "La piedra es una frente donde los sueños gimen/ sin tener agua curva ni cipreses helados". Las otras alusiones al agua, la lluvia, etc. son menos connotativas que éstas.

Con todo, entre los símbolos míticos ancestrales vemos el grito (ancestral) de la sangre, que es como una voz interna, una fuerza agorera (ancestral) opuesta a la fuerza de la luna y complemento de la fuerza telúrica de la tierra. La sangre derramada, frenética y exaltada, enardece siempre la sed mortal de la luna. Este significado, esta sed, se plasma sobre todo en *Bodas de sangre*, incluso en *Reyerta*, *Romance sonámbulo*, *Prendimiento de Antoñito el Camborio*, *Muerte de Antoñito el Camborio*, etc.

La sangre de Ignacio anuncia el final de la vida ("Buscaba su hermoso cuerpo/ y encontró su sangre abierta). No es sólo el símbolo de la agonía de todos los hombres ("Y su sangre ya viene cantando/ cantando por marismas y praderas,/ resbalando por cuernos ateridos/ tropezando sin alma por la niebla, / tropezando con miles de pezuñas/ como una larga, oscura, triste lengua/ para formar un charco de agonía/ junto al Guadalquivir de las estrellas"), sino que, mediante profundas evocaciones de resonancias evangélicas, se va transformando en el sacrificio humano por excelencia –imagen del sacrificio redentor de Cristo–, cuya sangre se derrama sobre todos los seres para que sirva de purificación ("Que no hay cáliz que la contenga,/ que no hay golondrinas que se la beban,/ no hay escarcha de luz que la enfríe,/ no hay canto ni diluvio de azucenas,/ no hay cristal que la cubra de plata"). El poema, como creo que es muy evidente, se ha ido cargando de tensión emocional. El último grito de "La sangre derramada" es un grito desesperado y ancestral de vida, un absoluto rechazo de la muerte: "¡Yo no quiero verla!".

Como afirmaba más arriba, estamos frente a un poema en el que hay también numerosos símbolos oníricos ("Y el óxido sembró cristal y níquel; y la plaza gris del sueño/ con sauces en las barreras"; "la luna de par en par/ caballo de nubes quietas", "huesos y flautas suenan en su oído", "mayorales de pálida niebla"; "vacilando sin alma por la niebla", etc.). Varios símbolos de muerte, entre los que destacan la piedra y la luna, y otros muchos cuyo tratamiento nos desviaría del motivo central del análisis.

La imagen poética de Lorca. Las correspondencias lorquianas

Una visión mítica del mundo a menudo (y sobre todo en nuestro autor) supone una visión metafórica de él. En la poesía de Lorca hay esta tendencia a la correspondencia: todo se equivale y se intercambia en su pluriverso particular. Los estados psicológicos se manifiestan en un mundo vastísimo que, según él, manifiesta la obra de Dios en todas sus formas. Las imágenes resultantes tienen una plurivalencia significativa singular: "Todo es encrucijada", dice, en sus poemas. Por ello, el dotar de cualidades anímicas a cosas inanimadas es uno de los fundamentos de su poética y poesía, porque las cosas participan de las cualidades, sentimientos y tensiones. Es un trasvase sin límite. El viento "es moreno y ardiente", "es muchedumbre". La luna tiene "sed de luceros", tiene "sangre", "dientes de marfil" o "está loca". Igual ocurre con el agua o la noche. El silencio es muchas veces el principal protagonista (cfr. "Elegía del silencio"). La vegetación asimismo adquiere vida propia.

Todo ello está potenciado tanto en el *Llanto* como en el *Poema del cante jondo*, en el que la tensión es el elemento fundamental de las imágenes. Las cosas se complican y nos internan en el mundo inquietante de los presagios y las pesadillas, transmitiendo lo oculto y lo oscuro. Toda la naturaleza participa de las pasiones y de la tragedia.

Simbolismo inglés/simbolismo español

Creo que no es marginal para nosotros apuntar ahora, aunque sea de manera somera, a las relaciones y las coincidencias entre ambos simbolismos. En los dos países el movimiento se presenta como una lucha contra el Romanticismo. O, mejor dicho, como una *traducción* del Romanticismo, que se vuelve contra sí mismo con sentido crítico⁸. Su introducción en España supuso la vigencia, por vez primera, de un verdadero Romanticismo⁹. En Inglaterra, la continuación de un movimiento que había intentado aflorar a lo largo del XIX. Esto lo corrobora la revolución métrica que supuso la introducción del Simbolismo en ambos países: reaparición de los metros tradicionales y, sobre todo, la vuelta a la versificación acentuada. En Inglaterra se vuelve a lo natural en la lengua, la medida por acentos. La poesía española se interesa no por el lenguaje hablado, sino por la poesía popular, que es una actitud romántica. La inglesa por explorar los poderes poéticos del habla coloquial, que es una actitud realista. Es decir, que el Simbolismo en España e Inglaterra es reacción contra el utilitarismo y el prosaísmo, y la revisión de un romanticismo de exceso que experimenta con nuevos elementos poéticos.

⁸ Cfr. el importante libro de Friedrich, Hugo (1975): *La struttura Della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Milano, Garzanti, sobre todo los capítulos dedicados a Ch. Baudelaire, T.S. Eliot, Lorca y Alberti.

⁹ Cfr., de entre los muchos estudios al respecto, Abrams, Meyer Howard (1975): *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral.

En ambos países se rehabilita, también, y se revaloriza la poesía barroca, como consecuencia de la supervaloración de algunos aspectos de ella a causa de la vanguardia. En España sería la actualización de Góngora¹⁰, en Inglaterra la actualización de la poesía metafísica, porque es una poesía de aspiraciones comunes. Eliot encuentra que la unión de experiencias contrarias o dispares es un rasgo característico de la poesía metafísica.

Creo que ha sido Friedrich uno de los críticos que mejor ha entendido el encuentro de la poesía contemporánea (europea) con el autor barroco y que la cita que propongo clarifica sobradamente lo que vengo defendiendo:

La ragione, del tutto occasionale, per cui si cominciò ad occuparsi di Góngora fu il terzo centenario della sua morte, mentre la ragione più profonda è da ricercare nella sua intima parentela con il mondo moderno. Ciò che si scoprì in Góngora fu la capacità di ideazione cerebrale e al tempo stesso fantasiosa di remoti rapporti fra le cose della natura o del mito, il suo linguaggio come continua trasformazione dei fatti in ellissi metaforiche (Diego), il fascino dello stile cupo, altamente artistico, inesauribile nella creazione di mondi poetici da opporre al mondo reale, il rigore della tecnica poetica, specialmente nel dare ai suoi versi, attraverso spostamenti sintattici, una carica di straordinaria tensione (Friedrich, 1975: 153).

La rehabilitación de la poesía del XVII por vía de lo moderno tiene en estos dos poetas una repercusión mayor que la que se ha considerado hasta ahora. Eliot, en su amplia obra crítica, ha volcado el interés en los poetas metafísicos. Lo que le preocupó fue la imagen como medio de expresión poética. En su obra poética las imágenes que evocan estados de ánimo tienen un parentesco muy cercano con el Imaginismo y con el Simbolismo¹¹.

Lorca usa la imagen irracional, la imagen vanguardista, que a veces se hace greguería¹². En estos dos poetas la vanguardia tiene una importancia mucho mayor de la que se ha venido dando¹³.

El mito en T. S. Eliot y en Lorca

La vuelta a las tradiciones, bien a una tradición central pre-renacentista o a

¹⁰ Creo que ha sido Dámaso Alonso uno de los críticos más claros en establecer las relaciones entre el autor barroco y la generación de 1927. Cfr. su impresionante estudio sobre Góngora en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987.

¹¹ Cfr. Symons, Arthur (1958) *The Symbolist Movement in Literature*, New York, E. P. Dutton and Co., donde se efectúa un análisis lúcido sobre las modernas teorías del símbolo en el Novecientos.

¹² La presencia de Gómez de la Serna en los autores de la generación de García Lorca fue muy fecunda. Cfr. en este sentido la edición definitiva de las greguerías y sobre todo la introducción de Gómez de la Serna, Ramón (1962): *Total de greguerías*, Madrid, Aguilar. Importante es también la correspondencia Guillén-Salinas, que podemos leer en Salinas, Pedro - Guillén, Jorge (1992): *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.

¹³ Cfr. el libro de un autor muy cercano al mundo de cultura que rodeó la obra de la generación de Lorca: Poggioli, Renato (1964): *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente.

las tradiciones nacionales, implicó el uso del mito como vehículo para la expresión poética. Para Eliot es el punto de partida para otros vuelos, para Lorca es un tema, principio y fin de su poesía¹⁴.

En Eliot¹⁵ es un medio impersonal en sustitución de un lenguaje común que ya no existe. Es al tiempo visión de la complejidad del pasado del hombre. A partir de *The Waste Land*, el mito es punto de partida para el desarrollo del sentimiento religioso que desemboca en la época actual, en donde muestra una pérdida de sensibilidad religiosa. El mito es, a la vez, el marco donde insertar la ironía y el elemento que da unidad allí donde el poeta sólo halla fragmentos. Es la guía por la que el poeta norteamericano nos lleva a una situación que supone actual en la que el hombre ha perdido la armonía con el cosmos. Él no considera ético el mito como fin en sí mismo. En su obra la mitología pagana y el cristianismo se relacionan directamente. Los mitos se encuadran en un marco cristiano (o cristianizante), buscando contundentemente convertir la experiencia personal en una experiencia religiosa, mediante la transformación del mito, y esto siempre en una observancia del ritual. El mito es, en la reflexión poética de Eliot, el medio para llegar más allá de la experiencia consciente, pero no le sirve para ofrecer una nueva impronta del conflicto humano.

Los personajes que pueblan sus mundos son contradictorios, los de Lorca míticos. Los de Eliot, antimíticos, símbolos de la esterilidad y la incomunicación del mundo contemporáneo, sugeridos a través de imágenes de invierno y noche en paisajes desolados. Los de Lorca laten con sangre viva, que se manifiesta externamente.

Para Lorca, en cambio, el mito supone, además, del hallazgo que da forma y unidad a su poesía, una vereda por la que encaminar su fantasía y una caja de resonancia de su conflicto personal, haciéndose solidario con él¹⁶. El autor de *Yerma* no se identifica con Andalucía, sino con lo atávico y primitivo. El esfuerzo para dotar a su obra de una estructura mítica es un *tour de force* por llegar hasta su propio subconsciente y controlarlo, ligando su yo a una estructura más amplia y universal. Es decir, sitúa en el mismo plano su experiencia individual y lo universal.

Todo el sistema mítico de Lorca está basado en la lucha del hombre con su destino. En su poesía, el amor es una escala hacia la muerte. Los conceptos míticos de Eros y Thanatos son la base que fundamenta el *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*, así como buena parte del *Llanto*.

El mito es, en Lorca, un disolvente del cristianismo. Sus metáforas y su credo estético lo diluyen en creencias más antiguas. El cristianismo es en su poesía una de las combinaciones del ritmo universal.

¹⁴ Cfr. Rodríguez Palomero, Luisa Fernanda (1980): "T.S. Eliot, F.G. Lorca y el movimiento simbolista", en *Revista de Filología Inglesa*, 10, pp. 225-257.

¹⁵ Cfr. Eliot, Thomas Stearns (1992): *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Bagdad.

¹⁶ A este respecto es importante el epistolario lorquiano que leemos en García Lorca, Federico (1986): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

Como Eliot, Lorca accede al subconsciente por medio del mito, pero integra en él su mundo de ensueño. Al emplearlo, expresa profundos niveles del subconsciente, con lo que amplía los límites de su propia experiencia interior.

Lorca y Eliot, cada uno por su camino, tienen en común el uso del mito como integrador de lo individual en lo general, uniendo lo aparentemente accidental a formas y patrones característicos de conducta. Lorca usa el mito como portavoz de las fuerzas ocultas que están en continua oposición al mundo de la norma. Eliot lo usa para controlar y dar significado espiritual a esas fuerzas mediante el desarrollo de la conciencia religiosa a través de la historia.

Los poetas dos logran, en fin, por medio del mito, hacer una poesía universal y no nacional o regional, de dos formas diferentes: Eliot integrando la tradición occidental común, literaria, histórica y religiosa. Lorca transformando lo regional en universal mediante comunes denominadores elementales. Con todo, en el andaluz, los mitos laten, insisto, con sangre viva, y cuando no pueden hacerlo surge "la pena", esa inquietante angustia que nace de la lucha del instinto con el mundo exterior. Integra los mitos para que cobren nueva vida. Las fuerzas vitales no tienen lugar en la tierra yerma de Eliot, el círculo vital, aislado de contenido espiritual, no tiene sentido. En cambio, en Lorca la rueda de la vida es la única válida ("Abril divino que vienes/ cargado de sol y esencias, / llena con nidos de oro/ las floridas calaveras").

Para Lorca el mito es una ética y una estética: le sirve para acercarse al abismo y para salvarse de él. A través del abismo se asoma a la lucha de Eros y Thánatos (o de Eros y Cronos). A través de la conciencia mítica se salva de la nada. Esta ética se encuentra en la corriente simbolista. Pero no es decadente¹⁷, no se goza de su propio vacío y futilidad. Su manera de trascender es haciéndose uno con el cosmos, a través de la participación universal. Ésta es la otra salida para los agnósticos a la desesperación, la esterilidad y el vacío con que se enfrenta Mallarmé¹⁸.

García Lorca incorpora la propia tradición nacional a través del mito, siguiendo corrientes entonces en vigencia sin pararse a reflexionar sobre ellas en ningún ensayo. Sus poemas históricos, con los que cierra el *Romancero gitano*, son un pálido y tímido reflejo de las corrientes que partían de la concepción histórica vertida por Bergson¹⁹. Su obra, pues, se impregna del ambiente y su poesía es

¹⁷ Entiendo el complejo término "decadentismo" según la definición que le ofreció Binni, Warter (1936): *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni: "[...] é proprio il caso di vedere il decadentismo storicamente, di separarlo dal concetto astratto di decadenza, di dargli lo stesso valore storico che diamo al 'romanticismo' [...] Parlare quindi di decadentismo facendo pesare la sua comunanza etimologica con decadenza è criticamente inopportuno e troppo spesso confina con una condanna moralistica, con una critica che è più di costume che non letteraria", en la p. 6.

¹⁸ No es el lugar éste para detenerme sobre el simbolismo del poeta francés. Sin embargo remito a un libro que creo enormemente clarificador al respecto: Agosti, Stefano (1991): *Il Fauno di Mallarmé*, Milano, Feltrinelli.

¹⁹ Cfr. Amorós, Andrés (2000): *El Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca*, Madrid, Biblioteca Nueva.

testimonio involuntario. En su poesía el entorno funciona como un sistema de espejos, en donde se con-funden el mundo sensible y el imaginario. Las imágenes que resultan son pluri e intervalentes. Hace verdaderos alardes de técnica²⁰ resistiéndose a la tentación de narrar, mediante la seriación de imágenes, transformando acontecimientos en leyendas. Reproduce la realidad según la perciben los sentidos, con lo que los resultados son primordialmente sensuales, porque para él "son los cinco sentidos corporales los que rigen el mundo de la imagen".

El mito en la tradición simbolista

Supuso para los poetas simbolistas el ensanchamiento de su campo de acción: el mito clásico había servido de dos formas: para crear una belleza puramente ornamental y para iluminar los manantiales ocultos de la imaginación. El interés por lo misterioso, lo mágico, lo órfico venía en buena medida de Swedengborg²¹. Los diversos estudios, que empezaban a tomar auge, de las religiones primitivas²² y precristianas suponían un pozo sin fondo para aquellos poetas, y esto especialmente es cierto para los ingleses, que disponían de material de primera mano²³.

Quisiera concluir estas breves notas interpretativas insistiendo una vez más en la necesidad de una profundización en la lectura (o relectura) de uno de los más complejos y bellos poemas de la literatura europea del Novecientos, como es el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* desde una perspectiva hermenéutica que tenga en cuenta primordialmente el incuestionable simbolismo que el poema rezuma (y que al mismo tiempo viene a ser un índice de las ramificaciones de éste en toda la obra del autor de *Poeta en Nueva York*). Un simbolismo, el lorquiano, que aun bebiendo de la literatura francesa (y de la poesía simbolista belga²⁴) supo

²⁰ Sobre la importancia que daba Lorca a la técnica frente a la "inspiración" creo que es imprescindible una lectura atenta del epistolario que leemos en García Lorca, Federico (1986): *Obras completas*, Madrid, Aguilar. Cfr. asimismo Alvar, Manuel (1977): *La estilística de Dámaso Alonso (Herencias e intuiciones)*, Salamanca, Universidad.

²¹ Cfr. Praz, Mario (1991): *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura europea*, Firenze, Sansoni.

²² Cfr. el estudio de Frazer, James George (1990): *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Torino, Bollati Boringhieri.

²³ Inglaterra fue pionera en el estudio comparativo de las religiones. El imperio sirvió para comerciar y para ampliar, además, los campos de investigación de pueblos exóticos y muchas veces primitivos. Los poetas esteticistas del Rhymer's Club mostraban entonces interés por el espiritismo y el ocultismo, lo que suponía una confrontación con el mal a mayor escala.. Así la antropología servía, sin proponérselo, a los intereses de la literatura.

²⁴ Muy poco estudiada es la relación de la poesía contemporánea belga con las demás literaturas europeas. Con todo, creo que para entender las poéticas españolas de la primera mitad del Novecientos (y pienso en Juan Ramón Jiménez, y en Antonio Machado, o sea, en los "maestros"), aparte de la obra de M. Maeterlinck, habría que pensar en F. Jammes, un autor muy injustamente desconocido en la crítica de la literatura española contemporánea, sobre todo por lo que se refiere a la recepción del simbolismo en la así llamada generación de 1927. No es el caso de Italia, donde la

entender perfectamente el proceso de desromantización que Baudelaire realizó de la tradición romántica e inyectarle a la literatura europea una dosis de misterio y frescura pocas veces superadas por la literatura universal.

Bibliografía

- ABRAMS, Meyer Howard (1975): *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral.
- AGOSTI, Stefano (1991): *Il Fauno di Mallarmé*, Milano, Feltrinelli.
- ALONSO, Dámaso (1987): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ALVAR, Manuel (1977): *La estilística de Dámaso Alonso (Herencias e intuiciones)*, Salamanca, Universidad.
- AMORÓS, Andrés (2000): *El Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ANCESCHI, Luciano (1990): *Le poetiche del Novecento in Italia*, ed. de Lucio Vetri, Venezia, Marsilio.
- ARANGO, Manuel Antonio, (1995): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos.
- (1998): "El simbolismo como elemento de protesta en «Poeta en Nueva York» de Federico García Lorca", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham (Del Romanticismo a la Guerra Civil, coord. por Derek Flitter)*, Vol 4, pags. 57-65.
- BINNI, Warter (1936): *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni.
- CASSIRER, Ernst (1979): *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE.
- DOLFI, Laura (2006): *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni.

influencia del simbolismo belga (sin obviar al francés) ya desde principios del siglo XX estuvo presente en las "escuelas poéticas": el crepuscularismo, futurismo, etc. (cfr. Anceschi, Luciano (1990): *Le poetiche del Novecento in Italia*, ed. de Lucio Vetri, Venezia, Marsilio). Creo que es Eugenio Montale, siempre atento a la literatura que le fue contemporánea, en su colección de ensayos *Sulla poesia*, Milano, Bompiani, 1976, quien lo indicó con claridad: "[...] irrompere di un misticismo artistico essenzialmente conoscitivo che tenderà in ultimo alla distruzione del concetto stesso dell'arte [está escribiendo cuando se publicó el libro de Raymond en Italia], il Raymond costata che già nella prima ondata del simbolismo per così dire ufficiale, il lato visionario della tendenza post-baudelairiana si attenua e si stempera nel decorativo", en la p. 376.

- DOMENECH, Ricardo (2008): *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos.
- ELIOT, Thomas Stearns (1992): *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Bagdad.
- (2000): "La tradición y el talento individual", en *Ensayos Escogidos*, México, Universidad Autónoma de México, pp.17-29.
- FRAZER, James George (1990): *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Torino, Bollati Boringhieri.
- FRIEDRICH, Hugo (1975): *La struttura Della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Milano, Garzanti.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *Obras completas*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Vol. 1.
- (1986): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1962): *Total de greguerías*, Madrid, Aguilar.
- GRAVES, Robert (2005): *Los mitos griegos*, Barcelona, ORBIS, 2005.
- JUNG, Carl Gustav (1959): *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, 1959.
- LE GUERN, Miguel (1976): *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ GALÁN, Rosario (1990): "El simbolismo en el *Romancero gitano*", en *Tavira*, 7, 1990, pp. 23-45.
- MONTALE, Eugenio (1976): *Sulla poesia*, ed. de Giorgio. Zampa, Milano, Bompiani.
- ORTEGA, José (1989): *Conciencia estética y social en la obra de Lorca*, Granada, Universidad de Granada
- POGGIOLI, Renato (1964): *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente.
- PROFETI, Maria Grazia (1993): *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Dell'Orso.
- PRAZ, Mario (1991): *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura europea*, Firenze, Sansoni.
- PRIETO DE PAULA Ángel L. y RÍOS, Juan Antonio (ed.) (1999): *Relaciones culturales entre Italia y España: Leopardi y España*, Alicante, Aguaclara.
- RAMOS GIL, Carlos (1967) *Ecos antiguos, estructuras nuevas y mundo primario de la lírica de Lorca*, Bahía Blanca, Argentina. Universidad Nacional del Sur.
- RAMOS ORTEGA, Manuel José (ed.) (2005): *La copa de los sueños: poetas surrealistas andaluces*, Sevilla, Fundación José Manuel de Lara.
- RODRÍGUEZ PALOMERO, Luisa Fernanda (1980): "T.S. Eliot, F.G. Lorca y el movimiento simbolista", en *Revista de Filología Inglesa*, 10, pp. 225-257.
- SALINAS, Pedro (1970): "Dos elegías a un torero. García Lorca y Alberti" en

- Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 198-203.
- (1983): *Ensayos completos*, ed. de Solita Salinas de Marichal, 3 vols., Madrid, Taurus.
- SALINAS, Pedro - GUILLÉN, Jorge (1992): *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- SERRA, Renato (1976): voz "símbolo" en la *Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Letteratura*, vol. 2, ed. de G. Scaramuzza, Milano, Feltrinelli.
- SYMONS, Arthur (1958) *The Symbolist Movement in Literature*, New York, E. P. Dutton and Co.