UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Thèse 2003

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

De la preocupación pedagógica a la expresión literaria de la infancia : de Ganivet a Lorca y Cernuda

Sievering-Lorenzo, Maria-Gisela

How to cite

SIEVERING-LORENZO, Maria-Gisela. De la preocupación pedagógica a la expresión literaria de la infancia : de Ganivet a Lorca y Cernuda. Doctoral Thesis, 2003. doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:233

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:233
Publication DOI: 10.13097/archive-ouverte/unige:233

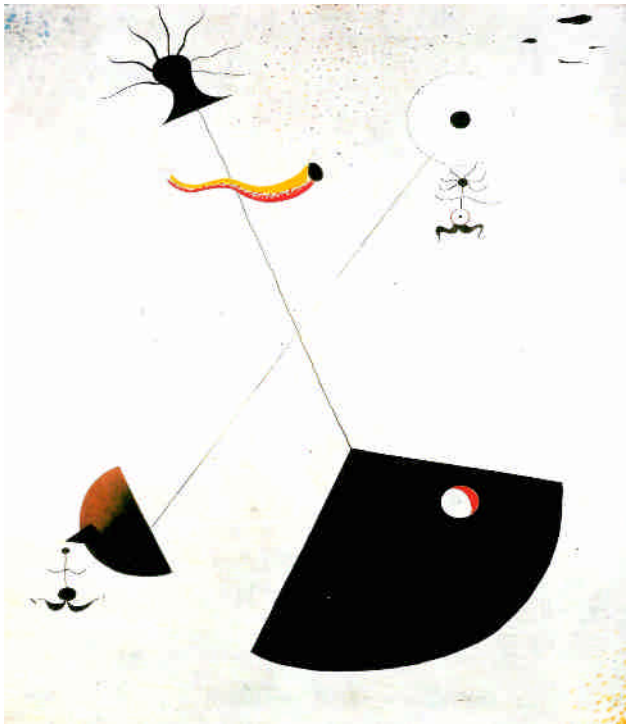
© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

UNIVERSITE DE GENEVE

FACULTE DES LETTRES
Département des langues et littératures romanes
Unité d'espagnol

De la preocupación pedagógica a la expresión literaria de la infancia :

de Ganivet a Lorca y Cernuda



Thèse
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève
pour obtenir le grade de Docteur ès Lettres
par

Maria-Gisela SIEVERING-LORENZO

sous la direction du
Pr. Antonio Lara Pozuelo

Jury:
Pr. Jenaro Talens Carmona, Président du Jury
Pr. Luis López-Molina

Thèse n° 543

Genève, 2003

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar en estas breves líneas mi agradecimiento a aquellas personas que durante los seis años que he trabajado en esta tesis (años forjados con alegrías, como el nacimiento de mi segundo hijo, y, con tristezas, como el fallecimiento de mis padres) me han ayudado y apoyado hasta el final.

Al profesor Antonio Lara Pozuelo, mi director de tesis, por su orientación, su diálogo constructivo, su insistencia en los aspectos redaccionales y estructurantes de la tesis, su continuo apoyo y su paciencia.

Al profesor Luis Lopez Molina, jurado, por sus observaciones pertinentes, sus comentarios referentes a la introducción y la conclusión y su orientación para la elaboración de la bibliografía.

A mi marido, Johann, y mi hijos, Jessica e Ivan-Daniel, por su paciencia y compresión.

Mas sólo conservando una niñez eterna en el lecho del alma, sobre el cual se precipita y brama el torrente de las impresiones fugitivas, es como se alcanza la verdadera libertad y se puede mirar cara a cara el misterio de la vida.

El arte dice Schiller que nació del juego y el juego es la vida del niño. El niño nace artista y deja de serlo en cuanto se hace hombre. Y si no deja de serlo, es que sigue siendo niño.

Miguel de UNAMUNO

I Bases introductorias 5
1 planteamientos previos 7
2 hipótesis y plan de trabajo 11
3 contexto socio cultural y literario 15
II Estudio del tratamiento de la infancia segun la cosmovisión del autor 25
1 La infancia en escritores del 98 y en J.R. Jiménez 27
1.1 El tema de la educación en la obra de los hombres del 98 y de J. R. Jiménez 27
1.2 La expresion literaria de la infancia en la obra de Miguel de Unamuno 42
1.3 La expresion literaria de la infancia en la obra de Antonio Machado 54
1.4 La expresion literaria de la infancia en la obra de Juan Ramón Jiménez 60
1.5 Recapitulación 70
2 La infancia en la obra poética de Federico Garcia Lorca 72
2.1 Infancia como vivencia personal y presencia de la infancia 73
2.2 Configuración del universo infantil 78
2.3 Relación entre el yo y el otro en la obra poética de García Lorca 83
2.4 Las imágenes sensoriales 91
2.5 Coordenadas espacio-temporales 101
2.6 Manifestaciones de la entidad infantil en la creación poética lorquiana 112
2.7 Recapitulación 133
3 La infancia en la obra poética de Luis Cernuda 135
3.1 Acercamiento al estudio de la obra de Luis Cernuda 136
3.2 Relación yo-otro en la obra poética de Luis Cernuda 147
3.3 Configuración del universo infantil y adolescente 153
3.4 Las imágenes sensoriales 166
3.5 Coordenadas e interacciones espacio-temporales en Ocnos 176
3.6 El acorde cernudiano : de la ruptura al regreso. 195
3.7 Recapitulación 213
III Estudio de núcleos temáticos 217
1 Las manifestaciones del folklore, del juego y de géneros infantiles 219
1.1 Los géneros literarios infantiles 221
1.2 La fabulación infantil 225
1.3 Las canciones infantiles 231
1.4 Las actividades lúdicas y los espacios infantiles 252
2 Los personajes infantiles 265

2.1 Los personajes infantiles en la obra dramática de Federico García Lorca 268
2.2 El niño víctima 279
2.3 Resonancias crísticas de la figura del niño 292
2.4 El personaje del idiota y los niños marginados 299
3 Manifestaciones del personaje « hijo » y de la figura materna 309
3.1 El núcleo familiar en la obra de Ganivet, Unamuno y García Lorca 309
3.2 Manifestaciones del « hijo » en Unamuno y Lorca : el hijo imposible 313
3.3 La figura materna y el grito de la madre por el hijo muerto 341
3.4 Imágenes del desnacer 352
IV Conclusión 361
V Bibliografía y anexos 379

« San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres »

MURILLO, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°7.

Bases introductorias

planteamientos previos

La preocupación por el universo de la infancia en todos los campos surge principalmente a finales del siglo XIX. Hasta entonces el niño había sido considerado como el adulto que iba a devenir y como tal era tratado, no como persona con identidad propia. Avances técnicos y científicos, descubrimientos médicos, estudios en el campo de la psicología, nuevos métodos pedagógicos, entre otros, van a favorecer una nueva visión del ser infantil.

El término « infancia » es muy amplio y conviene determinar sus diversas significaciones. En el Diccionario de la Real Academia se define como el *período de la vida del niño desde que nace hasta los comienzos de la pubertad* [1]. Esta definición nos conduce a una interpretación evolutiva.

El diccionario de uso del español de María Moliner aporta otra definición de infancia como *estado de niño*[2]. Además de designar al ser que se encuentra en el período correspondiente entre el nacimiento y la pubertad, « niño » puede designar en sentido figurado a la *persona ingenua o de poca experiencia* [3]. Pertenecen al universo infantil no sólo los seres que se encuentran dentro del período correspondiente entre el nacimiento y la pubertad, sino también los que han conservado un espíritu próximo al infantil.

La infancia también presenta un valor simbólico. Infancia es símbolo de inocencia. Representa el estado edénico - anterior a la « caída » -, que es simbolizado en muchas tradiciones por la vuelta al estado embrionario del cual el período de la infancia se halla próximo. Para el taoísmo, la infancia es símbolo de simplicidad natural, de espontaneidad. Este mismo simbolismo es utilizado en la tradición hindú, que le concede el mismo valor que la parábola cristiana del Reino de los Cielos : es el estado anterior al conocimiento[4]. Son conocidas las palabras que dirige Jesucristo a sus discípulos, quienes reprendían a los niños que se acercaban a El: *Dejad que los niños se acerquen a mí (...) porque de tales es el reino de Dios* [5].

---

[1] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1984): *Diccionario de la Lengua Española*, vol. II, Madrid: Espasa-Calpe, p. 770.
[2] MOLINER, María (1994): *Diccionario de uso del español*, vol. II, Madrid: Gredos, p. 126.
[3] *Gran Enciclopedia Larousse* (1987), Barcelona ; Planeta, p. 7795.
[4] *Enfance est symbole d'innocence: c'est l'état antérieur à la faute, donc l'état édenique, symbolisé en diverses traditions par le retour à l'état embryonnaire, dont l'enfance demeure proche. Enfance est symbole de simplicité naturelle, de spontanéité, et c'est le sens que lui donne le taoïsme: " Malgré votre grand âge, vous avez la fraîcheur d'un enfant "* (...) *Le même symbolisme est utilisé dans la tradition hindoue, où l'état d'enfance est appelé bâlya: c'est, tout comme dans la parabole du Royaume des Cieux, l'état préalable à l'obtention de la connaissance* (CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain 1982: 404).
[5] *Sinite parvulus venire ad me* (Lc. 18, 16; Mt. 19, 14).

Además, «infancia », en sentido figurado, puede designar el *primer estado de una cosa después de su nacimiento o erección* [6]. De esta manera, podemos hablar de infancia de la humanidad.

En este estudio se abordarán las señaladas acepciones del término infancia : infancia como período evolutivo, infancia entendida como estado de niñez e infancia como etapa inicial.

La figura del niño ha tenido hasta principios del siglo XX mayor representación en las artes plásticas que en la literatura[7]. En el ámbito pictórico, el ser infantil atrae con frecuencia la sensibilidad de los artistas. Ha sido reflejado en sus juegos, en su vida de familia, en cuadros religiosos ; los niños pobres y los pícaros tuvieron también su representación pictórica. Recordemos a Velázquez, Murillo, Zurbarán, Goya, más tarde Sorolla y ya, en el siglo XX, a Pablo Picasso.

La ausencia del motivo de la infancia en la literatura española durante largos períodos resulta sorprendente[8] si tenemos en cuenta que una de las primeras narrativas hispánicas - la picaresca – tiene como hilo argumental el proceso de aprendizaje del niño y su posterior integración en la sociedad a través de una historia de corrupción. El motivo de la infancia aparece de nuevo en la literatura del siglo XX gracias a su redescubrimiento literario realizado durante el Romanticismo.

Los estudios de Carmen Bravo Villasante[9] acerca de la presencia del niño en la literatura española y el breve apartado que Faustino Plaza Camarero[10] dedica al mismo tema en su tesina de licenciatura, titulada *El niño en Delibes* (1961), representan una útil referencia bibliográfica sobre la presencia del niño en la historia de la literatura[11].

Comenzando con la Edad Media, ya en el *Poema del Mío Cid* (siglo XII) asoma la figura de una niña de « nuef años », la burgalesita. Uno de los *Milagros* de Berceo (siglo XIII) tiene como protagonista a un niño judío, liberado del fuego por la Virgen.

En el siglo XIV cabe destacar dos obras en las que se aborda el niño como objeto de educación : *El libro de los consejos o castigos que fizo don Juan Manuel para su fijo » y* el cuento « De lo que contesció a un hombre bueno con su fijo » en *El conde Lucanor*. En los Romances, al niño se le guarda y se le emplea para las venganzas : véase el romance de *Gaiferos*. El tema de la muerte, una de las obsesiones del hombre medieval, dará origen a las *Danzas de la*

[6] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1984 : 770).
[7]El Diccionario Larousse, ofrece una visión general del tema « El niño en el arte », pp. 7795- 7796
[8] Véase GODOY GALLARDO, Eduardo (1979).
[9] BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1983), (1989: 181-192).
[10] PLAZA CAMARERO, Faustino (1961: 20: 32).
[11] Los primeros capítulos de las autobiografías y las memorias suelen ir dedicados a la infancia, no obstante esta incorporación de la infancia responde a la necesidad de un género. Esta es la razón por la que no se hace referencia en

Muerte, de las que se conserva una sola en la literatura española, en la cual es introducido un personaje infantil.

Toda una serie de autores de villancicos y cantores de nanas, desde Gómez Manrique (siglo XV) hasta Gil Vicente (siglo XVI), reproducen escenas caseras y gestos familiares donde están reflejados los niños. Faustino Plaza propone estudiar también en este período el niño hispano-incaico a través de los *Comentarios* del Inca.

Se perfilan tímidamente los niños en los libros de caballerías del siglo XVI : *Amadís de Gaula, Caballero Cifar*. En la novela picaresca, como queda dicho, ya desde *Lazarillo de Tormes*, el niño desempeña un papel fundamental ; esta obra puede interpretarse como la sátira de la sociedad española vista a través de los ojos de un pícaro de ocho años.

En el *Quijote* encontramos al pequeño Andresito y, ya al final de la novela, se perfilan unos niños que se disputan unos grillos encerrados en pequeñas jaulas. Cabe recordar en el teatro del siglo de Oro el papel del niño en *El Gran teatro del mundo* de Calderón o en *El niño inocente de la Guardia* de Lope de Vega. Este dramaturgo introduce también niños en *Los embustes de Celauro* para completar el cuadro hogareño.

El padre Isla hace reaparecer la picaresca en el siglo XVIII con la traducción de *Gil Blas de Santillana* de Lesage. Por otro lado, este siglo se caracteriza por la aportación de las ideas de Rousseau sobre la educación que aparecen reflejadas en su *Emilio*. En España está representado por Montengón con su *Eusebio*, que es una consecuencia – en el terreno católico – de las ideas naturalistas del *Emilio*.

En las novelas realistas y naturalistas del siglo XIX se introducen algunos personajes infantiles. El niño como alegato socio-cultural se perfila en *¡Adiós Cordera !* de Leopoldo Alas. Emilia Pardo Bazán gusta de incorporar personajes infantiles en sus cuentos. El niño se da con relativa frecuencia en la obra de Galdós - *Trafalgar*, *El 19 de abril y el 2 de mayo* y *La corte de Carlos IV* , *Gerona*, *Miau*, *Torquemada en la hoguera*, *El abuelo* - pero no alcanza el protagonismo de las obras de Dickens. El padre Coloma nos presenta el niño personaje histórico en *Jeromín* y el niño víctima de la inmoralidad social en *Pequeñeces*.

En el proceso de valorización de la infancia, como etapa fundamental del ser humano, es determinante la labor iniciada a finales del siglo XIX por los regeneracionistas y por la Institución Libre de Enseñanza. De sus principios pedagógicos serán herederos los escritores de la generación de 1898. Será Antonio Machado el primer poeta español que convierta el motivo de la infancia en materia poética. Le seguirán Juan Ramón Jiménez y varios poetas de la

este apartado. Nos interesaremos en las vivencias infantiles de los autores estudiados cuando éstas supongan un nuevo

generación del 27, sobre todo, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Rafael Alberti y Emilio Prados.

En la novela de la primera mitad del siglo XX, Ramón Pérez Ayala incorpora un mundo estudiantil en *A.M.D.G.* : los niños aparecen como víctimas de una educación, a su juicio, equivocada. En Gabriel Miró vemos la infancia desgraciada en *La novela de mi amigo,* mientras que *Niño grande* está construida con recuerdos de infancia : el capellán, los Magos, el Médico, el amigo campesino.

Hasta la novela de posguerra[12], el niño no adquiere el papel protagonístico que, con diferentes matices, alcanzó en los siglos XVI y XVII. Se suelen señalar como obras sobresalientes en este campo : *Marcelino, pan y vino* de José María Sánchez Silva[13], *Duelo en el paraíso* de Juan Goytisolo, *Industrias y Andanzas de Alfanhui* de Sánchez Ferlosio, *La familia de Pascual Duarte* y *Viaje a la Alcarria* de Camilo José Cela. Otros nombres : Laforet, Fernández de la Reguera, Sánchez Mazas, Giménez Arnau, Antonio Prieto. Caben destacar de manera sobresaliente Miguel Delibes[14] - la anécdota fundamental de ocho de sus obras gira en torno a uno o varios niños - y Ana María Matute, esta última con libros como *En esta tierra, Los niños tontos, Primera memoria* y *Tres y un sueño*[15].

enfoque literario.

[12] Véase el estudio de GODOY GALLARDO, Eduardo (1979).

[13] Ganador en 1968 del Premio Hans Christian Andersen.

[14] *La sombra del ciprés es alargada* (1948) , *El camino* (1950), ;« El refugio » en *La partida* (1954), el relato :« La mortaja » incluido en *Siestas con viento Sur* (1957), *Las ratas* (1962), el cuento *Los nogales,* « El conejo » dentro del volumen de cuentos *La mortaja* (1970), *El príncipe destronado* (1973).

[15] Para ampliación de autores y obras en el siglo XX, consúltese GONZALEZ DE MENDOZA, Pilar (1990) : *Diccionario de Temas de Literatura Española*, Madrid : Itsmo, pp. 165-168.

hipótesis y plan de trabajo

Como indica el título, esta tesis abarca un período concreto: partimos de finales del siglo XIX, con las preocupaciones pedagógicas de los regeneracionistas y Ganivet, pasando por la producción de la generación de 98 y de Juan Ramón Jiménez, hasta llegar a la obra de dos grandes poetas de la generación del 27 y del siglo XX, Lorca y Cernuda, que constituyen el objetivo principal del estudio. Intentaremos mostrar que el proceso llevado a cabo durante este período en el acercamiento al universo de la infancia es fundamental para el enriquecimiento de la literatura del siglo XX. La explosión de la narrativa de posguerra, en la que abundan los personajes infantiles, incluso de la propia literatura infantil, no puede entenderse sin este proceso.

La riqueza de la narrativa sobre y para niños de la época de posguerra ha sido precedida por cuatro factores que vamos a enumerar a continuación:

- Una reflexión sobre la figura del niño en la vida y en la literatura.
- Una toma de conciencia de la importancia de la educación infantil, de la cual se hacen eco los escritores noventayochistas.
- Un acercamiento al folklore infantil y a géneros literarios infantiles por parte de autores que no practican la literatura infantil propiamente dicha.
- La incorporación del niño como personaje en la narrativa y en las obras de teatro del primer tercio de siglo, y, sobre todo, de una poesía en la que se recrean vivencias infantiles y el niño se convierte en protagonista poético.

Por otro lado, la infancia como tema literario en la generación de 1927 es abordada frecuentemente por la crítica atendiendo al concepto formulado por Baudelaire de la « infancia como paraíso perdido »[16]. El poeta francés intentó por todos los medios a su alcance – amor, contemplación de la belleza, viajes, drogas, etc - hallar lo que él llamó « le Paradis Perdu », sentir de nuevo la serenidad que sólo pudo gozar en su infancia[17] . Así lo vemos en poemas como « Elevation », « La Chevelure », « Le Vin », « Invitation au Voyage ». Apuntaremos referencias a este destacado aspecto. No obstante, el objetivo de esta investigación es aportar nuevas perspectivas, porque la niñez, como paraíso perdido, es una de las múltiples facetas con que Lorca y Cernuda integran esta etapa primordial en sus obras.

[16] El mito del paraíso perdido enlaza con la poesía de Vicente Aleixandre.
[17] Véase REAL RAMOS (1983: 45).

A pesar de que no abarcaba el mismo campo de investigación, nos acercamos a la imagología y a la literatura comparada con el fin de apoyarnos en una metodología para llevar a cabo el análisis de los factores señalados previamente. Esta metodología nos orientó durante el proceso de elaboración de la tesis.

La investigación de las imágenes mentales ha recibido el nombre científico de « imagología » y se ha constituido en una rama joven de la literatura comparada. Daniel-Henri Pageaux define la imagología como *l'étude des images ou représentations de l'étranger*[18].

La imagen se configura atendiendo a cuatro elementos:

1 : es imagen de un referente extranjero. Aplicado a nuestro estudio el referente era el niño.

2 : es imagen procedente de una cultura. La imagen se sitúa en un imaginario socio-cultural ; hace referencia a un lugar y una época determinada. De allí la necesidad de acercarnos al contexto histórico, socio-cultural y literario de la época que iba a ser estudiada.

3 : es imagen creada por la sensibilidad particular de un autor; esta imagen se enmarca dentro de las características de una obra.

En un primer momento se llevó a cabo un estudio independiente de autores y de obras, a partir de los siguientes elementos :

a : Análisis lexical : la palabra. La imagen está formada de un vocabulario fundamental que sirve a la representación. Se observó cómo era representado el universo infantil mediante el lenguaje.

b : Análisis estructural

- marco espacio-temporal : coordenadas espacio-temporales en las que se localiza el ser infantil.
- sistema de personajes : personajes infantiles que recorren las obras.

c : En el sentido comparatista, la noción de imagen establece una hipótesis de trabajo que podría formularse así : toda imagen procede de una toma de conciencia de un yo, respecto al otro, de un aquí, respecto a un allá. Cuando miro al otro, la imagen del otro establece cierta imagen del yo que mira, habla o escribe. A través de la imagen se expresa la alteridad y la identidad. Se establece una toma de conciencia entre el « yo » y el « otro ». Aplicado a nuestro estudio, obtendríamos el siguiente esquema :

[18] PAGEAUX, Daniel-Henri (1994: 59).

Yo	Otro
Personaje Poeta	niño
Aquí	Allí
Adolescencia Madurez Vejez	Infancia

4 : Imagen como escenario o imagen global que pone en relación los diferentes elementos: se procedió al estudio comparativo de núcleos temáticos.

Una vez terminado el análisis de los factores destacados previamente, a partir de la metodología señalada, procedimos a la organización y estructuración del material recogido y a la redacción final.

Este estudio está estructurado en tres partes principales.

A. Terminaremos esta breve primera parte, que hemos titulado « Bases introductorias », con dos aspectos relacionados con el contexto socio-cultural y literario:

- La preocupación pedagógica y las reflexiones de escritores de principios del siglo XX acerca del ser infantil.
- El acercamiento a los autores que van a ser estudiados y las relaciones que establecieron entre sí.

B. En la segunda parte, « Estudio del tratamiento de la infancia según la cosmovisión del autor », nos interesaremos en una fase previa en el tratamiento de la infancia en la obra de los escritores del 98 y Juan Ramón Jiménez atendiendo a dos perspectivas :

b_1 : La incorporación de la educación en la obra literaria.

b_2: La expresión literaria de la infancia.

b_3: Después profundizaremos en la creación poética de Federico García Lorca y Luis Cernuda siguiendo el mismo criterio anterior de integración del motivo de la infancia dentro de la concepción literaria de estos dos poetas. Los aspectos que se abordarán son los siguientes : vivencias infantiles, configuración del universo infantil, relación entre el

yo y el otro, imágenes sensoriales[19], coordenadas espacio-temporales y manifestaciones de la entidad infantil.

C. En la tercera parte, « Estudio de núcleos temáticos », se va a profundizar, a partir de la obra teatral de Lorca, en los paralelismos entre los escritores estudiados atendiendo a tres criterios relacionados con el universo de la infancia:

c_1 : Las manifestaciones del folklore infantil y de géneros literarios infantiles.

c_2 : Las características de los personajes infantiles.

c_3 : Las manifestaciones del personaje « hijo » y de la figura materna.

Se observarán semejanzas y contrastes en la configuración del universo infantil entre autores y ampliaremos nuestro estudio al personaje del hijo ; ello nos conducirá a la imagen totalizadora del desnacer, en el sentido de infancia como vuelta a los orígenes.

Puede llamar la atención el hecho de que las manifestaciones del folklore infantil y de géneros literarios infantiles no sean estudiados dentro del contexto socio-cultural y literario, sino que constituyen un capítulo dentro del segundo bloque. A mi parecer, la incorporación de estos elementos en las obras literarias estudiadas no es gratuita, ya que no se limita a una mera recopilación, sino que los autores realizan una recreación de ese material con fines específicos.

[19] Véase la definición de imagen en ESTEBANEZ CALDERON, Demetrio (1996 : 552-553) :
En primer lugar, sugiere la idea de representación sensible de un objeto o de una persona. Desde el punto de vista de la psicología, imagen es « una reproducción mental, un recuerdo de una vivencia, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual » (…) La literatura opera con imágenes creadas por la fantasía de un escritor. Estas imágenes cumplen la función de representar, de dar forma sensible a ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el poeta desea transmitir (…) Con el fin de plasmar una realidad en su corporeidad sensible, el poeta tiende a suscitar en el lector idénticas sensaciones a las que él experimenta ante esa realidad o ante el objeto de su imaginación. Esto lo intenta, creando una serie de imágenes que van dirigidas a los diferentes sentidos (vista, oído, olfato, gusto, tacto).

contexto socio cultural y literario

Reflexiones acerca de la figura del niño

Las investigaciones psicológicas propugnan una toma de conciencia por parte de escritores, ensayistas y eruditos de finales de siglo XIX y principios del siglo XX acerca de la identidad del niño como ser con personalidad propia. Estos hombres se plantearon la necesidad de una nueva orientación pedagógica.

En el proceso de valorización de la figura del niño que se lleva a cabo a finales del siglo XIX es fundamental la labor realizada por los regeneracionistas. Sus ideas pueden considerarse como el precedente inmediato del grupo de escritores de 1898. Preocupados por los problemas culturales y económicos del país, pensaban que la solución residía en una mayor instrucción de las gentes, mejor reparto de las riquezas del país y una política de regadío adecuada. Macías Picavea atacó la política de los Austrias considerándola como la causa de la decadencia de España y estableció un plan de reforma que comprendía todos los aspectos de la vida española. La actividad de Joaquín Costa abarcó un gran número de temas, en especial la elaboración de una planificación educativa: importancia primordial de los estudios primarios, incremento de las enseñanzas prácticas, desburocratización de la vida escolar, creación de estudios agrarios e industriales[20] .

La Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), propuso la reorganización radical del sistema educativo, tomando como base la filosofía krausista importada por Julián Sanz del Río y promulgada por el propio Francisco Giner de los Ríos, Fernando de Castro, Joaquín Costa y Manuel Bartolomé Cossío, entre otros. Era una filosofía reformadora, de aplicación más bien práctica que teórica: *predicaba una renovación cultural, cuyas bases tenían que sentarse primero en la educación para luego realizar reformas a todos los niveles de la sociedad española* [21]. Algunos principios de la pedagogía institucionista eran: la educación activa - frente a la pasividad propia de la enseñanza tradicional -, la educación integral, contacto con la naturaleza y con la tradición popular, la educación de la mujer y libertad religiosa[22]. Giner de los Ríos sentía la necesidad de una renovación del sistema pedagógico

[20] Véase MAINER, José Carlos (1980): *Modernismo y 98* en « Historia crítica de la literatura española », Francisco Rico (ed.), Barcelona: Crítica.
[21] GEIST, Anthony Leo (1980) : *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias*, Barcelona: Labor, p. 13.
[22] JIMENEZ GARCIA, A. (1987: 151-157).

español ; se percató de que para influir de manera decisiva en la formación de los estudiantes tenía que comenzar por los niveles más bajos de la enseñanza.

Complementando esta preocupación pedagógica, algunos escritores se interrogan sobre la situación del niño en la vida diaria, y en la literatura, en particular. Observan la necesidad de una literatura infantil, que será considerada durante mucho tiempo como una actividad « menor ».

Ya en 1899 José Martí fundó una revista para los niños: *La Edad de Oro,* con la que esperaba preparar a los niños a la nueva América que estaba naciendo. Censuró en una carta escrita a Mercado a las personas que creían que no era digno en un poeta rebajarse a escribir para los niños.

A comienzos del siglo XX, el dramaturgo Jacinto Benavente expresó su inquietud por el hecho de que en su opinión no había ningún país con tan poca compasión para la niñez, y ningún país tan exento de literatura dedicada a los niños como España.

Y es el espíritu español seco para el niño, y esta sequedad se refleja en nuestro arte...No hay en España una literatura, un arte para los niños. Nos preocupamos poco de higienizar ni de alegrar su vida[23].

Apoyó el citado dramaturgo programas destinados a aliviar el hambre y dar protección a los niños. Pidió que el homenaje propuesto en ocasión de su ingreso en la Real Academia tomara la forma de contribuciones a la organización del « Desayuno Escolar », que proveía el desayuno a los niños pobres de Madrid. Por medio de sus artículos periodísticos recogidos posteriormente en *De sobremesa,* promovió las exposiciones de libros para los niños y prestó su prestigio a la organización de un teatro infantil, que tuvo escaso éxito: duró tan sólo de 1909 a 1910.

Azorín confirmó en 1929 lo que había dicho ya Jacinto Benavente: la negligencia de la literatura española hacia el universo infantil:

Repasad la española. Leed dramas, novelas, poemas. Diríase que el niño no existe en la sociedad. No hay niños en ninguna parte. El hombre no habla de los niños, no se preocupa de los niños… ¿Dónde están los niños en la literatura española ?¿Dónde están los niños en la literatura universal ? Los niños no existen [24].

Señaló que, a excepción de la breve aparición de una niña en el *Poema del Cid* y del interés mostrado por Lope de Vega hacia los niños como tema dramático, casi no existen niños en la literatura clásica española ni en la actual. Profetizó que el prejuicio que sentían los hombres en

[23] BENAVENTE, Jacinto (1958): *Obras Completas,* VII, Madrid: Aguilar, p. 530.

contra de la niñez en la vida y en la artes desaparecería en un siglo. Cita a Joaquín Costa, que había anticipado la labor conjunta que desempeñarían en el futuro el hombre y la mujer en la crianza de los niños.

Había pues una tradición cultural que consideraba labor femenina todo lo relacionado con el mundo infantil: cuidado, custodia, educación, literatura, etc. Antonio Trueba, que había escrito cuentos para niños en algunas revistas de finales del siglo XIX, corrobora esta idea:

Creo impropio de un barbado, el gastar tiempo contando cuentos como los de « El amigo de los niños », porque ésa es la literatura cuyo monopolio debe dejarse a las madres de familia [25].

Los niños no sólo fueron objeto de preocupación y afecto por parte de Juan Ramón Jiménez. En su *Estética y ética estética,* mantiene el poeta que la señal de un raza fuerte es el respeto que muestra para los niños, los ancianos, las flores y los pájaros. Además, los niños constituyen a su parecer el símbolo más importante de la inmortalidad[26]. En el reino de la estética, creía Juan Ramón que los niños pueden ser fuentes ricas de estilo por la invención de palabras para expresar sentimientos. Pero lo más importante para el poeta es el hecho de que la niñez es la edad de la imaginación y fantasía ilimitadas.

Los niños, cuyo afán de expresión supera a su conocimiento de la lengua, inventan palabras nuevas o dilatan caprichosamente las que saben, hasta llenar con ellas los moldes mayores de su sentimiento. Son, pues, manantiales verdaderos de estilo [27].

Subraya el poeta moguereño el carácter rígido que tiene la educación, en particular la religiosa, que va en contra de la esencia de la personalidad infantil :

En la educación de los niños, lo primero que hay que tener en cuenta es la conservación del carácter, de la personalidad. Y saldrán el niño - pájaro, la niña – rosa y no el niño y la niña. En nuestras cárceles de educación, especialmente en las religiosas, se tiende a uniformarlo todo : el traje, el jesto, la letra, los sentimientos [28].

Ortega y Gasset comentaba del siguiente modo los errores que cometen los adultos al acercarse al universo infantil:

---

[24] Véase PLAZA CAMARERO, Faustino (1961:21) quien toma la referencia en AZORIN (1958): « Andando y pensando », en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1954.
[25] BRAVO VILLASANTE, Carmen (1959): *Historia de la literatura infantil española*, Madrid: Revista de Occidente, p. 96.
[26] SHEENAN, Robert Louis (1981:736).
[27] JIMENEZ, Juan Ramón (1967: 336).
[28] JIMENEZ, Juan Ramón (1990): *Ideolojía*, Barcelona: Anthropos, p. 56.

La incomprensión de la vida infantil que solemos padecer, procede de que juzgamos los actos de los niños suponiendo a éstos sumergidos en el mismo medio que nosotros. Partimos de nuestro mundo como algo definitivo ; y en vista de que el niño se mueve torpemente por este paisaje nuestro, consideramos la infancia, defectuosa, que la vida humana atraviesa para llegar a la madurez [29].

Y ésta (la madurez) constituye *no una superación, sino una integración de la infancia* [30].

A través de su « psicología del cascabel », Ortega y Gasset expresa la dualidad que constituye al ser humano cuya personalidad infantil ha quedado encerrada en el interior:

Somos todos, en varia medida como el cascabel, criaturas dobles con una coraza externa que aprisiona un núcleo íntimo siempre agitado y vivaz. Y el caso es que como el cascabel, lo mejor de nosotros está en el sonido que hace el niño interior al dar un brinco para libertarse y chocar con las paredes inexorables de su prisión [31].

En la Generacion del 27 tendrá lugar la incorporación del mundo de la infancia como motivo puramente literario. En este acercamiento tiene singular influjo el movimiento surrealista.

El surrealismo fue creado en Francia en 1922 por un grupo de artistas reunidos alrededor de la revista de vanguardia « Littérature ». Los orígenes del surrealismo se remontan al romanticismo alemán. La raíz teórica de la noción de « escritura automática » se encuentra en la obra de Freud. Otra de las aportaciones de Freud al surrealismo son las teorías desarrolladas en su libro *La interpretación de los sueños*. Poggioli señala la importancia del expresionismo como precursor del surrealismo (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1962). Una primera nota del surrealismo francés es su procedencia del dadaísmo, del que se diferencia por su carácter revolucionario y su compromiso social.

La búsqueda de pureza y de inocencia, por medio del surrealismo, está ya en los orígenes del movimiento[32]. La infancia es un paraíso perdido en el que se vive la máxima libertad. André Bréton, al inicio de su *Manifiesto*, se refiere a la infancia como aquella etapa vital a la que el hombre adulto dirige su mirada porque en ella reside toda la autenticidad de la persona: *S'il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance qui, pour massacrée qu'elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui semble moins pleine de charmes* [33]. Postula en la segunda parte de la conclusión que a través del surrealismo se puede revivir la época infantil :

[29] ORTEGA Y GASSET, José (1983) : *Obras Completas*, II, *El espectador* III, Madrid : Alianza Editorial, p. 98.
[30] *Ibidem*, p. 299.
[31] *Ibidem*, p. 300.
[32] REAL RAMOS, César (1983: 47).
[33] BRETON, André (1924: 7).

L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance. (…) Des souvenirs d'enfance et de quelques autres se dégage un sentiment d'inaccaparé et par la suite de dévoyé, que je tiens pour le plus fécond qui existe. C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » ; l'enfance au-delà de laquelle l'homme ne dispose, en plus de son laisser-passer, que de quelques billets de faveur ; l'enfance où tout concourait cependant à la possession efficace, et sans aléas, de soi-même. Grâce au surréalisme, il me semble que ces chances reviennent [34].

Dejando aparte los múltiples debates acerca de la existencia o no de un surrealismo español y de sus características, se puede observar la presencia de técnicas surrealistas entre 1928 y 1931 en la obra de varios poetas españoles. García Lorca, Alberti, Cernuda, Aleixandre y Prados acudirán al surrealismo en momentos de intensa crisis personal que se reflejará en su estética literaria[35]. Tendremos la ocasión de desentrañar el universo infantil en la obra surrealista de Lorca.

Lorca creía en la intuición poética de los niños. En su ensayo sobre « Las nanas infantiles », mantuvo que *muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y, por tanto, sabio. Comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética* [36].

Acercamiento comparativo a los autores estudiados.

Tras este recorrido por las reflexiones de los escritores del primer tercio del siglo XX acerca de la figura del niño y su representación literaria, vamos a acercarnos a continuación a los autores que van a ser estudiados, y, en particular, a sus relaciones personales y literarias.

La historiografía literaria hispanista tiende a señalar dos grupos o movimientos claramente delimitados que marcan el principio del siglo XX : la Generación del 98 y el Modernismo. En contraste con las preocupaciones estéticas y literarias de los modernistas, la generación del 98 se destaca por su aspecto ético. Leo Geist propone otro planteamiento tomando como base las revistas literarias de la época y los términos críticos en ellas utilizados. Ya no se trataría de enfrentar ética y estética sino más bien « gente nueva » frente a « gente vieja ». Al incluir las dos tendencias : modernismo y Generación del 98 bajo la misma rúbrica : « gente nueva », aparecen estos dos fenómenos como complementarios y se delimita claramente el siglo XIX y el siglo XX, destacando el antagonismo de los « nuevos » frente a sus predecesores. Una lectura de los ensayos y conferencias del poeta de Moguer revela temas, ideas y actitudes que lo acercan a dos

[34] *Ibidem*, pp. 63-64.
[35] GEIST, Leo (1980: 179).

figuras centrales del 98: Ganivet y Unamuno [37]. Teniendo en cuenta esta interpretación del carácter complementario y no disyuntivo entre Modernismo y 98, incorporamos el estudio de la obra de Juan Ramón Jiménez junto a los escritores del 98: Baroja, Antonio Machado, Unamuno y Valle Inclán, además de su predecesor, Angel Ganivet.

Durante el período que abarca de 1920 a 1936 conviven diferentes grupos de escritores: la llamada « gente nueva », que ha llegado a su madurez literaria, el grupo generacional de 1914, al que pertenece Ortega y Gasset, los movimientos de vanguardia y la nueva generación que comienza sus publicaciones hacia 1920 y se distingue por estar formada esencialmente de poetas. Nos vamos a centrar en dos figuras de la generación de 1927 : Federico García Lorca y Luis Cernuda.

Los escritores del primer tercio del siglo XX establecieron relaciones amistosas y literarias entre ellos. La amistad entre Unamuno y Antonio Machado queda reflejada en la correspondencia recogida y comentada por Manuel García Blanco. Según Geoffrey Ribbans, Unamuno desempeñó un papel nada despreciable en el decisivo cambio de orientación literaria del poeta sevillano. Al parecer de Segundo Serrano Poncela[38] se puede hablar de « coincidencias de pensamientos » entre ambos. Preocupados los dos por el destino de España, en Machado siempre

---

[36] GARCIA LORCA, Federico (1986, III: 292).

[37] Comenta Richard A. Carwell (1981: 336): *Las semejanzas básicas entre Juan Ramón Jiménez y los escritores del 98 se explicarán en términos de un modo peculiar de ver la civilización española, característicamente decimonónico, en lo cual jugaban un papel importante la ciencia y la crisis religosa.* Toma el citado crítico como punto de comparación *Entorno al casticismo* (1895) de Unamuno e *Idearium español* de Ganivet. Concluye su artículo diciendo que *al igual que esta generación* - la del 98 - *pidió Juan Ramón un « examen de conciencia » que permitiera descubrir las ignoradas fuerzas espirituales arraigas en el pueblo y en la literatura popular* (*Ibidem*, p. 335).

Angel González (1973: 73-75) señala varios *notables puntos de contacto* entre la poesía de Juan Ramón Jiménez y la de Unamuno, si bien la trayectoria poética de cada uno sigue direcciones opuestas. En su *Credo poético* formulaba Unamuno el ideal de poema desnudo que luego abandonará para defender el uso de cualquier recurso estilístico, incluso el ripio, en materia de poesía. El tema tan unamuniano de la eternidad se halla también presente en la obra del poeta moguereño. La concepción del rector de Salamanca de la poesía como eternización de la momentaneidad se podría relacionar con el « sentir de la eternidad del instante », que sería según Sánchez Barbudo, uno de los temas que Juan Ramón Jiménez plantea en *La estación total*. Sería interesante estudiar la posible presencia en la poesía de Luis Cernuda de esta definición de la poesía. Por otro lado la obsesión de la eternidad está presente también en los poetas citados anteriormente. Ahora bien, en Unamuno se trata de preocupaciones de carácter religioso mientras que en Juan Ramón Jiménez son estéticas. Otro punto de contacto es la visión del poeta como creador. No olvidemos que el significado etimológico de la palabra poesía, en griego, es crear. Se trata de una creación que abarca la totalidad.

[38] SERRANO PONCELA, Segundo (1954 : 38).

yacerá la esperanza, tiene fe en las nuevas generaciones [39]. El rector de Salamanca, en cambio, proyecta su duda personal, su falta de fe, sobre su patria [40]. El tema cainita es común a ambos escritores. En las novelas de Unamuno la lucha fratricida toma sus orígenes en la infancia de los personajes y tiende a reproducirse en las generaciones venideras. Tanto en la obra del poeta sevillano (« La tierra de Alvargonzález ») como en la del escritor vasco (*El marqués de Lumbría*, *Abel Sánchez*) la envidia entre los hermanos nace como consecuencia de la injusticia paterna y del entorno.

Entre las influencias recibidas por el joven Lorca, se ha señalado la de Antonio Machado, primer poeta español que otorga un espacio importante a la infancia en su poesía. Lorca había leído los poemas de Machado y llegó a conocerlo personalmente en uno de los viajes con el profesor Berrueta a Baeza. Fue en el año 1918, un año después de la publicación de las poesías completas de Antonio Machado, cuando llegó a las manos de Lorca una edición de los poemas del citado autor. La tarde del 7 de agosto, Federico escribió un poema que, según Antonio Gallego Morell, *es el prólogo perfecto para las obras de Antonio Machado* [41].

Marie Laffranque comenta

L'austère Antonio Machado est alors un de ceux qu'il lit avec un respect frémissant. On l'a vu, c'est sur la page d'un de ses livres, fidèle compagnon de voyages et de méditation, qu'il écrira en vers son premier texte concernant la poésie. Et ce livre est pour lui un rétable « de douleurs et de peines », l'image de la condition mutilée de l'homme « nu sur un Pégase sans ailes » et de « la synthase du monde » où vie et mort « dans l'espace profond / se regardent et s'enlacent » [42].

Angel González señala varios puntos de contacto[43] entre la poesía de Juan Ramón Jiménez y la de Unamuno. si bien la trayectoria poética de cada uno sigue direcciones opuestas. El tema tan unamuniano de la eternidad se halla también presente en la obra del poeta moguereño. La concepción del rector de Salamanca de la poesía como eternización de la momentaneidad se podría relacionar con el « sentir de la eternidad del instante », que sería, según Sánchez Barbudo, uno de los temas que Juan Ramón Jiménez plantea en *La estación total*. La obsesión de la eternidad está presente también en la poesía de Luis Cernuda. Ahora bien, en Unamuno se trata de preocupaciones de carácter religioso ; en Juan Ramón Jiménez, estéticas, y en la obra del

[39] En « El mañana efímero » muestra Machado su esperanza en una nueva España.
[40] ALBORNOZ, Aurora de (1979 : 123-154).
[41] GALLEGO MORELL, Antonio (1992: 192). Este poema está recogido en las Obras Completas, edición Aguilar, bajo el título « A las Poesías Completas de Antonio Machado », título que propuso Antonio Gallego Morell.
[42] LAFFRANQUE, Marie (1967: 77).
[43] Véase GONZALEZ, Angel (1973: 73-76).

poeta sevillano están relacionadas con una de las características configuradoras del universo infantil.

Otro punto de contacto entre el escritor vasco y el poeta de Moguer es la visión del poeta como creador. Esta visión fluye también en la obra de Ganivet. :

El poeta es un creador; lo que aparentemente no existe lo crea, y si lo crea es porque sus elementos existen... ¿Por qué no ha de inventar un poeta que puede hacerlo un mundo o parte de él? Es lo que lo acerca al mito divino...Crear a imagen y semejanza...Y ¿qué más da que lo divino sea un mito, si es belleza que tiene un nombre [44].

Federico García Lorca y Juan Ramón Jiménez se conocieron en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1919. Jiménez visitaría a la familia Lorca en Granada en 1924. El poeta granadino sentía admiración por el poeta de Moguer. Ambos viajarán a América. Juan Ramón Jiménez realizará dos viajes. El primero en 1916, con ocasión de su boda con Zenobia y el segundo en 1936. Lorca realizó un solo viaje, en 1929, a raíz de una crisis personal y estética. Dos poemarios fundamentales serían el resultado de la experiencia americana. *Diario de una poeta recién casado* (1917) y *Poeta en Nueva York* (1930). *El 'Diario' supone una profundización en la búsqueda de la plenitud del ideal poético que obsesiona a J.R.J.(...) En 'Poeta en Nueva York', por el contrario, existe un planteamiento del conflicto del hombre con el brutal contexto americano*[45]. En los poemas de Juan Ramón Jiménez, la naturaleza se presenta como una proyección de la conciencia del sujeto lírico, mientras que en el poemario lorquiano hay un enfrentamiento del sujeto con el cosmos. Se limita Juan Ramón a captar los aspectos externos de la comercialización.

En otro sentido, el poeta de Moguer realiza una descripción de sus años de niñez que bien podrían compararse con algunas de las declaraciones de Lorca [46]:

En mi infancia, cuando aún no sabía escribir, realizaba la belleza, la poesía. Había en el jardín de mi casa un pequeño bosque de plátanos y araucanos, y a la tarde, cuando volvía del colejio, toda mi delicia era ocultarme entre el verdor, ya transparente del oro del sol de las cinco. Yo me hacía la ilusión de que aquel trozo de verdor era un bosque inmenso, una isla desierta y lejana, algo que entonces no me explicaba bien, pero que sentía intensamente. Allí, echado bajo las hojas, dejaba deslizarse la hora...Y el

[44] JIMENEZ, Juan Ramón (1990): *Ideolojía*, Barcelona: Anthropos, p. 591.
[45] ORTEGA, José (1981: 876)
[46] Compárese el texto de Juan Ramón Jiménez con el de Federico García Lorca insertado en el capítulo II, 2.1: « Infancia como viencia personal y presencia de la infancia ».

alma se me ponía hecha un tesoro, tesoro incomprendido, radiante y dulce que se me debía transparentar en los ojos...que llevaba dentro de mí con miedo, en un preludio inconsciente de ternura y de armonía [47].

Biruté Ciplijauskaité [48] ve ya en ese tesoro de niño lo que será la vocación constante del poeta moguereño: la Poesía.

La vocación poética de Luis Cernuda toma también sus orígenes en su primera etapa primordial, tal y como queda reflejado en *Ocnos*. Rafael Martínez Nadal comenta refiriéndose a Luis Cernuda :

Como Picasso, como Lorca, Luis era « aficionado » a los niños. Ante el niño, su sentimiento, como el de Lorca, era de prodigio y asombro, pero si en éste el prodigio se traducía en alegría y el asombro en gozo, en Luis era ternura, seriedad, velada tristeza [49].

La relación entre Luis Cernuda y Juan Ramón Jiménez se configura como un diálogo crítico[50]. Se conocieron en 1925 y la influencia del poeta de Moguer se deja ver en los poemas que forman su primer libro: *Perfil del aire*, publicado en 1927. Iniciada la trayectoria poética del joven poeta sevillano y consciente de la crisis política que vive el país, publica un artículo en la revista *Los cuatro vientos* en 1933, que es un homenaje a Juan Ramón. La guerra civil y el exilio determinarán un replanteamientos de los criterios éticos y estéticos y marcará posiciones distantes entre ambos poetas. Juan Ramón vive el exilio como pérdida de su identidad, de su lengua, separación de lugares y seres queridos. Para Luis Cernuda supone en un primer momento una liberación, es una época de aprendizaje y de lectura de poetas ingleses. Con el tiempo su vivencia será en algunos aspectos semejante a la de Juan Ramón Jiménez.

---

[47] Véase CIPLIJAUSKAITE, Birute (1966: 214), quien ha tomado la información en JIMENEZ, Juan Ramón: « El tesoro » en *Por el cristal amarillo,* pp. 143-144.

[48] *Estas son las fantasías de un niño pequeño que deja correr su imaginación y que entrevé ya el tesoro: informe aún, sin nombre; pero presagio de algo que es más que la vida corriente. Este tesoro no se desvanece, sino que va cobrando silueta cada vez más clara. En sus días maduros sigue hablando de él: es su Obra, es Poesía* (CIPLIJAUSKAITE, Biruté 1966: 214).

[49] MARTINEZ NADAL, Rafael (1983: 182).

[50] Véase RODRIGUEZ PADRON, Jorge (1981: 886-910).

« Niño apoyado en un antepecho »

MURILLO en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°46.

Estudio del tratamiento de la infancia segun la cosmovisión del autor

La infancia en escritores del 98 y en J.R. Jiménez

El tema de la educación en la obra de los hombres del 98 y de J. R. Jiménez

Algunos de los escritores noventayochistas reflejan en sus obras el clima educacional de finales de siglo. Ya Angel Ganivet en *Los Trabajos del infatigable creador Pío Cid*, presenta una nueva visión de las técnicas educativas. En algunos de los hombres del 98 podemos notar la huella del espíritu de Francisco Giner y del krausismo. Aunque la visión de estas obras es, como indica Predmore[51], negativa, pesimista y satírica, la preocupación está latente.

Angel Ganivet y las instituciones educativas

Coinciden críticos y contemporáneos de Ganivet en nombrarle precursor de la Generación de 1898, tanto por las reflexiones expuestas en sus obras acerca de la situación del país y las posibles soluciones a sus problemas como por la ruptura manifiesta con el Naturalismo, movimiento literario finisecular y la incorporación de nuevas técnicas narrativas. Podríamos clasificar toda su obra en tres grupos, atendiendo al núcleo al que dirige el escritor su mirada regeneradora. Tres son los focos que llaman su atención: la ciudad -Granada -, el país - España - y el hombre.

« Retrato de Ganivet »

SALCEDO, Emilio: *Vida de don Miguel. (Unamuno, un hombre en lucha con su leyenda*), Salamanca, Anthema Ediciones, 1998, p. 77.

[51] PREDMORE, Michael P. (1985: 75).

En *Idearium español* analiza Ganivet las características del alma española - senequismo, individualismo-, la política exterior de España y la necesidad de una renovación que tenga sus raíces en el espíritu y las tradiciones propias de la nación. En *Libro de Granada*, donde había comparado a la vida con un niño que nos distrae con sus juegos inocentes [52], hace ya hincapié el escritor granadino en el hecho de que no hay que destruir lo antiguo para crear en su lugar algo nuevo. Lo viejo, a su parecer, si no sirve, se cae por sí mismo. Es necesario cubrir las nuevas necesidades: crear escuelas que formen electricistas, mecánicos..., pero por ello no hay que destruir lo existente.

Analiza Ganivet las instituciones educativas de la época y reflexiona acerca de la manera de mejorarlas. En *España filosófica contemporánea* declara que la enseñanza religiosa y filosófica debe establecerse *constituyendo el fondo de la educación*. La enseñanza secundaria, además de complementar los conocimientos adquiridos, debe preparar a los individuos para el ejercicio de profesiones futuras. En *Idearium español*, comenta Ganivet las ventajas y desventajas de la enseñanza libre: *el punto flaco es la falta de congruencia entre las diferentes doctrinas, el desequilibrio intelectual que las ideas contradictorias suelen producir en las cabezas poco fuertes; la parte buena es la impulsión que se da al espíritu para que con absoluta independencia elija un rumbo propio y se eleve a concepciones originales* [53]. Según Ganivet, no hay que cambiar las Universidades, a las que compara con organismos vacíos, sino que como si fueran máquinas hay que alimentarlas con ideas y pensamientos fructíferos. Las Universidades no deberían limitarse sólo a impartir enseñazas y dar títulos, sino que debieran proponer a los alumnos más aventajados la posibilidad de completar sus estudios. Expondrá más tarde en sus *Cartas finlandesas* que una relación más estrecha entre profesorado y alumnos y una distribución más inteligente de los fondos haría posible esta continuidad de los estudios. Rechaza Ganivet el empleo de medios violentos en la educación. Los conocimientos teóricos generales se adquieren gracias a la inteligencia y la vida, se aprende con la experiencia.

Critica Ganivet a las instituciones porque no infunden el amor al saber. Se muestra favorable a una supresión de las oposiciones, poniendo en su lugar un examen de las « obras » de los aspirantes. De esta manera se valoraría no la capacidad memorística del candidato sino su trabajo personal.

El ideal pedagógico que expone Ganivet en *España filosófica* y otros ensayos, lo lleva a la práctica el protagonista de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. La labor pedagógica de

[52] GANIVET, Angel (1961: 205).

Pío Cid recorre toda la novela: enseña a leer y escribir a Purilla, enseña alemán a varios compañeros de la casa de huéspedes, orienta a Benito acerca de la vida en general, da bases de arte poética a Gandaria, imparte clases particulares. En su pueblo, Aldamar, da consejos a una madre para curar a su hijo. Será el preceptor del hijo de la duquesa de Almadura, a quien le mostrará todo el proceso de la elaboración del pan e instruirá en diversos aspectos del campo que interesan al muchacho.

El maestro, el educador, se convierte en escultor: debe buscar las inclinaciones del niño con el fin de poder desarrollar las aptitudes de que dispone. Modela pues su espíritu a partir de la materia prima que halla en él. Nos dice Ganivet, por medio de Cid, que *la formación del espíritu de un niño es una obra de arte* [54]. Esta labor individual es aplicable a ámbito nacional. Así, el espíritu que quedó virgen podrá al fin surgir a la luz.

Al maestro de su pueblo, don Cecilio, con el cual tiene la ocasión de dialogar cuando se traslada con motivo de la campaña electoral, le expone su teoría sobre una concepción itinerante del maestro rural, lo que acabaría con la miseria de éste. El « maestro ambulante » enseñaría en las plazas públicas, al aire libre; se formaría, de este modo, un « profesorado andante » [55].

Rechaza don Pío la enseñanza académica y masificadora en pro de una enseñanza individualizada en la que prime el contacto entre maestro y alumno [56]. En la conversación que mantiene el protagonista con la duquesa Soledad de Almadura acerca de la instrucción de su hijo destaca Pío Cid la individualidad de cada niño y la necesidad de una educación personalizada en la que se dasarrolle el espíritu de cada uno atendiendo a sus inclinaciones. En la labor de desentrañar estas inclinaciones, cobra un papel fundamental el juego, de lo que podríamos deducir el carácter lúdico que debe presentar la labor educativa en sus orígenes. Para Santiáñez-Tió, en esta concepción ganivetiana que rechaza el academicismo y propone una enseñanza individualizada e itinerante, se observa *una clara reivindicación del ideal griego de la enseñanza: pasear, hablar, escuchar, aprender* [57].

[53] *Ibidem*, p. 285.
[54] GANIVET, Angel (1962: 283).
[55] *Ibidem*, p. 361.
[56] Véase SANTIAÑEZ-TIO, Nil (1994 :317).
[57] *Ibidem*, p. 318.

La preocupación educativa en Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez

Juan Ramón Jiménez reitera, en el discurso que mantiene sobre la Escuela Normal de Puerto Rico, la visión del maestro como escultor formulada por Angel Ganivet e insiste en la necesidad de su formación para tal fin.

Es necesario que todos piensen en lo que significa entregar un niño, un hijo a un primer maestro. El niño llega a la escuela enteramente nuevo; y el maestro debe empezar a cultivar sus sentimientos y sus ideas tanto como su instinto. Esa norma temprana será decisiva para la vida del niño. De modo que el maestro debe poseer todos los medios imajinables de cultivo y cultura, esa cultura y ese cultivo que no podrá comunicar sin comprensión verdadera [58].

Para Michael P. Predmore existen dos tiempos en *Platero y yo*:

« el recuerdo de otro Moguer » y la « presencia del nuevo », los recuerdos de la niñez y la conciencia del adulto. Hay, pues, una constante superposición de dos actitudes, la del niño y la del hombre, la del mundo ingenuo e inconsciente y la del mundo adulto, consciente del dolor, del sufrimiento y la muerte. La función del adulto es ir educando al niño, o sea, la función del amo es ir educando a Platero, al niño en Platero, en su camino de perfección hacia Dios [59].

« Juan Ramón Jiménez conversa con los niños al visitar una escuela en Puerto Rico »

Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha, Cristóbal Cuevas García (ed.), Barcelona, Anthropos, 1991, p. 82.

[58] JIMENEZ, Juan Ramón (1967: 134).
[59] PREDMORE, Michael P. (1985: 52).

En *Platero y yo* es criticado el sistema tradicional de enseñanza así como los castigos que se infligían a los niños en la escuela. La mirada hacia los maestros, doña Domitila y « Lipiani », glotón e ignorante[60], es recriminatoria y satírica. Por otro lado, la relación dual lazarillo-amo (*Lazarillo de Tormes*) y caballero-escudero (*Quijote*) se manifiesta en esta obra bajo la perspectiva maestro-discípulo[61]. Platero es un niño-discípulo y el poeta un adulto-maestro. Platero sigue un proceso evolutivo que abarca desde su primera infancia hasta una « fase de espiritualización », siendo la niñez la etapa a la que se le han dedicado más capítulos:

(...) un proceso educativo que comienza en su « primera infancia », en su etapa de absoluta ignorancia, próximo a la subnormalidad, como un « párvulo », para pasar sucesivamente por un estadio de niño escolarizado, un siguiente de muchacho galante, otro de hombre y mujer, un período de sabio adulto, y una fase de espiritualización. El más duradero de tales ciclos es, sin comparación, el que lo ubica en esa infancia que se extiende desde los tres o cuatro años hasta los trece o catorce [62].

La preocupación de Antonio Machado por la educación y los valores instructivos le acompañó durante toda su vida y se manifestó tanto en su actividad literaria como en su labor de enseñante y educador.

Para Predmore, *Soledades* refleja la realidad socio-histórica de la época: *Los niños están recluidos en la escuela, el trabajo en el campo está encadenado a la rueda eterna de la noria, la gente de los pueblos provincianos vive una muerte lenta en los balcones y tras las ventanas. En todas partes las fuerzas vitales son anuladas por la poderosa herencia del pasado*[63]. En uno de los primeros poemas de *Soledades* (III) se advierte ya la sensibilidad del poeta hacia los colegiales. Los niños muestran alegría al salir de la escuela, recinto cerrado, que se opone a la esencia misma de su ser que vive en comunión con la naturaleza. *La aborrecida escuela* del poema « Las moscas »[64] (XLVIII) y *la monotonía* de « Recuerdo infantil »(V) reiteran la visión negativa de aquélla. A la tarde infantil *alegre y clara*, *casi de primavera*, del poema VII, se opone *la tarde parda y fría / de invierno* de « Recuerdo infantil ». En este poema, el poeta evoca probablemente la escuela de párvulos sevillana a la que asistió de niño. En un cartel aparece representada la muerte de Abel por su hermano Caín. De esta manera se relaciona el tema cainita con la infancia.

[60] NAJT, Miriam y REYZABAL, María Victoria (1981:760).
[61] GOMEZ YEBRA, Antonio A. (1990: 388).
[62] *Ibidem*, pp. 389-390.
[63] PREDMORE, Michael P. (1981: 78).

Capta - Machado - *además el método anticuado y predominante en el sistema escolar español de la época y relaciona de manera despiadada el significado de lo que ocurre en la clase a la sociedad e historia española.(...)Este es el sistema tradicional de la vieja España, aprendizaje tradicional mediante textos, mediante la recitación en coro de profesores mal renumerados sin interés en la personalidad moral e intelectual de sus discípulos* [65].

En *Campos de Castilla*, el poema « El hospicio » describe a los niños colocados en una doble orfandad material y educativa :

Nos sentiríamos tentados a ver en estos niños abandonados, desamparados, no sólo un signo de la degradación del presente sino un presagio negativo del futuro del país [66].

Al igual que Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado fue también sensible al sufrimiento de los niños durante la guerra civil. El tema machadiano de la infancia y de la educación lo encontramos de nuevo al final de su vida en unas composiciones escritas en Valencia hacia diciembre de 1936, con ocasión de « una emisión de tarjetas postales para niños de familias republicanas ». Se trataba de una iniciativa del Ministerio de Comunicaciones, destinada a facilitar a los pequeños refugiados en la retaguardia unos medios para comunicarse, a través del correo, con sus familias[67]. Las seis composiciones están formadas por cuatro poemillas de una sola estrofa y dos sentencias o máximas. Las sentencias se relacionan con el gusto machadiano por el pensamiento breve y sentencioso y se presentan como lemas para las ilustraciones: « Respeto y amor a la vejez », « Cada niño es un hogar / respetadlo »

Jaime García Padrino resume los asuntos tratados en estos poemas: los valores de la instrucción y del estudio, la limpieza corporal, la imagen del niño como redención de la humanidad, la contraposición del estímulo del trabajo colectivo, la búsqueda de unos ideales, frente al mero aprovecharse del esfuerzo ajeno y el amargor de las penas [68].

---

[64] « Las moscas » se relaciona con su aburrida juventud y niñez. Se las contrasta con otros insectos más brillantes: las abejas y mariposas.
[65] PREDMORE, Michael P. (1981: 86-87).
[66] BECEIRO, Carlos (1984: 49).
[67] GARCIA PADRINO, Jaime (1990 : 441-448).
[68] *Ibidem*, p. 444. Veamos los poemas:

Pequeñín que lloras
porque te lavan:
tu mejor amigo
Sea el agua clara.

Ved al niño encamarado
en el árbol de la Ciencia:
entre sus piernas, la rama;
el fruto, entre ceja y ceja.

Siempre el mundo viejo

Si vino la primavera,

Los proyectos educativos de los personajes unamunianos

Encontramos en las novelas de Unamuno referencias a la educación que recibían los niños a finales de siglo, siendo notorias las diferencias que se establecían entre los dos sexos. Leemos en *La tía Tula* que los dos caminos que se le ofrecían a la mujer a principios de siglo eran el convento o la familia[69]. En este sentido, el hogar es visto como una celda por las mujeres [70]. Las niñas eran educadas para ser madres. Así lo manifiesta Don Avito, de *Amor y pedagogía*, quien no se preocupa de la educación de la hija. Opina que *el fin de la mujer es parir hombres, y para este fin debe educársela.(...)La mujer representa la materia, la Naturaleza; material y naturalmente hay que educarla, por lo tanto* [71].

Pero el interés de la narrativa de Unamuno no consiste en dar testimonio de una época ; su originalidad reside en desarrollar en sus obras « proyectos educativos » dirigidos por diferentes miembros de la familia. En este campo se diferencian claramente educación materna y educación paterna.

La educación tradicional se refleja en la primera obra de Unamuno, *Paz en la guerra*. El humilde chocolatero Pedro Antonio Iturriondo se propone educar a su hijo Ignacio *a la antigua española* siguiendo una serie de ritos : *Todo ello se redujo a que besara la mano a sus padres al acostarse y levantarse* y evitando cualquier manifestación de amor paterno[72]. El tío Pascual participa activamente en la educación de su sobrino. Intentará corregir sus pecados carnales,

---

- trabajo y fatiga -
lo salva el niño con sus ojos nuevos.

volad a las flores, como las abejas;
volad a las flores, niños;
no chupéis cera.

[69] *Ya sabes que no me guaseo. Parézcanos bien o mal, nuestra carrera es el matrimonio o el convento; tú no tienes vocación de monja; Dios te hizo para el mundo y el hogar; vamos, para madre de familia...No vas a quedarte a vestir imágenes* (UNAMUNO 1958, IX: 531). .

[70]Comenta el narrador en *Dos madres: Y aquel hogar solitario, constituído fuera de la ley, era como en un monasterio la celda de una pareja enamorada* (*Ibidem*, p. 424). En *La tía* Tula, el narrador nos hace penetrar en los pensamientos de Gertrudis cuando está pasando la familia una temporada en el campo: *En la ciudad estaba su convento, su hogar, y en él su celda* (*Ibidem*, p. 577). El hogar en el que vive Julia - la protagonista femenina de *Nada menos que todo un hombre* - tras su matrimonio con Alejandro resulta ser tan terrible como el de su padre debido a la incertidumbre en que vive respecto al amor de su marido : *¡Pobre Julia! Era tan terrible aquel su nuevo hogar; tan terrible como el de su padre. Era libre, absolutamente libre; podía hacer en él absolutamente lo que se le antojase, salir y entrar, recibir a las amigas y aun amigos que quisiera. ¿Pero la quería, o no, su amo y señor**? La incertidumbre del amor del hombre la tenía como presa en aquel dorado y espléndido calabozo de puerta abierta*** (*Ibidem*, pp. 488-489). La negrita es mía.

[71] UNAMUNO (1958, II : 497).

[72] Alejandro (*Nada menos que todo un hombre*) considera que con « los besuqueos se molesta a los niños » y no le dará muestras de afecto hasta poco antes de quitarse la vida.

dirigirlo moral e ideológicamente[73]. A las lecturas y sermones del tío Pascual sobre vidas de santos se suman las narraciones de la guerra de los siete años contadas por su padre [74]. De esta manera, la educación del muchacho va ligada a una formación religiosa y política[75].

El padre de *Amor y pedagogía* se propone educar a su hijo fuera del contexto religioso y hacer de él un « genio » por medio de su pedagogía sociológica. Esta pedagogía aparece envuelta de cientifismo. No pretende educar a su hijo sino hacer de él un compendio de fórmulas y leyes científicas. En realidad, se trata de poner en práctica las ideas que expone al principio de la novela a su compañero de la casa de huéspedes, don Sinforino:

- No digo que no, porque el hombre, que ha hecho los dioses a su imagen y semejanza, es capaz de todo; pero lo indudable es que llegará a hacerse genios mediante la pedagogía sociológica, y el día en que todos los hombres sean genios..(...)

- Tómese un niño cualquiera, digo, tómesele desde su estado embrionario, aplíquesele la pedagogía sociológica, y saldrá un genio. El genio se hace, diga el refrán lo que quiera; sí, se hace..., se hace...¿Y qué no se hace? Y lo demostraré..[76].

Tiene el padre un visión negativa de la escuela, ya que considera que lo que su hijo aprende en ella no corresponde con la verdad científica[77]; no comprende el mundo infantil[78], desearía hacer que su hijo actuara como un adulto siguiendo la razón y no su instinto o sus deseos. Teme la influencia de las niñeras, de la tradición popular[79]. Como es incapaz de recordar su niñez, no

---

[73] *Queríale cuanto él podía querer según la carne, pero sobre todo se empeñaba en formar sus ideas, considerándole como a materia de educación. Las ideas, lazo social, eran a sus ojos todo; jamás le ocurrió mirar a un hombre por más adentro ni ver en él otra cosa que un miembro de la Iglesia o un extraño a ella* (UNAMUNO 1958, II : 109)

[74] Se pueden contraponer el proyecto educativo del padre y del tío de Ignacio con el del personaje barojiano Fernando Ossorio de *Camino de perfección.* Al final de la novela, reflexiona el protagonista acerca de la educación que le va a dar a su hijo. Espera prevenirlo de los errores que él ha cometido. Su deseo es dejar que el muchacho desarrolle su propia personalidad. Sin embargo la novela se termina con una frase enigmática que deja abiertas varias posibilidades de desenlace.

Y mientras Fernando pensaba así, la madre de Dolores cosía en la faja que había de poner al niño una hoja doblada del Evangelio (BAROJA, Pío (1948, VI: 129).

Diversas interpretaciones se han hecho de esta frase. Se puede realizar una interpretación pesimista. La superstición, la religión, la tradición, elementos con los que hemos visto han sido educados Ignacio Iturriondo y el propio Fernando y que representan el sistema vigente a finales de siglo, parecen ganar al final de la obra. El hijo deberá recorrer el mismo camino de perfección que el padre. Sin embargo, el nacimiento tiene lugar en otoño y, gracias al carácter cíclico de las estaciones, llegará de nuevo la primavera.

The child will not be spared the sufferings of the father. Fernando's Camino de perfección will have to be traversed again by his son. He will have to learn the lessons for himself. But all this happens in late autumn, and after all, it will be spring again (FLINT, Weston 1983: 91).

[75] Véase DIAZ-PETERSON, Rosendo (1975: 40).

[76] UNAMUNO (1958, II : 438-439).

[77] *Ibidem*, p. 488.

[78] *Ibidem*, pp. 486-.87.

[79] *Ibidem*, pp. 481- 482.

puede acercarse el padre al universo de su hijo. *Sólo con nuestra niñez podemos acercarnos a los niños*[80], le dice don Fulgencio.

Recibe, pues, Apolodoro una educación desconectada de la vida, en la que el niño no entra en contacto con el mundo de las experiencias vitales de manera espontánea, sino que su aprendizaje se halla dirigido, impuesto, sin espacio para las actividades lúdicas.

En conclusión, tan negativa es la educación tradicional como la pedagogía sociológica. Podemos comparar el personaje de Ignacio Iturriondo de *Paz en la guerra* con el de Apolodoro Carrascal de *Amor y pedagogía*. La vida de ambos es un fracaso y se termina en la muerte. Ignacio muere cuando, por curiosidad, saca la cabeza por encima de la trinchera y es herido por una bala. Apolodoro termina con su vida; pero nos podemos preguntar si no fue también un suicidio la muerte de Ignacio. Aparecen estos dos personajes como seres en los que falta la voluntad para luchar y elegir su propio destino.

Además de la educación que reciben Ignacio y Apolodoro por parte de los padres, aparece en las dos obras un tercer personaje que participa activamente en la formación de cada uno de ellos. Coinciden estos dos personajes en el hecho de que ninguno tenía hijos. Como ya se ha dicho anteriormente, el tío Pascual leía vidas de santos a su sobrino y lo encaminaba en la práctica de los dogmas religiosos: era su director espiritual. Don Fulgencio, el sabio filósofo que se pasa la vida intentando resolver aforismos, se convierte en el director pedagógico de la educación de Apolodoro, con ideas que difieren en ocasiones de las de don Avito. Para don Fulgencio, el objetivo final de la educación de Apolodoro es lograr que éste cree su propia morcilla, su intervención metadramática en la que no siga el papel que le ha sido entregado [81].

Sin embargo, tomando como punto de partida el estudio de Rosendo Díaz-Peterson, observamos que la educación de ambos jóvenes parte de un mismo punto común: la escolástica.

No se trata de atacar la pedagogía en cuanto tal - también Unamuno era un pedagogo-, sino a los pedagogos que « no han salido de la Escolástica » y a Spencer como « uno de los últimos escolásticos ». Así, también la ciencia que lucha con la vida no es la pedagogía, sino la escolástica y a veces la pedagogía en cuanto se deja guiar por aquella ciencia [82].

En el prólogo-epílogo de la segunda edición de *Amor y pedagogía* (1934) se muestra el autor preocupado por la educación de los hijos de los ciudadanos españoles, temiendo que su fin sea el mismo que el de Apolodoro.

[80] *Ibidem*, p. 483.
[81] *Ibidem*, pp. 474 - 475.
[82] DIAZ PETERSON, Rosendo (1987: 43).

Y si hace más de treinta años medité dolorosamente sobre el amor y la pedagogía, cuánto tengo ahora que meditar sobre el amor y la demagogía (con í). El pobre don Avito Carrascal quiso de su hijo, mediante la pedagogía, hacer un genio, y nosotros queremos hacer, mediante la demagogía, de nuestros hijos, y lo que es peor, de los hijos de nuestros prójimos, de sus padres naturales y espirituales, unos ciudadanos. (...)

El niño es del Estado, y debe ser entregado a los pedagogos - demagogos - oficiales del estado, a los de la escuela única. « ¡Pobre conejillo! ¡Pobre conejillo! », exclamaba Apolodoro en la policlínica del doctor Herrero, adonde le llevó su padre a ver los conejillos -cuines - en quienes se hacían experiencias patológicas. El pobre Apolodoro se suicidó. Haga Dios que no tengan que suicidarse -mental y espiritualmente, se entiende - nuestros Apolodoros [83].

El título de la novela, *Amor y pedagogía*, anuncia una bifurcación, dos caminos, dos posibilidades que aparecen unidas por la conjunción copulativa « y »[84]. Dos nombres recibe el futuro genio: la madre lo llama a escondidas Luis, como el abuelo paterno, e intenta criarlo siguiendo su instinto maternal; el padre elige Apolodoro, nombre griego que significa *don de Apolo, de la luz del Sol, padre de la verdad y de la vida...*[85] y empieza por A al igual que Avito. Cabe preguntarse, dado que el título parece darnos en cierta manera el núcleo temático de la novela, qué se entiende por amor y qué se entiende por pedagogía. Las reflexiones de Avito Carrascal aclaran el significado que estos dos términos van a tener:

La pedagogía es la adaptación, el amor, la herencia, y siempre lucharán adaptación y herencia, progreso y tradición... mas ¿no hay tradición de progreso y progreso de tradición como dice don Fulgencio?¿no hay pedagogía de amor, pedagogía amorosa y amor de pedagogía, amor pedagógico a la vez que pedagogía pedagógica y amor amoroso ?(...)La Humanidad vivirá sumida en su triste estado actual mientras nos casemos por amor, porque el amor y la razón se excluyen. Padre y maestro no se puede ser; nadie puede ser maestro de sus hijos, nadie puede ser padre de sus discípulos; (...) [86].

Marina encarna el amor, la herencia, la tradición. Don Avito la pedagogía, la adaptación, el progreso. Piensa el pedagogo que ambos, amor y pedagogía, tendrían que estar disociados. Pero ya en el título, como hemos visto, aparecen unidos por la conjunción copulativa « y ». Esta unión

[83] UNAMUNO (1958, II : 432).

[84]El aspecto tragicómico que señalaba Unamuno en la carta dirigida a Jiménez Ilundain el 19 de octubre de 1900 está relacionado con esta aparente dualidad : *Voy a ensayar el género humorístico. Es una novela entre trágica y grotesca, en que casi todos sus personajes son caricaturescos. Uno suelta aforismos absurdos. Trátese de un hombre que se casa « deductivamente » para poder tener un hijo y educarlo para genio, por amor a la Pedagogía. Pone en práctica un sistema. Esombrece la vida del hijo y acaba éste por pegarse un tiro. (...)* (UNAMUNO 1958, II : 19)

[85] *Ibidem*, p. 460.

[86] *Ibidem* , p. 486.

se refleja a lo largo de la novela con la imagen de la caída[87]. Don Avito desearía educar a su hijo siguiendo únicamente su método. Pero recurre a don Fulgencio, el cual no se opone a la intrusión del Amor en la Pedagogía.

Marina envuelve a su hijo Apolodoro de canciones de cuna y cantos populares [88]. Desempeña su papel de madre a escondidas, temiendo que su marido se dé cuenta y le reproche su manera de educarlo. Tan diferentes son el mundo del padre y el de la madre que Apolodoro no comprende ni el uno ni el otro[89]. Esta falta de equilibrio ocasiona graves consecuencias en la formación de su personalidad.

Recibirá pues Apolodoro una triple educación. Su madre, su padre y el filósofo penetran en la vida del muchacho intentando guiarlo según su « método ». Por eso la novela no es una comedia ni una tragedia, sino una tragicomedia, una mezcla de ambos géneros que crea un tercero. Por eso en el título amor y pedagogía aparecen juntos y no disociados. Le será imposible a Apolodoro realizar una síntesis de esos mundos y elegir su propio camino, por lo que terminará suicidándose.

En *La tía Tula*, las dos hermanas, Gertrudis y Rosa, simbolizan la doble cara de la maternidad, su doble dimensión biológica y educacional.

Con la muerte de Rosa[90], Gertrudis se convierte en madre espiritual de sus sobrinos. Al renunciar a la sexualidad y consecuentemente a ser biológicamente madre, destaca Tula la importancia - desdeñada socialmente en aquella época - del papel de la mujer en la educación y formación de los hijos. Maternidad no sólo significa engendrar, sino también criar. Y es ésta, la segunda, la labor más importante de la madre, que es ignorada por el contexto social. Quiere realizarse Tula como madre en la dimensión profunda de la palabra. Se inscribe la novela en un contexto social dominado por el género masculino - es el hombre el que elige a la mujer - donde la célula familiar es femenina. Dicho con otras palabras, la acción se desarrolla paradójicamente en dos núcleos concéntricos: una comunidad familiar matriarcal dentro de una sociedad patriarcal. La labor de Gertrudis en la comunidad familiar se puede comparar con la de las abejas

[87] Cae don Avito al elegir como esposa a Marina y no a Leoncia. Caerá cada vez que deje a la madre acercarse a Apolodoro con sus oraciones, sus relatos, sus besos...

[88] UNAMUNO (1958, II: 466, 588). Raquel, la viuda de *Dos madres*, también mecerá a su hija adoptiva y le cantará canciones de cuna desconocidas por los demás personajes (*Ibidem*, IX, p. 449).

[89] *¡Qué escenas silenciosas y furtivas cuando a los raros momentos en que el padre los deja coje la madre a su hijo, lo abraza, y sin decir palabra le tiene así abrazado, mirando al vacío, llenándole de besos la cara! El chico abre los ojos, sorprendido; éste es otro mundo, tan incomprensible como el otro, un mundo de besos y casi de silencio* (*Ibidem*, II, p. 495).

[90] La dimensión biológica de la mujer queda reflejada en el comentario que le hace Gertrudis a Ramiro respecto a su deber en la relación que ha contraído con Rosa: *¡Nada de Tula! Tú te pusiste con ella para hacerla tu mujer y madre de tus hijos...* (*Ibidem*, IX, p. 537). Podríamos ver en la muerte de Rosa, *en la cama donde había concebido y parido sus tres hijos,* un símbolo de la muerte del aspecto biológico de la maternidad.

en la colmena. Ella no es la madre carnal sino la madre espiritual encargada de la educación de los niños. Aparece la colmena como metáfora de la comunidad familiar fundada por Gertrudis.

La acción del medio sobre el individuo en las obras de Pío Baroja

Debido a la estructuración en episodios que presenta la trilogía *La lucha por la vida*, -formada por *La busca* (1904), *Mala hierba* (1904) y *Aurora roja* (1905) - algunos críticos pensaron que se trataba de una nueva forma de novela picaresca que repetía la fórmula de « mozo de muchos amos ». Para Ernest Boyd[91], estas novelas de Baroja continúan la tradición picaresca: el pícaro de la novela del siglo de Oro ha sido sustituido por el «golfo» de finales de siglo. Manuel tendrá varios amos y desempeñará varios oficios: criado en una pensión, aprendiz de zapatero, empleado en una panadería, ayudante de un trapero, empleado en una imprenta, se asocia con ladrones, intenta ganarse la vida de manera fácil...Según Jorge Campos la trilogía *sigue la historia de un personaje, el niño que sufre sucesivas peripecias mientras la naturaleza le va transformando en hombre y el sistema social le acecha con sus dificultades* [92].

Propone Alarcos Llorach[93] que, como toda novela que narra « l'éducation sentimentale » de un personaje, *La lucha por la vida* es la presentación de los años de aprendizaje de Manuel hasta hacerse hombre y situarse. Necesariamente han de aparecer los ambientes en que transita, los hombres con que se topa y con quienes ha vivido.

Joan Estruch[94] observa también que la trilogía es, en parte, una novela de iniciación que da parte del proceso vital de aprendizaje del adolescente. Sin embargo, a su parecer, la evolución psicológica y personal, los problemas sentimentales o sexuales, los temas que constituyen la base de toda novela de iniciación tienen poca importancia cualitativa y cuantitativa. *La lucha por la vida* no es una novela de protagonista. La función de Manuel es de servir de hilo conductor, de testigo de los acontecimientos[95]. Alarcos considera que lo esencial de la obra consiste en la exposición del proceso formativo del hombre, que constituye el hilo conductor del relato.

Cada una de las novelas de la trilogía corresponde a una etapa del proceso formativo de Manuel[96]. En *La busca*, el adolescente se busca a sí mismo, dejándose conducir por las gentes del

[91] Véase al respecto CAMPOS, Jorge (1981 : 65), quien toma la información en BOYD, Ernest : « La busca » en *Pío Baroja en el banquillo*, José García Mercadel (ed.), Zaragoza : Librería General, s.f.
[92] CAMPOS, Jorge (1981: 65).
[93] ALARCOS LLORACH, Emilio (1982: 24).
[94] ESTRUCH TOBELLA, Joan (1988: 54).
[95] *Ibidem*, p. 55.
[96] Los críticos divergen sobre el desarrollo cronológico de la novela. Siguiendo el estudio de Alarcos Llorach: (1982) transcurre la trilogía a lo largo de 14 años, ocho seguidos sin pausa. En *La Busca*, Manuel tiene entre 13 y 17 años,

entorno. Su conciencia despierta con la frase del municipal: *Estos ya no son buenos*. En *Mala hierba*, Manuel no sabe evitar la « mala hierba ». Luchan sus buenas intenciones y su débil voluntad. Sólo la Salvadora - como lo indica su nombre simbólico - podrá redimirlo de la mala hierba. En *Aurora roja* aparece Manuel como joven obrero serio y ordenado. En este sentido, Roberto Hasting desempeña el papel de tutor ideológico de Manuel y portavoz de las ideas del autor. Resumiendo, las dos primeras novelas tratan del aprendizaje vital y práctico de Manuel. La tercera trata del despertar espiritual del protagonista y de su toma de conciencia ante el mundo en que vive y trabaja.

Zalacaín el aventurero, novela escrita en 1909, fue incorporada por el escritor en la primera de sus trilogías: *Tierra vasca*[97]. Estructurada la novela en tres partes, el primer libro, llamado « La infancia de Zalacaín », describe el proceso de formación de la personalidad de Zalacaín, del que es artífice su tío, el viejo Tellagorri.

Tellagorri desarrolla en su sobrino cualidades esenciales para la acción: energía, valor, etc. El viejo desempeña el papel de protector (« protective figure ») del héroe, enviado por los dioses para acompañarle hasta el umbral de la aventura [98].

La estructura de *Zalacaín el aventurero* responde al esquema de la vida del héroe establecido por Joseph Campbell en *The Hero with a Thousand Faces*. Los períodos « separation - initiation - return » presentan paralelismos con las etapas de la vida de Martín: la niñez o el aprendizaje de la acción (Libro I), el tiempo de las hazañas (Libro II), la muerte y la gloria (Libro III)

Martín Zalacaín el Aventurero recorre, pues, el ciclo completo de la aventura mitológica y conoce mientras tanto las transformaciones del héroe. Es sucesivamente el héroe-niño, el héroe guerrero, el héroe amante, el héroe-jefe, el héroe enviado para cambiar el mundo[99].

El destino de su antepasado Martín López de Zalacaín va a reproducirse en nuestro héroe, Martín. Será su tío el formador y guía que críe a Martín para llevar a cabo la hazaña[100].

Mala hierba abarca de los 17 a los 21 años. Hay un corte en *Aurora Roja*, donde el espacio temporal va de los 25 a los 27 años del protagonista. (Según el estudio de Soledad Puértolas, *La busca* abarca de los 10 a los 14 años de Manuel, *Mala hierba* de los 18 los 21 y *Aurora roja* de los 25 a los 27). *La busca* y *Mala hierba* constituyen un relato lineal, sin solución de continuidad, mientras que *Aurora roja* se inicia cuatro años después (...) *La busca* y *Mala hierba* constituyen nueve años seguidos de aprendizaje.

[97] Vamos a seguir el artículo de Marie-Claire Petit (1979). Aunque el objetivo de su artíulo no sea analizar el motivo de la infancia en la obra, hace un análidis perspicaz del papel que desempeña el tío Tellagorri en la formación del muchcacho y de la relación entre Héroe y Naturaleza.

[98] PETIT, Marie-Claire (1979: 382).

[99] *Ibidem.*

Las relaciones que mantiene el joven y pronto huérfano muchacho con los miembros de la casa de Ohando serán determinantes en el desarrollo posterior de la novela. Nace ya el odio hacia Carlos y el cariño hacia Catalina. Ésta llegará a ser su mujer, su cuñado la causa de su muerte. Los lugares en los que vive el muchacho, la taberna de Arcale, la casa de Ohando, se convierten en prototipos de las tabernas y casas que irán pasando a lo largo de la novela. Los lugares idílicos de la niñez se materializan durante su vida adulta. Marie-Claire Petit señala la relación íntima existente entre Martín y la naturaleza a lo largo de su niñez en Urbía. Frente a las leyes sociales, surgen las leyes de la naturaleza que el tío Tellagorri enseña al muchacho. *Aprende así el niño que el más fuerte es quien vence y que las cosas pertenecen a quien las toma primero*[101].

Con la muerte del tío Tellagorri termina la infancia de Zalacaín y con ella el proceso formador. *Al morir su tío se halla Martín listo para la lucha, cualquiera que sea, y ligado a la Naturaleza por un sentimiento de complicidad y de posesión que lo aleja de los hombres*[102]. La salida de la ciudad natal representa el paso hacia la madurez y hacia la realización de su vida adulta y aventurera. Al final de la novela, terminada ya la guerra, vuelve Zalacaín a la ciudad natal. El paisaje desolador, el aspecto lúgubre de las casas son premonitorios del fatal desenlace. Zaro, el pueblo en el que se instala con su pequeño núcleo familiar, encarnará el paisaje de la infancia al morir el héroe. La armonía que había existido entre el muchacho y la Naturaleza renace de nuevo.

Recapitulación

La Institución Libre de Enseñanza, consciente de lo inadecuado del sistema educativo vigente intentó renovar los métodos de enseñanza. En ella se formó Antonio Machado, quien deja testimonio de lo anticuado del aprendizaje memorístico que era utilizado en las escuelas. También Juan Ramón Jiménez da una visión crítica de las mismas. Angel Ganivet reflexionó sobre la manera de mejorar las instituciones educativas existentes. Es interesante la comparación que realiza entre el maestro y el escultor. Coincide con Giner de los Ríos en la necesidad de una pedagogía activa y personalizada frente a la pasividad del niño en la escuela.

Además de la educación escolar, tiene un papel importante la educación familiar. La educación tradicional en la que confluyen educación política y religiosa queda reflejada en *Paz en la guerra*. El hijo se convierte en heredero de la ideología paterna y continuador de ésta. Avito Carrascal rechaza los elementos constitutivos de una educación en la que desempeña un papel

[100] *Junto al papel de los antepasados, resulta bastante pálido el de la familia, dominio de la mujer más que del hombre, y colocado por tanto en segundo término* (*Ibidem,* p. 366).
[101] *Ibidem.*

importante la mujer: el afecto, los sentimientos, las emociones, las canciones de cuna, los cuentos populares. Aplica su proyecto educativo desconectando a su hijo del entorno en el que vive y sin tener en cuenta el proceso evolutivo. La labor de la mujer como educadora es subrayada en *La tía Tula*. En esta obra se pone en tela de juicio las diferencias que recibían los dos sexos en materia de educación. Realizará la protagonista su voluntad de ser madre, en la dimensión educacional de la palabra. Pero tendrá que sacrificar a cambio su realización como mujer. Otro factor determinante en la educación del individuo es el contexto o ambiente que le rodea. Desamparado tras la muerte de su madre, el medio va a ser responsable de la formación de Manuel, el protagonista de la trilogía *La lucha por la vida*. El entorno - compañeros de trabajo, amigos - ejerce una influencia negativa durante los primeros años y lo arrastra al camino de la delincuencia y la marginación. Roberto Hasting y, sobre todo, la Salvadora harán brotar en él los principios de la educación materna y lo conducirán de nuevo por el buen camino. En *Zalacaín el aventurero*, además de ser el tío Tellagorri el responsable de la educación del muchacho, la Naturaleza desempeña en papel importante en su formación.

[102] *Ibidem*, p. 367.

La expresion literaria de la infancia en la obra de Miguel de Unamuno

Carlos Blanco Aguinaga destaca en su obra *El Unamuno contemplativo* el motivo de la infancia como uno de los temas que recorren toda la obra unamuniana.

En Paz en la guerra el tema de la niñez y mocedad es uno de los motivos dominantes, y no sólo en las vidas mozas de Pachico e Ignacio, sino también en los recuerdos de Pedro Antonio, de Josefa Ignacia y de otros varios personajes; la niñez y su recuerdo son también motivo esencial en Amor y pedagogía, en Niebla, en La tía Tula y en varias narraciones cortas de Unamuno; como en sus novelas y cuentos, en su teatro (Soledad, por ejemplo) tiene la niñez un valor de constante soterrada en el modo de sentir sus personajes; también en innumerables artículos se detiene Unamuno, tangencialmente, a meditar sobre el significado de la infancia, tema al que dedica alguna vez todo un libro: Recuerdos de niñez y mocedad; y en su poesía, al igual que en Cómo se hace una novela, la memoria de su propia niñez es el tema principal o uno de los principales[103].

La niñez encarna en la obra de Unamuno *un manantial de vivencias no agónicas*[104]. El citado crítico ha observado la presencia de las vivencias infantiles de Unamuno en su obra que denomina *la realidad objetiva de esa infancia*[105], y ha desentrañado con profundidad el significado que tenía para Unamuno la infancia tan insistentemente recordada y elaborada como tema literario. Carlos Clavería[106] destaca también la importancia de este tema en la obra de Unamuno.

Vivencias personales

La infancia, en las composiciones poéticas y en los textos de prosa de carácter autobiográfico de Unamuno, es vista a menudo desde el ángulo de una vivencia personal. El primer poemario, *Poesías* (1907), viene marcado por tres acontecimientos en la vida del escritor vasco: la primera crisis religiosa en 1897, el desastre español en 1898 y la muerte de su hijo Raimundo Jenaro, de seis años, en 1902. El *Diario íntimo* se inicia con el título de *Hidrocefalia* y la angustia ante la enfermedad del niño.

Muerte de un niño

[103] BLANCO AGUINAGA, Carlos (1975: 125).
[104] *Ibidem*, p. 135.
[105] *Ibidem*, p. 134.
[106] CLAVERIA, Carlos (1970:10).

En 1902, fecha en la que muere Raimundín, escribió Unamuno el poema « En la muerte de un hijo » (*Poesías sueltas*) y con el mismo título publicó, en *Poesías*[107], otra con el mismo tema, aunque al dolor se añade ahora la dificultad para creer.

Ese niño muerto se transforma en la visión del poeta en un « ángel encarnado ». La expresión del niño es una expresión silenciosa de protesta que no tiene respuesta. Es el hijo que más huella dejó en el poeta y en su silencio oye el silencio con que Dios responde a las preguntas del ser humano sobre su destino :

Aún me abruma el misterio de aquel ángel
encarnado,enterrado en la materia,
y preguntando, con los ojos trágicos
de mirar, al Señor, por la conciencia.

Aún recuerdo las horas que pasaba
de su cuna a la triste cabecera
pregúntandole a mi padre con mis ojos
trágicos de sonar por nuestra meta.

Y su entreabierta boca siempre henchida
de un silencioso grito de protesta
que a la mudez del cielo respondía
con su mudez de aborto de profeta.

[…]

Pero en mí se quedó y es de mis hijos
el que acaso me ha dado más idea,
pues oigo en su silencio aquel silencio
con que responde Dios a nuestra encuesta[108].

[107] UNAMUNO (1958, XIII: 412-413).
[108] *Ibidem*, XIV, pp. 708-709.

En el soneto XCII (*De Fuerteventura a París*, 1925) Unamuno rememora el entierro en tierra francesa de un niño español de ocho meses muerto de meningitis tuberculosa. Estos versos semejan a algunos poemas de Luis Cernuda, por ejemplo la composición dedicada al hijo del matrimonio Altolaguirre, muerto al acabar de nacer.

Infancia bilbaína

Los recuerdos de la niñez recorren tanto la obra en verso como la obra en prosa de Unamuno. Los materiales reunidos en el volumen *Autobiografía y Recuerdos personales* reúnen vivencias infantiles. El más numeroso de los escritos procede de las colaboraciones periódicas en diarios y revistas españoles y americanos, que el autor nunca recogió en volumen. El otro, lo dio a conocer él mismo en dos libros : el titulado *Sensaciones de Bilbao* (1922) y *Cómo se hace una novela* (1927). Por otro lado, el relato autobiográfico *Recuerdos de niñez y de mocedad* recoge la infancia, adolescencia y juventud de Unamuno. Este libro puede relacionarse con *Ocnos* de Cernuda, en el sentido de que también representa una vuelta a la etapa primordial[109].

En un soneto, « Niñez » (*Poesías*), regresa a su infancia bilbaína, que le trae esperanza y consuelo. En *Andanzas y visiones españolas* (1922) y *Rimas de dentro* (1923) fluyen recuerdos infantiles localizados en su tierra natal, Bilbao, y su entorno geográfico : el Nervión o las estradas de Albia. De *Fuerteventura a París* (1925) corresponde a la biografía de desterrado del Rector de Salamanca.

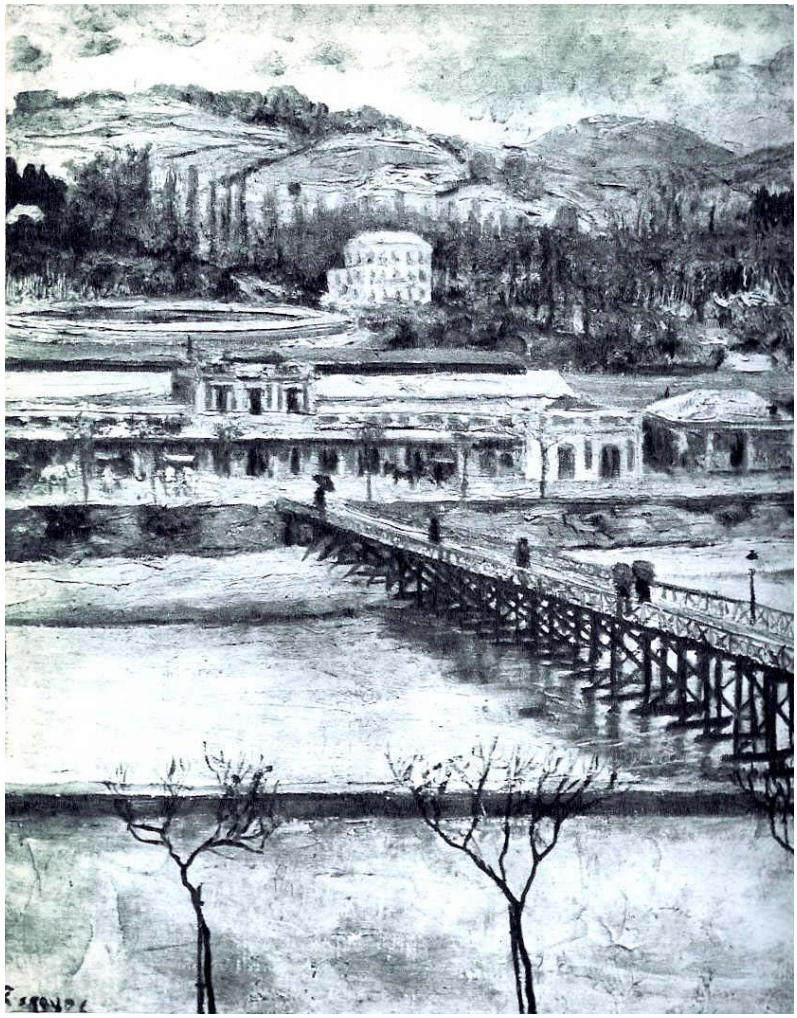
Los temas de España, la vuelta a su niñez (con los recuerdos del bombardeo de Bilbao en 1874, la añoranza de su hogar, la soledad, la muerte y la Naturaleza, se unen a las censuras más agrias y a los insultos personales contra quienes causaron su destierro y trataron injustamente a España[110].

En el *Romancero del destierro* (1928) se acumulan los términos afectivos, *los cantos de cuna como recuerdos actualizadores de la infancia y los nombres vascos para representar la antigua tradición enraizada en lo telúrico*[111]. La elección del título y de la métrica tradicional hay que relacionarla con la vuelta a las formas sencillas que se lleva a cabo en el contexto literario. Recuérdese Antonio Machado (*La tierra de Alvargonzález*), los estudios de Menéndez Pidal sobre el romancero español, la Generación de 1927.

[109] Esta vuelta la realiza Unamuno desde la perspectiva autobiográfica mientras que Cernuda re-crea (crea de nuevo) poéticamente sus vivencias infantiles.
[110] Véase el prólogo de Ana SUAREZ MIRAMON a UNAMUNO (1987): *Poesía Completa*, I, Madrid: Alianza tres, p. 29.
[111] *Ibidem*, IV, p. 12.

El paisaje de Hendaya le trae el recuerdo del paisaje natal de su niñez. Los colores y olores de la tierra son capaces de ir más allá del fluir temporal, puesto que existieron en el pasado y existirán en el presente : verdor del campo (*verdor nativo*[112], *verdor de mi Vizcayita*[113]), blancura de las flores, azul del cielo, rojez de las nubes, olor a primavera[114].

« Vista de Bilbao »



REGOYOS, en Sebastián Juan Arbó : *Pío Baroja y su tiempo*, Planeta, Barcelona, 1963.

El escritor vasco perdió a su padre cuando apenas tenía seis años. En « Recuerdos » (*Poesías*) surge la imagen del padre muerto cuando Unamuno era niño. Esta imagen va ligada al hecho de haberlo oído hablar en lengua extranjera. El recuerdo de la figura paterna lleva al poeta a reflexionar sobre la muerte y a expresar su fe en que las vivencias infantiles no mueren sino que

[112] UNAMUNO (1958, XIV : 615).
[113] *Ibidem*, p. 633.
[114] *Ibidem*, XV, p. 72.

permanecen perennes en el recuerdo. El recuerdo paterno va pues ligado a una lengua extraña, el francés - que le oyó hablar con un hombre en el salón, en un recinto casi sagrado al que no tenían libre acceso los niños - y a un lugar, la biblioteca - que constaba de cuatro o cinco centenares de libros escogidos -. Así queda reflejado también en el texto en prosa « La biblioteca de mi padre » (1919) y en el primer capítulo de *Recuerdos de niñez y de mocedad*. A su parecer, su vocación al lenguaje nació a los seis años, al oír hablar a su padre en un idioma extraño. Tomó conciencia el niño, de este modo, de la posibilidad de comunicarse en otras lenguas.

El colegio desempeñó un papel importante en el desarrollo de la personalidad de Unamuno. A él dedica varios capítulos en *Recuerdos de niñez y mocedad*. Rememora la escuela, el primer maestro - don Higinio -, las disputas infantiles, las travesuras, los castigos que recibían, la mesada, las lecturas, su precoz vocación literaria, etc.

En el *Cancionero* recuerda el poeta cómo se llevó a cabo en el recinto escolar su formación estética y religiosa (386)[115]. Rememora a su maestro don Sandalio y, en particular, una escena, que también inserta en *Recuerdos de niñez y mocedad,* en la que aquél le incita a hablar debido a su carácter tímido (652):

Era un niño calladito
Con ensueños por prender,
Y Don Sandalio, mi maestro ;
« Pero di algo, Miguel » ;
yo mirándole a los ojos :
"¡Algo!"(…)[116]

Recuerda también a su primer confesor, don Isidro de Montealegre (*Poesías sueltas* , XLI), cuya voz quedó grabada en su mente. A la imagen acústica se une la imagen visual del confesonario. Después pasa a la descripción física del personaje y termina presentando la sencillez de este ser, que no se vanagloria cuando le anuncian que va a ser nombrado obispo.

Las relaciones entre los niños ocupan un lugar destacado, y, en particular, los juegos. La confección de pajaritas de papel fue al parecer un divertimiento de sus años infantiles; de ello deja testimonio en los escritos « Historia de una pajarita de papel » y « Por una pajarita de papel »(1888). Dedica el capítulo quinto del relato autobiográfico al afán de coleccionar monedas o santos y narra cómo logró una gran colección con ayuda de un amigo. En la composición del *Cancionero* que lleva el número 896, equipara el afán coleccionador de la infancia con el afán de creación literaria que conduce a la Creación divina. Los animales también formaban parte del universo lúdico. El zumbido del cochorro (abejorro sanjuanero o « melolntha ») le trae al poeta el

[115] A partir de ahora se indicará entre paréntesis el número de la composición en el *Cancionero*.
[116] UNAMUNO (1958, XV: 363).

recuerdo de su temprana niñez en las tierras bilbaínas. En una composición del *Cancionero* (221) ruega a este animalillo que no corte el hilo que enlaza con sus recuerdos infantiles. El capítulo séptimo de *Recuerdos de niñez y de mocedad* está también dedicado al cochorro, del cual Aristóteles habla ya como un juguete de los niños griegos. Entre los escritos en prosa de 1935 y 1936 cabe señalar también el que bautizó con el título hiperculto « De mitología entomológica », que complementa las páginas dedicadas a las moscas, las cuales constituyen una de las diversiones de sus años escolares, junto con la solitaria o el citado cochorro sanjuanero. Otros juegos infantiles lo constituían las canciones de corro, los cuentecillos, los chascos, los juegos de palabras : gusto por la incoherencia, la marranería, lo cómico. Se detiene en las fórmulas utilizadas para los tratos y contratos, los trueques, las fórmulas que se utilizaban cuando uno iba a un menester y había dejado solo el objeto que había encontrado (« quien fue a Sevilla perdió su silla ») o bien cuando se recibía un regalo y después el donante quería recuperarlo (« Santa Rita, Rita, lo que se da no se quita »). Dedica una canción a la abogada de lo imposible: (« Oración a Santa Rita (254) »), a la que le suplica el poeta para que no le quite la vida que le ha sido otorgada.

El sitio de su Bilbao nativo por las tropas carlistas en 1874 se convirtió en un recuerdo obsesivo que apenas le abandonó a lo largo de su vida. Una de las primeras menciones a este acontecimiento está en un escrito titulado « Reminiscencias », fechado en 1887, y hay que considerarlo en relación con la novela *Paz en la guerra*. A él vuelve en la segunda parte de *Recuerdos de niñez y de mocedad*.

En la composición en prosa « La guerra y los niños » (1915) se pregunta la impresión que la primera guerra mundial ejerce en sus hijos. Recuerda la guerra civil, la única que a sus ojos puede verse como guerra. A partir de éstas aprenden los niños que los adultos disienten entre sí, se contradicen y que hay otra guerra interna detrás del conflicto bélico. Los hijos no olvidarán los comentarios que los padres emitan sobre los que luchan.

En « Rousseau en Iturrigorri » (1907) se refiere a sus recuerdos de las fiestas anuales de Bilbao (las Candelas, Carnaval, Semana Santa, Corpus, San Juan, Los Difuntos, la Navidad), las ferias de agosto con sus corridas de toros, sus espectáculos populares, sus aglomeraciones. Con la llegada de la adolescencia, Unamuno, a la par que algunos amigos, rechaza estas fiestas y, en lugar de permanecer en la villa del Nervión, huye de ellas trepando a las montañas próximas. El escrito titulado « Recuerdos entre montañas » brota con ocasión de una subida que el autor hace en 1915 a los paisajes montañosos a los que antaño trepaba con los amigos.

Estos recuerdos de mocedad van a veces ligados a la escueta mención del nombre de una persona antaño conocida, por ejemplo, el escrito que titula « « Pepachu » (1915), compuesto y

dado a conocer a los cincuenta años, donde rememora el escritor vasco a una criada que sirvió durante un tiempo escaso en casa de sus padres y luego siguió manteniendo relaciones con su familia. Al oír el nombre le vuelven los recuerdos de su niñez. En « Originales y copias » (1922) desfilan personas de la villa natal que presentaban semejanzas físicas con personajes célebres : el gran faraón, el duque de Venecia, Emilio Castelar y el rey Víctor Manuel de Saboya. Ya alboreado el año 1936, volverá a ofrecernos en « Abolengo liberal » el breve retrato de su niñez familiar, en cuyo primer plano destaca su abuela, doña Benita de Unamuno y Larraza.

« En mi viejo cuarto » y « Mi mirador de la Cruz » (inédito, según parece, este último), van ligados a la casa donde vivió el joven Unamuno, hasta que en 1891, a los veinticinco años, ya casado, se estableció en Salamanca. En el primer escrito discurren espacios que encontraremos también en *Ocnos* de Cernuda : la casa natal, la habitación, el lecho, el sonido del piano. Se insinúa un tema que será propio del teatro de vanguardia de Lorca : con el paso del tiempo el hombre que fui ayer muere y da nacimiento a otro nuevo. El « mirador de la Cruz » le trae el recuerdo de su mujer, Concha, del nacimiento de su primer hijo y de la entrada a la vida eterna de su madre.

Incidentes domésticos

La familia y el hogar como recurso de paz están muy presentes en su primer libro, *Poesías*. La vida de cada día, el cotidiano vivir tan relacionado con el concepto de la intrahistoria, queda reflejada en la sección « Incidentes domésticos ». De esta manera, a partir de sucesos cotidianos, va incorporando reflexiones sobre temas transcendentales : la muerte, el más allá, la fe. En un poema suelto, el XXXVI, que lleva el mismo título que el citado apartado, las preguntas de una niña, en apariencia sin sentido, conducen a una reflexión personal acerca de los orígenes de la humanidad. En la canción 340 fluyen escenas cotidianas en las que la madre lava los pañales en la ribera del lago mientras el niño duerme en la sombra.

Esta relación familiar aparece con mucha frecuencia, sobre todo en las primeras poesías, bajo la forma dialogada, de manera que la tensión dramática entre padre-hijo adquiera más fuerza sobre todo cuando se trata de expresar el tema de la muerte y la dificultad para entender el tiempo en su devenir[117]. En « La sacerdotisa » (*Poesías*) se establece un diálogo entre la mamá y la niña que pide un bizcocho para su muñeca. Un diálogo similar resurge en el poema 11 del *Cancionero*, en el cual se establece un diálogo entre un niño y una madre. El ser infantil pide a su madre que le cante una canción. Se asocian la fe de la infancia, la figura materna y el sueño. En

[117] Ana SUAREZ MIRAMON (1987, IV: 16).

un diálogo entre el ahijadito y el protagonista poético (30) el niño manifiesta su deseo de permanecer siempre niño pero el protagonista poético le revela que eso es imposible, incorporando de este modo el inevitable paso del tiempo. La relación familiar padre-madre-hijo se transfiere en la relación que establecen los elementos de la naturaleza: el sol, el cielo y la montaña (528).

En una poesía suelta : XXXIX « La niña Felisa », una niña expresa su deseo de permanecer dormida hasta que llegue el día quince, que espera con ansiedad. Se entabla un diálogo entre la niña y el poeta, quien aconseja a la muchacha que no duerma, puesto que si así lo hace llegará un día en que sentirá remordimientos y añorará los días infantiles. De este modo refleja la voz poética su nostalgia por la infancia perdida.

La composición LXXXV « Cruce de caminos » se presenta como un sencillo esbozo dramático. La desolación ante la muerte de un ser querido y la posibilidad de encontrar consuelo y apoyo en otro ser constituyen el núcleo temático del poema. Un anciano y una niña que han perdido respectivamente a su nieta y su abuelo se cruzan en un camino y deciden ir por los campos en busca del otro que han perdido. En su andar llegan a un pueblo y pasan la noche en una casa vacía. Deciden quedarse en el pueblo y viven una vida doble : la vida de los seres queridos y la vida terrena. Pasados unos años el abuelo muere y la niña continúa el camino de la vida.

Canciones de cuna y el sueño

Las canciones de cuna o nanas ocupan un lugar importante en la obra poética de Unamuno. Uno de los apartados de *Poesías* (1907) se titula « Brizadoras ». Estas canciones introducen la temática del sueño y a través de ellas expresa el poeta sus preocupaciones y dudas. El primer poema está dedicada a un niño enfermo. No resulta difícil establer una relación entre ese niño y su hijo Raimundín. En la primera estrofa la voz lírica incita al niño al sueño como único medio para evadirse del dolor. Este sueño se va asimilando a lo largo de la composición con la muerte y así queda reflejado explícitamente en la última estrofa :

El sueño que no acaba
duerme tranquilo,
que es del dolor la muerte
tu único asilo[118].

Al fin, la tierra-madre, hecha Muerte, dejaría descansar al niño definitivamente.

En « Duerme, alma mía » se combina el sueño apacible del niño con la duda de la voz poética acerca de la existencia de un mañana más allá de la muerte. La imagen del niño durmiendo le trae al poeta en «Viendo dormir a un niño» (*Andanzas y visiones españolas*) la imagen paradisíaca del nacimiento del hombre. Cada una de las partes del rostro infantil : los párpados, los ojos, la sonrisa, revelan diferentes fases en el encuentro con el Ser supremo. La sonrisa del niño sugiere una armonía interior en la que el ser infantil entra en comunión con Dios. Esa sonrisa es la que desearía tener el poeta una vez llegado el momento de la muerte.

En la composición « Duérmete, niño, chiquito » (*Romancero del destierro*: [XXIV]) invita de nuevo la voz poética al sueño, siempre relacionado con la figura de Dios que vela el sueño infantil. La canción de cuna le sirve al poeta para expresar sus temores acerca de la muerte. El sueño sirve para apaciguar el dolor : dolor físico del niño y sufrimiento espiritual del poeta en su terrible lucha agónica.

En un poema-canto de cuna (*Cancionero* : 721[119]) invita la voz lírica al Niño Jesús al sueño. Esta criatura es transformada progresivamente en Niño, Jesús, Niño de la Bola y Manuel. El destino de este niño evangélico es la muerte:

Duerme, Niño, duerme y sueña,
que es el sueño quien enseña
a soñar ;

duerme, Jesús, sueña y duerme,
no el corazón se te enferme
de esperar.

Duerme, Niño de la Bola,
la humanidad está sola
y sin luz ;

sueña, Manuel, nuestro sueño;
tu cuna está hecha del leño
de la cruz[120].

Características del ser infantil

En un poema escrito entre 1907 y 1910: « ¡Qué alegre el niño ! » (XXIX) , exalta el poeta la alegría constante del niño que vive mirando a Dios y no egoístamente pensando en sí mismo y en

[118] UNAMUNO (1959, XIII : 306).
[119] Recordamos que cuando se trate de una composición del *Cancionero* haremos referencia indicando el número entre paréntesis.
[120] UNAMUNO (1959, XV : 390-391).

su alma. Concluye el poeta que la razón por la que el ser humano va perdiendo su dicha inicial reside en el afán de interrogarse sobre el mundo que le rodea. Esta alegría infantil es incorporada de nuevo en el poema siguiente (XXX). Las palabras matinales del niño devienen poesía : se convierte en creador de palabras « puras », « virginales », las cuales se contagian de su inocencia originaria.

En otra poesía suelta, « Brindis » (XL) realiza la voz lírica un brindis por los niños, en el que las tres figuras de la Trinidad son sustituidas por el Hombre, la Mujer y el Niño, es decir, los tres miembros de la familia. Alza su verso por aquel ser infantil nacido en España que será *la flor suprema / de nuestro pueblo*. Un niño, con apariencia de un niño cualquiera, encarna al niño Jesús en « Mira ese niño...» (XLII).

Los niños se asocian con el ruido y el movimiento (337). Una de las características del ser infantil es su curiosidad. Así queda reflejado en la canción « Problemas de mi nieto » (1698). El niño se pregunta, se interroga sobre el universo que le rodea. Queda maravillado ante las palabras de contestación de su abuelo, ya que es capaz de unir la imagen acústica con la visual. Infancia equivale a senectud, la mocedad se presenta como un engaño, *tiempo valioso que transcurre sin que nos demos cuenta* (662).

A partir de la pregunta que el hijo de Ortega y Gasset le hizo a Unamuno, preguntando si la pajarita de papel que había hecho hablaba, elabora el poeta una composición (« ¡Habla, que lo quiere el niño !» [XXXVI]) en la que se recrea paralelamente el nacimiento del Niño Jesús y el de una pajarita de papel, la cual se convierte en paloma, cual imagen del Espíritu Santo. En el poema IV de la serie « Incidentes domésticos » (*Poesías*) , se expone de nuevo la existencia del ser de ficción en la mente infantil.

Veamos a continuación cómo refleja el escritor vasco la niñez de sus personajes en *Paz en la guerra*, *Niebla* y *Amor y pedagogía*.

Renacer de los recuerdos infantiles de los personajes unamunianos

Una característica de los personajes adultos de la narrativa del escritor vasco es el renacer de los recuerdos infantiles en circunstancias difíciles.

Renacerán en Pedro Antonio (*Paz en la guerra*) recuerdos de su infancia durante su estancia en la aldea tras la muerte de su hijo: se complacerá el sumiso padre en visitar aquellos lugares en los que transcurrieron aquellos primeros años de su vida[121]. Las visitas que realiza con su amigo Gambelu a Guernica suscitarán en él nuevos recuerdos: la tienda donde el padre le compró los

[121] UNAMUNO (1959, II : 362).

zapatos, el lugar donde estuvieron detenidos con una vaca que iban a vender, la procesión del Jueves Santo.[122] Esta vuelta a la infancia[123] parece decisiva en el despertar del sentido profundo de la paternidad en Pedro Antonio, el cual logrará al final de la novela encontrar la paz espiritual que había sido perturbada por la muerte del hijo. La llegada de la senectud[124] acelera el proceso de recogimiento en los recuerdos infantiles del matrimonio Iturriondo[125].

Mientras vive su hijo, Avito Carrascal no recuerda su infancia. Don Fulgencio, que nunca había tenido hijos, le dice: *Sólo con nuestra niñez podemos acercarnos a los niños*[126]. Sólo logrará retornar a su niñez tras la muerte de los dos hijos, al convertirse él mismo en el Hijo y Marina en la Madre[127]:

En la soledad de la guerra vuelven los hombres a la niñez, en sus dos dimensiones de comunión y de separación, de fraternidad y de lucha[128]. Todo el mecanismo de esta guerra, alegoría en cierta manera de las peleas infantiles, parece resumirse en esta frase del narrador: *En la guerra se ponen al descubierto en el hombre el niño y el salvaje, hermanos gemelos siempre*[129].

La guerra es también el escenario en el que se lleva a cabo una transformación en un personaje secundario: Miguel Arana. Recobrará Miguel en la romería que se celebra el día de su santo en el Arenal de la villa su alma de chiquillo, disfrutando en la fiesta como en su temprana edad, siguiendo a los gigantones, confundido con los demás niños[130]. Brota del caparazón que le ahogaba el alma de adulto *la frescura de su niñez*[131]. Poco después de este reencuentro con los días felices de su infancia morirá.

Pero retornar a la infancia no siempre es sinónimo de felicidad. Doña Micaela, absorbida por los recuerdos de la otra guerra vivida durante su niñez[132], irá desfalleciendo hasta morir en el asedio de Bilbao. Con la muerte de Micaela parece acentuarse el lado trágico de la guerra. En el

---

[122] *Ibidem*, p. 383.
[123] *Ibidem*, p. 384.
[124] La infancia es vivida por algunos personajes unamunianos como una segunda infancia. Joaquín Monegro intuye antes de morir la vejez como otra infancia, pero una infancia egoísta en la que se tiene consciencia de la muerte :
- *Aún puedes vivir unos años, si lo quieres.*
¿Para qué ? ¿Para llegar a viejo ? La vejez egoísta no es más que una infancia en que hay consciencia de la muerte. El viejo es un niño que sabe que ha de morir (*Ibidem*, II, p. 1119).
[125] *En la vida común a ambos íbanse aislando mutuamente, y cada día más, los dos viajeros consortes, Pedro Antonio y su mujer, pues cada uno de ellos tornaba poco a poco al alma de sus recuerdos de niñez, de cuando aún no se habían conocido el uno al otro. Empezaban ya a vivir más allá de la memoria del hijo, (...) El tío Pascual era quien aún les unía. quien provocaba las conversaciones, quien traía de cuando en cuando el recuerdo del hijo* (*Ibidem*, pp. 401-402).
[126] *Ibidem*, p. 483.
[127] *Ibidem*, p. 572.
[128] *Ibidem*, p. 200.
[129] *Ibidem.*
[130] *Ibidem*, p. 239.
[131] *Ibidem*, p. 241.

momento en que se llevan el féretro donde yace su madre, llega a la mente de Rafaela, de manera monótona y obsesiva, la cantinela infantil que cantaba de niña, cuando los muchachos iban a asustar a las chicas en el atrio de San Juan. No comprende Rafaela el sentido de la guerra y se le oprime el corazón al ver destrozado *un armario cuya imagen iba asociada a sus más remotos recuerdos infantiles*[133].

Hemos visto cómo los recuerdos de la guerra vivida durante la infancia desencadenan la muerte de Micaela. Los recuerdos infantiles no son siempre felices. En *Nada menos que todo un hombre,* cuando muere su mujer, Alejandro repasa rápidamente su vida llegando a los tristes días de su niñez[134]. En el lecho de muerte de su esposa, que pronto será el suyo, retorna a la infancia terrible que vivió, soportando los golpes de un padre que no era tal.

Los recuerdos de infancia de Augusto Pérez (*Niebla*) están siempre unidos a la figura de la madre protectora. Contextualmente surgen en aquellas situaciones en que aparece un impedimento en la relación amorosa entre él y Eugenia[135]. En la iglesia de San Martín fluyen los recuerdos de su vida de hijo cuando vivía en relación simbiótica con su madre.

Cerró los ojos y volvió a soñar aquella casa dulce y tibia, en que la luz entraba por entre las blancas flores bordadas en los visillos. Volvió a ver a su madre, yendo y viniendo sin ruido, siempre de negro, con aquella su sonrisa que era poso de lágrimas. ***Y repasó su vida toda de hijo, cuando formaba parte de su madre*** *y vivía a su amparo, y aquella muerte lenta, grave, dulce e indolorosa de la pobre señora, cuando se fué como un ave peregrina que emprende sin ruido el vuelo*[136].

Don Avito y Augusto siguen dos procesos opuestos. Don Avito ha vivido siempre como un adulto. Sólo la muerte del hijo le hace retornar a su niñez y convertirse en hijo a su vez, puesto que de pequeño no conoció a su madre. En cambio, el pasado de Augusto es un pasado de hijo. Al comienzo de la novela empieza a vivir como hombre, roto el cordón umbilical tras la muerte de su madre. Pero es un ser que no ha madurado aún, vive en la inocencia. Es un personaje que intenta hacerse a sí mismo y ante el fracaso decide suicidarse.

---

[132] *Ibidem*, p. 120, p. 248.
[133] *Ibidem*, p. 294.
[134] *Y por encima de aquel recuerdo en carne ya fría sintió pasar, como una nube de hielo, su vida toda, aquella vida que ocultó a todos, hasta a sí mismo. Y llego a su niñez terrible y a cómo se estremecía bajo los despiadados golpes del que pasaba por su padre, y cómo maldecía de él, y cómo una tarde, exasperado, cerró el puño, blandiéndolo delante de un Cristo de la iglesia de su pueblo* (*Ibidem*, IX , p. 517).
[135] Cuando la portera hace saber a Augusto, por encargo de la muchacha, que ésta tiene novio, se dirige el desilusionado pretendiente a la Alameda donde fluyen en su corazón las vivencias infantiles. En esta misma alameda encuentra a Orfeo, el que será su confidente a lo largo de la novela. *Ibidem*, II, p. 825. Los recuerdos fluyen de nuevo después de la entrevista que mantiene Eugenia con Augusto, enojada porque el pretendiente ha comprado la deuda de la hipoteca de la casa donde nació. *Ibidem*, p. 868.
[136] *Ibidem.* La negrita es mía.

Hay un rememorar de las primeras vivencias infantiles, ligadas a la figura de la madre, en el momento de la muerte de Ignacio Iturriondo (*Paz en la guerra*) : una bala lo hiere en la trinchera y en el breve espacio de tiempo que antecede a su muerte repasa toda su vida.

Cuando Apolodoro (*Amor y pedagogía*) se enamore de Clarita, la hija del profesor de dibujo, recordará el adolescente las oraciones maternas. Se dará cuenta de que existe un parecido entre su madre y la muchacha[137]. Esta relación que se establece entre los recuerdos de la infancia y la figura de la madre se lleva a cabo en la cercanía de la muerte.

Las circunstancias en que se lleva a cabo el retorno a la niñez en las obras citadas son las siguientes: la muerte del hijo, la senectud, las situaciones difíciles - la guerra, impedimentos en la realización de un proyecto personal -, la cercanía o llegada de la muerte. En algunas ocasiones aparecen varias circunstancias combinadas. Se trata de las mismas situaciones en que la esposa se convertirá en madre y el esposo en hijo. El retorno a la niñez implica un retorno a la figura de la madre, cuya máxima expresión es el regreso al vientre materno simbolizado en la idea unamuniana del desnacer.

La expresion literaria de la infancia en la obra de Antonio Machado

Soledades, galerías y Otros poemas es el poemario de Antonio Machado en el que aparece una mayor referencia al tema de la infancia. Domingo Ynduráin ha hecho un estudio sobre la niñez como idea recurrente en la obra machadiana. Ha recogido hasta 1908 veinte apariciones del tema de la niñez con una polarización alrededor de 1903 y 1907. La primera manifestación sería de 1898 - poema VIII -. Bernard Sesé ha dedicado un detallado estudio al tema de la infancia en la obra de Machado y particularmente en *Soledades, galerías y Otros Poemas*. Indica que entre las noventa y seis composiciones que integran este poemario, alrededor de diez están dedicadas por completo al tema de la infancia[138]. Observa Ynduráin que parece como si en 1907 se agotara el tema de los niños como infancia perdida y como tema u objeto de investigación.

Bernardo Gicovate indica en su artículo « La evolución poética de Antonio Machado » tres grandes temas machadianos: tiempo, sueño y amor. En la cabeza del *Cancionero apócrifo* bajo el epígrafe de « El arte poética de Juan de Mairena » define el poeta sevillano la poesía como « palabra esencial en el tiempo ». Su doble objetivo será captar la esencia de las cosas, a la vez que su fluir temporal. El poeta pretende recuperar el tiempo que ha quedado atrás, en nuestras galerías, a través del recuerdo. El recuerdo nos devuelve el pasado, irremediablemente perdido.

[137] *Ibidem*, p. 522.

Veamos cómo las imágenes de la infancia surgen en la obra de Machado con la rememoración del pasado.

El viaje

El viajero es una imagen recurrente en *Soledades, galerías y otros poemas* de Antonio Machado. Para Michael P. Predmore *el caminante, que no es más que una faceta de la personalidad poética, va en busca de su juventud* [139]. Mediante el recuerdo, en búsqueda de una juventud perdida, vuelve a la infancia. Poco a poco las imágenes del peregrino darán paso a las del niño, a las de la amada, a la madre.

Según el citado crítico el regreso a los orígenes representa el deseo de rejuvenecerse en las aguas vivificadoras de la niñez, lo que explicaría la abundancia de fuentes y jardines que surgen en los poemas. « El jardín encantado del ayer » (poema XVIII « Del camino »), no evoca solamente la primera infancia del caminante-peregrino, sino también la infancia de la humanidad, o dicho con palabras de Predmore: *la primera residencia del hombre en la tierra*. El jardín se transforma en el paraíso perdido, es la meta del caminante-peregrino. Este caminante « ha caído » de su estado de inocencia y debe luchar por retornar al jardín del Edén[140]. El viajero no alcanzará su meta, su búsqueda acaba en la frustración y el fracaso.

En « Iris de la noche », poema de *Nuevas Canciones*, encontramos de nuevo el tema del viaje. Entre los viajeros se hallan una madre y un niño. La visión pesimista de la madre, situada en el presente, se opone a la del niño:

La madre lleva a su niño,
dormido, sobre la falda.
Duerme el niño y, todavía,
ve el campo verde que pasa,
y arbolillos soleados,
y mariposas doradas.
La madre, ceño sombrío
entre un ayer y un mañana,
ve unas ascuas mortecinas
y una hornilla con arañas[141].

[138] SESE, Bernard (1980: 92).
[139] PREDMORE, Michael P. (1981: 46).
[140] *Ibidem*, p. 59.

Entre las poesías de la guerra, destaca « La muerte del niño herido ». Los protagonistas poéticos podrían ser la madre y el hijo del poema que hemos comentado anteriormente. Las mariposas que ve el niño ya no son doradas sino negras y doradas. La escena ya no transcurre en un viaje sino en un recinto cerrado: una pobre alcoba.

Espacios abiertos y cerrados

La plaza vieja (poema VIII) y el jardín (poema XVIII) son el entorno preferido de los niños. Frente a los espacio abiertos, aparecen los espacios cerrados: la escuela y el cuarto de estar, que se destacan por la monotonía, el aburrimiento. Sensación de monotonía y de hastío en el ambiente familiar. El tiempo cronológico queda representado por el monótono tic-tac del reloj que se repite constantemente. La monotonía es la sensación producida por ese tiempo cronológico, mecánico. Frente a este tiempo surge el tiempo del pasado, de lo vivido que es recordado, el tiempo de la memoria.

Fue en la estancia familiar donde el poeta niño empezó a soñar:

Pasan las horas de hastío
por la estancia familiar,
el amplio cuarto sombrío
donde yo empecé a soñar[142].

Termina *Soledades, galerías y otros poemas* con « Sol de invierno », poema en el que el juego de los niños y el resbalar del agua por la piedra son los únicos valores que han permanecido en un parque convertido en invernadero. Los naranjos y la palmera están encerrados en una maceta. El sol trae cierta esperanza.

Imágenes sensoriales

En el poema que encabeza *Soledades, galerías y otros poemas*, el recuerdo del hermano que marchó hacia tierras lejanas es evocado mediante el *sueño infantil de un claro día*. A la luz del pasado se oponen los tonos grises y sombríos del presente: *Está en la sala familiar, sombría.* Las almas de los niños sueñan en el poema VIII: *Yo escucho los cantos / de viejas cadencias*. El pasado se halla sumergido en un sueño. El poeta va en busca de una ilusión, de algún recuerdo. Los sentidos lograrán despertar en el poeta recuerdos pasados.

Defiende Gaston Bachelard en « Les rêveries vers l'enfance » la permanencia, en el alma humana, de un núcleo de infancia, una infancia inmóvil pero que vive siempre[143]. Las imágenes

[141] MACHADO, Antonio (1989: 282).

visuales, son según el estudioso francés un recurso de fácil evocación de los recuerdos infantiles. Pero quien desea penetrar en la zona de la infancia indeterminada, en la infancia sin nombres propios y sin historia, necesita la vuelta de recuerdos vagos, como los recuerdos de los olores del ayer. Los poetas dan testimonio de estos olores infantiles que impregnan las estaciones de la infancia. El olor nos conduce al universo de la infancia en expansión.

La anécdota infantil es recordada en el poema VII de Antonio Machado a través del perfume. Los frutos del limonero sueñan, así como los recuerdos del poeta, inmersos en un plácido ensimismamiento. El aroma de ausencia logrará despertarlos. El poeta reconoce la tarde de primavera gracias a su aroma *que evoca los fantasmas de las fragancias vírgenes y muertas*[144]. A ella parece conjuntarse

el buen perfume de la hierbabuena
y de la albahaca
que tenía mi madre en sus macetas[145].

Configuración del universo infantil

Contrastan los poemas LVII y XCII porque ofrecen dos visiones opuestas de la fiesta. La fiesta de los adultos es triste mientras que la de los niños es alegre. Pero la soledad es el sentimiento común a ambos. Esa soledad continúa durante la juventud. Las imágenes de la infancia son para Bachelard imágenes de soledad. Y, en su soledad feliz, el niño soñador conoce el sueño cósmico que nos une al mundo. En « Caballitos », el recuerdo de la fiesta de la niñez se recrea de modo objetivo bajo un poema de Verlaine. El viaje circular del tiovivo representa el viaje de la vida. El poeta expresa la fantasía e ilusión, alegría producida al dar vueltas en el corcel colorado del tiovivo *en una noche de fiesta.*(XCII). Ya en esta época aparece la monotonía ligada a la niñez: *« cacofonía / del sempiterno piano »* (XCIII, 1902).

Así pues, infancia no equivale siempre a felicidad en los poemas machadianos. Al igual que la pena acompañaba los cantos de los niños en la plaza vieja, en *una tarde cenicienta y mustia, destartalada* (LXXVII), como el alma del poeta, el poeta recuerda que la angustia *era compañera no de juegos sino de dolor...ya desde su infancia*[146]. En este poema la angustia personal que siente el poeta se sitúa en el pasado (la niñez) y forma parte de un estado de ánimo

[142] *Ibidem*, p. 128.
[143] Véase: BACHELARD, Gaston (1960: 84- 123).
[144] MACHADO, Antonio (1989: 92).
[145] *Ibidem.*
[146] VERDU DE GREGORIO (1990: 125).

que el personaje poético reconoce como habitual. En este poema nos conduce la infancia a la búsqueda del dios machadiano, del dios de la esperanza, el que anduvo sobre el mar.

En « Cante hondo », el plañir de la guitarra le trae al poeta el recuerdo de la Muerte tal y como la soñaba de niño. La muerte y la infancia aparecen con frecuencia relacionadas: *car l'enfance, pour Machado, est proche en effet de la mort*[147].

... Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética.
- Tal cuando yo era niño la soñaba -[148].

Infancia como vivencia personal

La infancia se configura también en la creacion poética machadiana como vivencia personal. A los ocho años se trasladó la familia de Antonio Machado a Madrid. Las imágenes de su breve infancia sevillana reaparecerán de manera reiterada en sus poemas: un patio, una fuente, una luz. En el poema « Retrato », que encabeza *Campos de Castilla*, Machado localiza su infancia en Sevilla y, concretamente, en un patio que pudiera ser el del Palacio de las Dueñas que lo vio nacer.

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero; […][149]

La identificación entre niño y poeta se realiza en el poema LXVIII S de la sección *De « Juan de Mairena »*. Primero es un niño malo, luego un niño solitario, testigo del paso del tiempo. Frente al grupo de niños que encontramos en las poesías machadianas de la primera época surge este niño, con nombre propio: Juan. Y de nuevo la figura de la madre, que, en lugar de acompañar al niño por las galerías, lo encierra en un cuarto. Se reitera la conexión infancia-poesía y tiempo.

Mientras no suena un paso leve
y oiga una llave rechinar,
el niño malo no se atreve
a rebullir ni a respirar.

[147] SESE, Bernard (1980: 97).
[148] MACHADO, Antonio (1989: 98).
[149] *Ibidem,* p. 150.

El niño Juan, el solitario,
oye la fuga del ratón,
y la carcoma en el armario,
y la polilla en el cartón.
El niño Juan, el hombrecito,
escucha el tiempo en su prisión:
una quejumbre de mosquito
en un zumbido de peón.
El niño está en el cuarto, oscuro,
donde su madre lo encerró;
es el poeta, el poeta puro
que canta: ¡el tiempo, el tiempo y yo![150]

Cuando regresa el poeta a su tierra natal, tras la muerte de su esposa, se siente extranjero en ella y siente que su patria fue Castilla. Desea cantar en esa tierra que le vio nacer y recuerda las imágenes de su infancia. En *Soledades, galerías y Otros poemas,* el paisaje es el espacio idóneo para proyectar el estado de ánimo[151]. En *Campos de Castilla* aparecen en algunas ocasiones los elementos que caracterizaban al poemario precedente, pero como elementos descriptivos de un paisaje infantil, desprovistos de su valor simbólico.

Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
imágenes de luz y de palmeras,
y en una gloria de oro,
de lueñes campanarios con cigüeñas,
de ciudades con calles sin mujeres
bajo un cielo de añil, plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas;
y en un huerto sombrío, el limonero
de ramas polvorientas
y pálidos limones amarillos,
que el agua clara de la fuente espeja,
un aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena,
imágenes de grises olivares

[150] *Ibidem*, p. 451.

bajo un tórrido sol que aturde y ciega, [...][152]

De nuevo los elementos constitutivos de su « Sevilla infantil »: el jardín, el sol, la fruta de oro, el color azul... surgen en una de las poesías de guerra (LXXVIII S). En el poema dedicado « A Julio Castro » recuerda Machado *su infancia* marinera.

El poeta parece buscar la luz originaria que un día vio en su infancia. La luz sevillana de su primera etapa vital ha dejado honda huella en su ser. En el soneto dedicado a su padre en *Nuevas canciones* la luz presente le hace rememorar los recuerdos pasados en el palacio que le vio nacer *con su rumor de fuente*[153]. A la luz de la infancia se suma el jardín como espacio privilegiado.

¡Jardines de mi infancia
de clara luz, que ya me enturbia el tiempo!
¡Con las lluvias de abril... con el milagro
brillad, jardines, de los ojos nuevos! [154]

Y los últimos versos escritos por el poeta sevillano están dedicados al azul y el sol infantiles: *Estos días azules y este sol de la infancia*[155].

Es significativo que los últimos versos que escribiera Machado en el destierro, poco antes de su muerte, hagan referencia al tiempo ya remoto de su niñez: « estos días azules y este sol de la infancia ». Los días y el sol de Collioure se identifican con los de la lejana época infantil. Ricardo Gullón comenta estos versos: *Este verso suelto es el de la nostalgia por el pasado irrecuperable y a la vez testimonio de la persistencia del ayer en la memoria: tal día y tal sol son aquéllos, los inolvidables del alma niña*[156].

La expresion literaria de la infancia en la obra de Juan Ramón Jiménez.

El mundo infantil, los recuerdos de la infancia, los personajes-niños, abarcan toda la producción poética de Juan Ramón Jiménez, con mayor incidencia en aquella obras que marcan el inicio del primero y del segundo período de su trayectoria poética: *Rimas* y *Arias tristes*, por un lado; *Platero y yo* y *Diario de un poeta recién casado*, por otro.

[151] BECEIRO, Carlos (1984: 18).
[152] MACHADO, Antonio (1989 : 214-215).
[153] *Ibidem*, p. 325.
[154] *Ibidem*, p. 424.
[155] MACHADO, Antonio (1989: 466).
[156] GULLON, Ricardo (1986: 166).

Durante toda su vida mostró interés Juan Ramón Jiménez hacia el mundo infantil mostrándose especialmente sensible a su sufrimiento[157]. Michael P. Predmore, en la introducción a *Platero y yo*, comenta la presencia del tema del niño en la vida y obra del poeta[158].

Nos ha parecido oportuno dedicar un amplio estudio a las imágenes de la infancia en la obra de Juan Ramón Jiménez debido a la influencia que el poeta de Moguer tendrá en la obra de García Lorca y Luis Cernuda. Contrariamente a lo que ocurre con la poesía de Machado, la infancia como tema lírico en la producción de Juan Ramón Jiménez apenas ha llamado la atención de los críticos[159].

Infancia paradisiaca

Los espacios en los que aparecen seres infantiles son en una primera etapa el parque, el jardín y el bosque. La incorporación del niño en el parque es frecuente en los poemas modernistas. Temporalmente se sitúa la presencia de los niños en la tarde, ya sea tarde primaveral, ya otoñal. Así pues, en *Jardines lejanos* se adivina la presencia de unos niños en el parque una tarde de otoño[160]. Tarde, parque y niños son elementos que nos recuerdan las *Soledades* de Antonio Machado.

En el universo infantil las percepciones sensoriales - sonidos, colores y fragancia -ocupan un lugar destacado. El mundo de la infancia es sonoridad: voces, gritos, risas y cantos llenan el parque, el jardín y la fuente. La melancolía invade estos lugares cuando los niños los dejan.

Las despedidas son tristes

---

[157] Tras el estallido de la guerra civil, Zenobia y Juan Ramón vendieron sus joyas en favor del cuidado de los niños refugiados.

[158] *El tema del niño es un tema constante en la vida y obra de Juan Ramón, desde los niños de Moguer, inmortalizados en Platero, hasta los niños de Puerto Rico y Argentina. A lo largo de su vida, no sólo mantuvo una gran simpatía por ellos, sino que se preocupó mucho por su bienestar material y cultural. Conviene hacer mención especial de la preocupación del poeta por los niños, víctimas de la guerra (la primera guerra mundial, la guerra española de 1936-1939 y la segunda guerra mundial), una preocupación reflejada en su obra y en su conducta social. En colaboración con La Junta para Protección de Menores, Juan Ramón y Zenobia vigilaron el cuidado y alojamiento de doce niños huérfanos que habán quedado sin hogar como consecuencia del conflicto social en España. Aun fuera de España, en Nueva York y en la Habana, el poeta y su esposa hicieron una campaña para recoger fondos, alimentos y medicinas para sus niños en España* (PREDMORE, Michael P. 1985: 36-37).

[159] La mayoría de los estudios se interesan en la influencia que la obra de Juan Ramón Jiménez ha tenido en el desarrollo de la literatura infantil. Michel P. Predmore se ha interesado en algunas imágenes de la infancia que recorren la obra poética y que adquieren su máxima manifestación en *Diario de un poeta recién casado.*

[160] *Y se adivinan los parques*

llenos de niños, los prados

llenos de flores...la dulce

tarde de otoño!

JIMÉNEZ, J.R. (1981, III: 237).

cuando la verja del parque
se cierra, y el que se va
mira hacia atrás alejándose;

cuando la voz de los niños
dice su adiós, y la tarde
va cayendo, y los jardines
se duermen, hay en el aire
una música de olvido, (...)[161]

En el poema XI de la primera parte de *La soledad sonora*, *canta un corro de niñas en la fuente*[162] mientras el poeta vuelve a su hogar. En *Melancolía*, *niños de colores rasgan el instante con momentáneos gritos...*[163]. El jardín surge como en un cuento e *hieren la paz agudos estribillos de niñas* en un prado oscuro en *Laberinto*[164]. En el *Diario* los gritos de los niños en el exterior contrastan con los del sacerdote en la iglesia[165].

En los poemarios de transición y los de la segunda etapa, la voz del niño aporta al poeta serenidad y sosiego. En *Sonetos espirituales*, en el poema titulado « Voz de niño » recrea los recuerdos ligados al sonido infantil : *¡Voz de niño, más que el silencio grata!*[166] En *Diario*, encuentra el poeta refugio en la voz infantil que le serena en medio de la tormenta interior.

El niño que habla, dulce
y tranquilo, a mi lado,
en la luz de la lámpara suave
que, en el silencio temeroso
del barco, es como una isla;
el niño que pregunta y que sonríe,
arrebatadas sus mejillas frescas,
todo cariño y paz sus ojos negros,
me serena[167].

[161] *Ibidem*, I, p. 182.
[162] *Ibidem*, VI, p.75.
[163] *Ibidem*, VIII, p. 84.
[164] *Ibidem*, IX, p. 62.
[165] *Ibidem*, XIII, pp. 281-283.
[166] *Ibidem*, XII, p. 122.
[167] *Ibidem*, XIII, p. 107.

En el poema en prosa « Tormenta », la voz del niño que se dirige a la madre, se caracteriza por su grandeza: *Se oye hablar al niño, y es como si la palabra infantil que traspasa las maderas fuese del tamaño de la casa, (...)Y las palabras del niño a la madre le preguntan, tranquilas, al cielo*[168].

La composición « Infancia » de *Elegía* recoge mediante asociaciones sinestésicas, luz y sonido, colores y músicas del recinto de la infancia anterior al desengaño amoroso.

INFANCIA!; campo verde, campanario, palmera,
mirador de colores! sol, vaga mariposa
que colgabas, a la tarde primavera,
sobre el cenit azul una caricia rosa!
Jardín cerrado, en el que un pájaro cantaba
por el verde teñido de melodiosos oros!
brisa suave y fresca, en donde me llegaba
la música lejana de la plaza de toros!
...Antes de la amargura sin nombre del fracaso
que engalanó de luto mi corazón doliente,
ruiseñor negro, amé, en la tarde de raso,
el silencio de todos o la voz de la fuente[169].

En *Diario* recrea el poeta el paraíso de la infancia visto por su corazón de niño:

Sí, sí, así era, así empezaba
aquello, de este modo lo veía
mi corazón de niño, cuando, abiertos
como cielos, los ojos,
se alzaban, negros, desde aquellas torres
cándidas, por el iris, de su sueño,
a la alta claridad del paraíso.
Así era aquel pétalo de cielo,
en donde el alma se encontraba,
igual que en otra ella, sola y pura[170].

Vive el niño en simbiosis con el mundo natural, inconsciente de la realidad de la vida[171]. Los ojos infantiles del poeta son capaces de soñar los campos que nunca han visto, gracias a los rayos

[168] *Ibidem*, p. 184.
[169] *Ibidem*, IV, pp. 99-100.
[170] *Ibidem*, XIII, p. 221).

del sol[172]. Ya en *Elegías* canta el poeta al sol aludiendo a las cualidades mágicas del sol de la infancia :

…El sol de un oro triste, nacía entre los pinos
florido como un sol mágico de la infancia…
encendía las ramas, doraba los molinos,
hacía tibia el agua y dulce la fragancia…[173]

En ocasiones se personifican los elementos de la naturaleza. Estos aparecen como niños. En Sonetos espirituales, *A través del aroma de la acacia, / juegan como dos niños inmortales / el cielo humano y la celeste frente* [174] Por medio de una bella metáfora, las estrellas se balancean en el cielo como unas niñas:

Las estrellas estaban
sentadas todas, niñas desnuditas,
meciendo sin parar, en el azul, las piernas,
en fila, sobre el borde de los cielos[175].

En el poema « El recuerdo »[176] rememora el poeta un amor eterno en el que la « aurora niña », símbolo de la niñez, sería mecida por el ocaso.

Las flores guardan en sí los olores y sonidos de la infancia:

Las flores...
Tienen la fragancia de
esos jardines de los cariños...
las palabras y los besos
de nuestras bocas de niños…[177]

Esa fragancia se relaciona de nuevo en *Laberinto* - obra que señala el final de la primera época y el comienzo de la segunda - con la época infantil: *domingo de la infancia, azul y oro.* Anhela el poeta la infancia perdida y apostrofa a la flores, cual *flores niñas, mujeres flores* para que alivien sus penas[178].

[171] *Ibidem*, I, pp. 61-63.
[172] *Ibidem*, VII, p. 107.
[173] *Ibidem*, IV, p. 105.
[174] *Ibidem*, XII, p. 93.
[175] *Ibidem*, XIV, p. 104.
[176] *Ibidem*, XV, p. 86.
[177] *Ibidem*, III, p. 229.
[178] *Ibidem*, IX, p. 165.

Nostalgia de la primera etapa vital

Expresa el yo poético su nostalgia de la infancia vivida como paraíso perdido, cuyos recuerdos introduce en algunos poemas de *Arias tristes* por medio del verso *Cuando yo era niño*[179].

La blancura parece ser la cualidad inherente a la infancia con sus connotaciones de pureza e inocencia. En *Laberinto* siente el poeta *nostalgia de blancura* [180]. La blancura ligada a la infancia está de nuevo presente en el *Diario*, donde se la relaciona con el astro nocturno: *¡Oh blancura primera, sólo y siempre primera!...¡Blancura de esta noche, mar, de luna!*[181]. Siente de nuevo el poeta nostalgia de la pureza de la niñez en algunos poemas de *Piedra y cielo*[182]. Como una desposada que guarda en ella los valores de la infancia surge personificada la poesía en el sueño del poeta niño:

Vestida de pureza
con el blanco vestido
de desposada, ibas
por mi sueño tranquilo,
cual con tu traje blanco
de niña, ante mí, niño[183].

Y el poeta profesa hacia esa poesía pura un amor infantil en un célebre poema de *Eternidades* que puede ponerse en relación con el anterior:

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño[184].

Desmoronamiento del castillo de la infancia

Al igual que en la obra machadiana, infancia no siempre equivale a felicidad. El propio poeta tuvo en el tiempo dorado y alegre de la infancia sus momentos tristes.

Cuando yo era niño, un tiempo
de sol, de flores y risas,
tenía en mi corazón
una pobre flor marchita;

[179] *Ibidem*, II, p. 98.
[180] *Ibidem*, IX, p. 160.
[181] *Ibidem*, XIII, p. 220.
[182] *Ibidem*, XV, p. 106.
[183] *Ibidem*, XIII, p.79.

y buscaba los rincones
dorados de la campiña,
los campitos tristes, los
campitos de siemprevivas[185].

En la estrofa final de « Balada del castillo de la infancia » señala el poeta el valor que tiene su primera etapa vital aunque es consciente del paso del tiempo y de la lejanía de aquella época.

Castillo arruinado de la infancia,
que surges en la sangre de mi ocaso,
lo eres todo, el cariño, la fragancia,
el esplendor, la música y el raso[186].

En *Laberinto* expresa de nuevo el poeta la lejanía de *los castillos de la infancia*[187], la pérdida de la ilusión. Los sueños infantiles se han convertido en ceniza[188]. Se refleja el desmoronamiento y la lejanía de la época infantil. En *Eternidades*, se califica la infancia de triste: *el tren primero - ¡tardes verdes! -/ que nos sacó de nuestro pueblo, en nuestra infancia triste*[189].

En el poema « Remembranzas »[190] de *Rimas*, los recuerdos de la infancia feliz contrastaban con la visión que tiene el poeta adolescente de regreso a su pueblo después de largos viajes. Esta doble visión, niño-adulto, discurre a lo largo de *Platero y yo.*

En este proceso de desmoronamiento del castillo de la infancia, incluso la palabra infantil pierde pureza y los niños demuestran crueldad, quizás por influencia del mundo adulto. Así lo vemos en *Sonetos espirituales*:

El niño habla con palabra impura,
el corazón era una gruta insana,
y la traición tenía un claro nombre[191].

El juego dichoso de los niños y los pájaros con la llegada de la primavera que hemos visto en uno de los primeros poemarios, *Rimas*, se convierte en un juego brutal. Las ardillas machacadas

[184] *Ibidem*, XIV, p. 62.
[185] *Ibidem*, II, p. 97.
[186] *Ibidem*, V, p. 130.
[187] *Ibidem*, IX, p. 160.
[188] *Ibidem*, p. 112.
[189] *Ibidem*, XIV, p. 83.
[190] *Ibidem*, I, pp. 76-77.
[191] *Ibidem*, XII, p. 91.

del poemario lorquiano *Poeta en Nueva York* se podrían comparar con el pajarillo ciego que es víctima de la crueldad del niño.

La rosas huían por los filos
de las últimas curvas del aire
y en los montones de azafrán
los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado[193].

Tenía el niño al pajarillo ciego
en una noria de juguete atado
vendado el ojo que dejó vendado
ya el destino sin fe [192].

El origen de la actitud de estos niños es diferente en cada poemario. La sociedad mecanizada de Nueva York ha influido en los seres infantiles que dan rienda suelta a sus instintos primarios de destrucción. En el poema juanramoniano la pérdida de la fe y la entrada en un mundo incierto quedan simbolizadas mediante la imagen del pájaro ciego en la noria. En la tercera parte de *Sonetos espirituales*, se compara el propio poeta con aquel pajarillo ciego que logró escapar de los niños[194].

Otro espacio : el cementerio

El tema de la infancia ligado con la muerte se suele insertar en la obra de Juan Ramón Jiménez en un espacio concreto: el cementerio. No está quizás de más recordar la alta mortalidad infantil que había en los pueblos españoles a principios de siglo. Las vivencias infantiles y el temor del joven Juan Ramón Jiménez a su propia muerte quizás expliquen la importancia de esta temática en su obra. *Arias* tristes y *Diario de un poeta recién casado* son los poemarios en los que el cementerio se convierte en un espacio recurrente.

En *Arias* tristes, el mismo tema de la muerte aparece desde diversas perspectivas: visión del poeta y visión de la madre; surgen también diferencias según se trate de un niño o de una niña, de la estación del año. En algunos poemas la muerte es dulce y el niño sonríe como si viviera en un apacible sueño. Esta visión del poeta contrasta con la visión de la madre desesperada por la muerte de su hija. Otras veces sueña el poeta con el niño que enterraron:

Al salir del cementerio,
mi corazón iba frío
pensando en la tierra húmeda
que arrojaron sobre el niño[195].

[192] *Ibidem*, p. 96.
[193] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 459).
[194] JIMÉNEZ, J.R. (1981, XII, 111).

En el poema « Vengo de ver a la niña » se pregunta el poeta por qué le da pena la niña que se ha llevado el otoño. Describe a la niña muerta con *la boquita abierta*, *los ojitos parados* que están *muertos de tristeza*[196].

El amor, fruto del corazón de los amantes, también muere, como un hijo en el poemario *Estío*:

Murió, como un niño, el hijo
de tu loco corazón
y mi loco corazón[197].

En cambio, en *Diario de un poeta recién casado*, el cementerio es un espacio grato para los seres infantiles, al igual que el jardín o el parque. Juegan los niños alegres en el cementerio[198]. En este poemario se asocian con frecuencia niño, cementerio y sueño. La muerte es la vida inconsciente del niño o de los habitantes del cementerio. En el caso del poeta es su existencia en el nido de Moguer. Los cementerios son para el poeta refugios de paz y de tranquilidad.

« El corazón de niño »

El protagonista poético se compara con frecuencia a un niño. Ese alma infantil que parece no abandonarle, en la que se refugia como en una isla en los momentos de tormenta, aparece ya en las primeras obras de Juan Ramón Jiménez bajo la expresión « corazón de niño ». La superación del complejo infantil se llevará a cabo al final del *Diario*.

Ese corazón siente la ambigüedad de la risa y el llanto[199]. Como un niño, deja volar su fantasía, se asusta y tiene miedo, se siente cansado y perdido, como los niños abandonados en los cuentos infantiles. Veamos varios ejemplos.

En el poema XIX de la sección « Jardines dolientes » - dedicada a Antonio Machado - (del libro titulado *Jardines lejanos*) el reloj *hace volar por la estancia /nuestro* ***corazón de niño***[200]. Más adelante, en el poema IV de la sección primera de *Elegías,* el poeta tiene la impresión de pasar entre jardines *cual un niño dormido*. El primer cariño da « celeste alegría » al « ***alma de niño*** » del poeta[201]. En la sección « Tristeza adolescente »: *mi corazón cansado, melodioso y cobarde,/ se asusta y llora, como un niño, en la alegría*[202].

[195] *Ibidem*, II, p. 180.
[196] *Ibidem*, p. 202.
[197] *Ibidem*, X, p. 111.
[198] *Ibidem*, XIII, pp. 178, 190.
[199] *Ibidem*, VI, p. 84.
[200] *Ibidem*, III, p. 226. La negrita es mía.
[201] *Ibidem*, IV, p. 95. La negrita es mía.
[202] *Ibidem*, p. 107.

Melancolía es el poemario en el que con más fecuencia compara el poeta su estado interior con los temores y fantasías infantiles. En « Tercetos melancólicos », V: *Silencioso, el corazón navega,/cual un niño fantástico.* El poeta, en medio de tantos hombres, se siente perdido al igual que los niños en los bosques. Se siente abandonado, como los protagonistas de los cuentos infantiles[203].

En el poema XI de la sección « La voz velada » es la soledad la causa del temor:

... el corazón se encoje, como un niño temblando...

las hojas secas caen...todo está solitario...[204]

En *Eternidades*, VI, el protagonista poético se echa al suelo, como un niño, llorando y sin ver la luz que ansía. Su corazón y el de la amada son *dos niños dormidos* (XLIII). Se compara luego el poeta con un niño distraído en el poema CXXXI. Más adelante, en *Piedra y cielo* se define como un *niño grande* que va soñando y recuerda sus juguetes[205]:

Resurrección del niño

La resurrección del niño dentro del poeta se había anunciado en *Eternidades* por medio de los símbolos « primavera » y « renacer »[206]. Ya en este poemario el poeta pisa con serenidad la casa infantil que antes soñara: el paraíso de la infancia ha sido alcanzado: *Sí, ¡vivo sobre el cielo / de mis alas de niño!* [207].

Una nueva etapa se abre al poeta en *Piedra y cielo. La* niñez ya no es una isla a la que acude el poeta en busca de sosiego. El afán triste del niño que deseaba poseerlo todo deja paso a un nuevo niño que va naciendo en el corazón del poeta, el cual asume su nueva etapa vital, *domingo universal y alegre*[208]. Ese domingo de la infancia lo hemos visto ya en *Eternidades.* Logra abrir sus ojos a la luz ansiada[209] y piensa por vez primera a gusto en la muerte. Esa nueva etapa que acaba de comenzar *ha sido igual que otro / nacer, como un entrenacer, / entre el nacer primero / y el último, el morir*[210].

[203] *Ibidem*, VIII, p. 157.
[204] *Ibidem*, p. 130.
[205] *Ibidem*, XV, p. 120.
[206] *Ibidem*, pp. 73, 76, 79.
[207] *Ibidem*, XIV, p. 74.
[208] *Ibidem*, XV, p. 97.
[209] *Ibidem*, XIV, p. 63.
[210] *Ibidem*, XV, p. 149.

Recapitulación

La educación y formación del niño se realiza por tres vías: educación escolar, educación familiar y educación del medio. Estas tres vías quedan reflejadas en las obras de los escritores del 98. Angel Ganivet reflexionó en sus ensayos y novelas acerca de las instituciones educativas vigentes en España. Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez ofrecen una visión crítica de los anticuados métodos educativos utilizados por los maestros. En la educación familiar entra en juego la dimensión afectiva y se observan divergencias en función del miembro de la familia. Algunos de los personajes de las novelas de Unamuno son víctimas de los proyectos educativos de sus padres. Por último, la influencia del medio social en el que se desarrolla el niño durante su período formativo puede ser decisiva. Esta influencia del medio la observamos en algunas obras de Pío Baroja.

En su acercamiento literario al universo de la infancia, los autores estudiados reflejan sus inquietudes personales.

La muerte de su hijo Raimundín será crucial en el desarrollo de **la poesía y la narrativa de Miguel de Unamuno**. Atento a los incidentes familiares de la vida cotidiana, el poeta bilbaíno recurre a las canciones de cuna para lograr la paz espiritual que perturba su duda existencial.

El escritor vasco nos deja un maravilloso cuadro de sus años infantiles en *Recuerdos de niñez y mocedad*, obra que anticipa, a mi parecer, *Ocnos* de Luis Cernuda, en ese tratamiento de la infancia que va más allá de los acontecimientos autobiográficos. La espontaneidad, la alegría y la curiosidad son las características del ser infantil que destaca Unamuno en sus poemas. Respecto a su narrativa, observamos cómo se lleva a cabo un resurgir de los recuerdos infantiles en los momentos difíciles de los personajes adultos. Esta vuelta a la niñez está ligada a la figura de la madre y en este aspecto profundizaremos en la tercera parte de este estudio, en los capítulos 3.3 y 3.4.

En *Soledades, galerías y otros poemas* de **Antonio Machado**, el protagonista poético emprende un viaje por las galerías del alma en el que va en busca de su juventud perdida. Las imágenes del viaje nos conducen a las de la infancia. Pero no se trata de la infancia individual del poeta, sino de una infancia colectiva, la primera infancia de la humanidad cuyas imágenes: la fuente, el parque, la plaza... se convierten en símbolos. A las percepciones visuales de los espacios infantiles se suman las percepciones olfativas que le recuerdan la figura materna. Las figuras femeninas, ora la madre, ora el hada, lo guían en su viaje y lo conducen a la fiesta. En su caminar descubre el poeta que la melancolía y la tristeza que le acompañan toman sus orígenes en su primera etapa vital. Los elementos constitutivos de su infancia sevillana reaparecen en las

obras posteriores: *Campos de Castilla, Nuevas Canciones,* « Poesías de la guerra »... Pero el simbolismo va desapareciendo y se refieren a una vivencia personal.

Algunos motivos ligados a la infancia surgen ya en las primeras obras de **Juan Ramón Jiménez** y son desarrollados a lo largo de la producción, sufriendo en ocasiones cierta evolución.

Destaca *Rimas* por la continua y variada presencia del mundo infantil: los recuerdos de infancia, los niños muertos, el sueño de los niños. La doble visión niño-adulto y la compasión del poeta hacia los niños pobres y abandonados que encontraremos en *Platero y yo* se perfila ya en este poemario. El cementerio, lugar recurrente de *Diario de un poeta recién casado,* está también presente, cargado de connotaciones románticas. Destacaremos la presencia en las primeras obras del niño ligado a un entorno natural: el jardín o el parque. La visión paradisiaca de la infancia se va tiñendo de notas tristes conforme avanza la producción poética. En una obra en la que los seres infantiles están tan presentes, llaman la atención las escasas descripciones de niños. Donde más abundan es en *Diario de un poeta recién casado,* sobre todo en los poemas en prosa: « El prusianito », « La niña », « Retrato de un niño »[211].

La imagen del niño se da con significado simbólico en el *Diario*[212]. En este poemario el poeta desea romper con la inocencia de la infancia y vivir un amor adulto. Se produce un conflicto entre dos fuerzas contrarias en el alma del poeta: su corazón de niño y el deseo de madurez. El amanecer, la aurora simbolizan la llegada ansiada y temida de la madurez, el tránsito de niño a adulto. El poeta se encuentra en medio de fuerzas de signo diverso[213].

En la sección IV se prepara la resolución del conflicto interior del poeta, que llega a su momento culminante con el poema CLXXXI, titulado « Amanecer ». En « Mar de retorno » el poeta se convierte en adulto y no puede identificarse con el niño como lo hacía en la segunda. Ya no hay comprensión entre niño y adulto, razón por la cual en la composición « Niño en el mar » el ser infantil responde a la sonrisa del poeta con una mirada « fija, mas cerrada »[214]. El niño se muestra serio y distante.

---

[211] *Ibidem*, XIII, pp. 140, 175 y 197-198.

[212] PREDMORE, Richard P. (1973) ha señalado trece poemas donde el niño aparece con significado simbólico: 6, 15, 17, 52, 83, 113, 124, 126, 134, 140, 150 y 188.

[213] *Las fuerzas del « sueño » y « no-nacer » le arrastran hacia el mundo inocente de la madre, el nido y la niñez donde el alma puja por unirse con la armonía de sus paisaje tan amados (...) Las fuerzas contrarias del « amanecer » y de la « primavera » le empujan hacia un nuevo universo de experiencia, de amor y de madurez, en el cual el alma tiene que navegar en medio de un mar tormentoso y violento. . Uno de los mundos es el tranquilo de la infancia; el otro, un vasto mar de nuevas aventuras. La agonía y el dolor del conflicto de fuerzas opuestas surge de la naturaleza mutuamente excluyente de ambos mundos. El uno amenaza y niega al otro* (PREDMORE, Michael P. 1973 : 70).

[214] JIMÉNEZ, J.R. (1981, XIII : 234).

En las obras posteriores: *Eternidades* y *Piedra y cielo* el lector es testigo de la « resurrección » del niño dentro del poeta. El amanecer y la primavera ya no simbolizan la llegada de la madurez y de la experiencia amorosa sino el retorno de la infancia.

La infancia en la obra poética de Federico Garcia Lorca

La presencia del universo infantil no ha pasado completamente desapercibida por la crítica lorquiana. No obstante, no se ha hecho un estudio profundo del mismo. En su deseo de colaborar con una nueva aportación al estudio de la obra lorquiana, Martínez Nadal se refiere así a esta presencia de los niños en la obra del poeta y dramaturgo : *Regreso, además, con el convencimiento de que será extremadamente difícil encontrar otro poeta, español o extranjero, en cuya obra el niño reciba atención tan continua y variada como ocurre en la obra de Federico García Lorca* [215]. El citado crítico se interroga sobre la manera adecuada para acercarse al estudio de lo que él denomina *complejo jardín de infancia* donde *cada niño posee personalidad o función propia y algunos parecen dotados de rara polivalencia* [216].

Marcelle Auclair titula su estudio *Enfances et mort de García Lorca*. Ramos-Gil, en su libro *Claves líricas de García Lorca, s*eñala *tres constantes que colorean la lírica de Lorca : un talante de niñez, cierto apego a lo auténtico y una hiriente desazón existencial*[217]. Para Jorge Guillén, *Lo primordial no es la niñez como tema, sino como actitud.* (...) *Federico guardaba una agilísima facultad de juego, procedente de aquel abril propicio al canto* [218].

María Teresa Babín, en la tesina realizada en 1939 y más tarde en su tesis doctoral, hace también referencia a « lo infantil » en la obra lorquiana. Lo infantil se manifiesta según ella mediante canciones para niños, juegos y cierto tono pueril de algunos poemas. En el teatro, además de la presencia de personajes infantiles, destaca las canciones de cuna que tienen a los niños como destinatarios. A pesar de que señala que lo infantil no es tanto un tema

[215] MARTINEZ NADAL, Rafael (1988: 257).
[216] *Ibidem.*
[217] RAMOS-GIL, Carlos (1967: 34).
[218] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: XXI).

como una actitud, coincidiendo de esta manera con Jorge Guillén, incluye al niño dentro de los temas menores[219].

Infancia como vivencia personal y presencia de la infancia

Cuantos han estudiado la obra de Federico García Lorca han destacado la importancia que sus vivencias infantiles tuvieron en la creación de su mundo poético[220]. Marie Laffranque nos dice en su libro *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*: *On retrouve dans toute son oeuvre la Grenade de son enfance ou de son adolescence, moins sous la forme d'un tableau exact et réaliste que comme fond mélodique et sentimental, ou bien stylisée ou bien transformée en symbole* [221]. El mismo Lorca en una entrevista a José R. Luna, en 1934, señala la importancia de la infancia en su vida::

- ¿Mi vida? ¿Es que yo tengo vida? Estos mis años, todavía me parecen chicos. Las emociones de la infancia están en mí. Yo no he salido de ellas. Contar mi vida sería hablar de lo que soy, y la vida de uno es el relato de lo que se fue. Los recuerdos, hasta los de mi alejada infancia, son en mi un apasionado tiempo *presente.* [222].

Jorge Guillén en el « Prólogo » de las *Obras Completas* aduce rasgos y actitudes biográficas que refuerzan la hipótesis acerca de la presencia de niñez y juego (su niñez y sus juegos infantiles) en su creación poética.

La infancia, libre, sin vínculos útiles, sin metas interesadas, retozando, triscando, derrocha espíritu: juega. Federico guarda una agilísima facultad de juego.

Esta conciencia del tesorero -porque esa mina del ayer infantil es un tesoro- no quitaba espontaneidad; más bien fortalecería su ímpetu. Y jugaba, jugaba a sus juegos de muchacho y de poeta con las cosas y las farsas, muy felices en su novísima situación [223].

La fragancia de los recuerdos infantiles en Fuentevaqueros recorre *Libro de Poemas*. Recordemos que Lorca, en las « Palabras de justificación » que preceden al poemario, señala, como uno de los valores más destacados del mismo, el de ser memoria constante de su infancia:

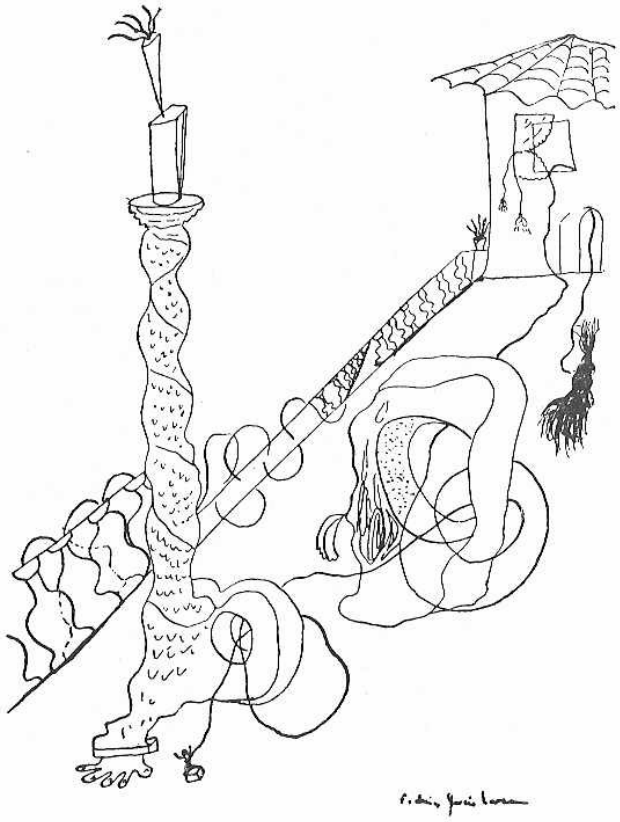
[219] El tiempo y la muerte constituyen según la citada estudiosa el tema vital de la obra lorquiana. Los temas menores serían la pasión y la frustración amorosa, el niño y el anhelo de perpetuación. Por último enumera varios temas: Narciso, el gitano, el negro y el torero. (BABIN, María Teresa, 1976: 308).
[220] Véase FUENTES VAZQUEZ, Tadea (1989: 575).
[221] LAFFRANQUE, Marie (1967: 55).
[222] GARCIA LORCA, Federico: (1986, III: 597).
[223] *Ibidem*, I, p. XXI.

Sobre su incorrección, sobre su limitación segura, tendrá este libro la virtud, entre otras muchas que yo advierto, de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía [224].

La fuentecilla que fluye a lo largo del poemario fue recordada por el poeta granadino en el discurso que pronunció con ocasión del homenaje que le rindió su pueblo natal en 1929:

[…] *Está edificado sobre el agua. Por todas partes cantan las acequias y crecen los altos chopos donde el viento hace resonar sus músicas suaves en el verano. En su corazón tiene una fuente que mana sin cesar y por encima de sus tejados asoman las montañas azules de la Vega, pero lejanas, apartadas, como si no quisieran llegar aquí, donde una tierra muelle y riquísima hace florecer toda clase de frutos* [225].

« Columna y casa »



Dibujo de Federico García Lorca, en GARCIA LORCA, Federico: *Obras Completas*, volumen *III*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 1036.

La naturaleza en todas sus diversas manifestaciones (árboles –cipreses, olmos y chopos ; fuentes y manatiales ; animalillos –el caracol, la hormiga, la rana, la abeja, la mariposa,…)

[224] *Ibidem*, p. 5.
[225] GARCIA LORCA, Francisco (1980: 22).

cobra gran importancia en las primeras obras lorquianas. La niñez de Federico García Lorca se desarrolló en contacto con la naturaleza. De su amor a la tierra y de la relación privilegiada que estableció con la vega granadina ha dejado testimonio en entrevistas y declaraciones. Recuerda haber vivido en contacto con la naturaleza durante su infancia, en esa etapa animista en la que los niños adjudican alma a los objetos que los rodean. Ese contacto con la naturaleza desarrolló en él el amor a la tierra, a través de la cual conoció la primera manifestación artística : un mosaico romano.

Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, ha hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de mi tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugestiones que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles (…). Este amor me hizo conocer la primera manifestación artística (…). Fue por el año 1906. Mi tierra, tierra de agricultores, había sido siempre arada por los viejos arados de madera, que apenas arañaban la superficie. Y en aquel año algunos labradores adquirieron los nuevos arados Bravant (…). Yo niño curioso, seguía por todo el campo el vigoroso arado de mi casa. Me gustaba ver cómo la enorme púa de acero abría un tajo en la tierra, tajo en el que brotaban raíces en lugar de sangre. Una vez el arado se detuvo. Había tropezado en algo consistente. Un segundo más tarde, la hoja brillante de acero sacaba de la tierra un mosaico romano. Tenía una inscripción que ahora no recuerdo, aunque no sé por qué acude a mi memoria el nombre de los pastores Dafnis y Cloe [226].

En otra perspectiva, la pasión de Federico García Lorca por el teatro de marionetas toma su origen en la época infantil[227]. Tenía ocho años cuando llegó un teatro a Fuentevaqueros[228]. Es la edad en que los niños aprecian particularmente este tipo de teatro[229]. El teatro de títeres se impuso en sus juegos infantiles.

Federico, que volvía de la iglesia con su madre, vio a los comediantes que levantaban su teatro, y a partir de aquel momento no abandonó la plaza del pueblo. Por la noche no quiso cenar, y se

[226] GARCIA LORCA, Federico (1986, III: 599-600).

[227] En esta afición de la niñez coincide con Jacinto Benavente. Benavente asistió con frecuencia al teatro desde su niñez. Los teatros de muñecos fueron sus juguetes durante mucho tiempo. Las primeras manifestaciones de sus aptitudes dramáticas fueron religiosas con sus capillitas, altares, casullas y sermones. También el poeta granadino tenía afición a este tipo de juegos como refleja magistralmente, entre otros, en su poema « Iglesia abandonada » (*Poeta en Nueva York*). Conocido es de todos que Federico jugaba de niño a escenificar la misa. De ello deja constancia Ian Gibson en su biografía.

[228] Ian Gibson y Claude Couffon cuentan cómo durante la feria de 1905 -1906 llegó a Fuentevaqueros un teatro de guiñol. Estas funciones eran poco habituales en el pueblo. Sería la primera vez que Federico niño podría asistir a una función de títeres.

[229] *Hasta los nueve años su preferencia lo inclina al juego teatral infantil, practicado por él, a las canciones dramatizadas y a los títeres* (CERVERA, Juan 1980: 302).

moría por asistir al espectáculo. Volvió a casa en un terrible estado de excitación. Al día siguiente el teatro de títeres sustituyó el "altar de la tapia del jardín" [230].

La madre de "la Ramicos" (antigua nodriza de Federico), fue la encargada de confeccionar los muñequitos de trapo y cartón. En el granero de la amplia casa de la Iglesia (donde Federico jugaba a ovejicas y lobicos) había unos baúles llenos de vestidos abandonados. El niño sacaba los que le gustaban, y la madre de Carmen pasaba horas y horas adaptándolos a los requerimientos del nuevo titiritero.

Carmen Ramos recordaba que, por esas fechas, Vicenta Lorca volvió un día de Granada con un regalo especial para Federico, comprado en "la Estrella del Norte", la tienda de juguetes más reputada de la ciudad. Se trataba de un auténtico teatrico de títeres [231].

Comenta Piero Menarini que Lorca no prestó una atención transitoria a las marionetas, sino que éstas representan para él una especie de retorno a la infancia, de deseo de recuperar algo que había perdido [232]. Su hermano Francisco ha relatado cómo este tipo de teatro desgarrado, « tosco y primitivo », ejerció sobre Federico, desde su infancia , un gran atractivo, que se manifiesta en diversas obras [233] .

La primera etapa vital representa también un rico tesoro al que acude en busca de temas, personajes, canciones y fuentes para su obra dramática. Recurre el poeta granadino a canciones infantiles, romances y cuentos aprendidos de niño, así como a la literatura popular de su infancia – las aleluyas – como punto de partida para algunas de sus obras. No sólo se trata de una labor de recuperación del patrimonio popular, sino también de una rememoración de las vivencias personales. Lorca concebía el teatro como un espectáculo total. Los cantos infantiles participan en la dimensión totalizadora en la que convergen poesía, música y artes plásticas.

La vocación musical y literaria de Federico García Lorca toma sus orígenes en la infancia. En conversación con E. Giménez Caballero (1928) resume así su primera etapa vital :

Mi padre se casó viudo con mi madre. Mi infancia es la obsesión de unos cubiertos de plata y de unos retratos de aquella otra « que pudo ser mi madre », Matilde de Palacios. Mi infancia es aprender letras y música con mi madre, ser un niño rico en el pueblo, un mandón [234].

[230] Véase COUFFON, Claude (1967): *Granada y García Lorca*, Buenos Aires: Losada.

[231] Véase GIBSON, Ian (1985,I: 54).
[232] MENARINI, Piero (1989: 139-154).
[233] LAZARO CARRETER, Fernando (1973: 338).
[234] GARCIA LORCA, Federico: (1986, III: 497).

Música ligada a la palabra y palabra ligada a la música desde los primeros años de su vida, en los que manifiesta el futuro poeta y dramaturgo gran facilidad para entonar y tatarear canciones. El entorno familiar estimula su entusiasmo y sensibilidad musical. A la tradición y aptitud musical por parte de la familia paterna se suma el gusto de la madre por las composiciones clásicas. Las vivencias infantiles en Fuentevaqueros enriquecen su primerísima formación musical, en la que participa su tía Isabel. Lorca tuvo la ocasión de vivir en contacto directo con las gentes del pueblo y conocer allí sus cantos y bailes populares. Allí aprendió también las canciones que entonaban los niños granadinos en los juegos de corro y saltos de comba. En 1933, con motivo de un reportaje en el que se valora de manera especial la formación musical infantil de Lorca, el poeta dice de sí mismo: - *Yo sueño ahora lo que viví en mi niñez* . Y el periodista nos pinta un precioso cuadro de lo que fueron los primeros años de aquel niño: *Federico García Lorca ha jugado de niño en el corro de la plazuela de su rincón granadino. Ha saturado su espíritu con la música ingenua y sensitiva de los viejos romances llenos de candor*[235]. A este contacto de niño con la tradición hay que sumar la labor de su maestro de música, don Antonio Segura, que le introdujo en la ciencia folklórica y su constante interés por lo tradicional y popular que se manifiesta en el estudio de colecciones de canciones populares publicadas por folkloristas e investigadores, mediante sus viajes por España[236] en busca de nuevas canciones y melodías y en el festival de cante jondo organizado por Falla y Lorca en Granada en junio de 1922.

Francisco García Lorca hace notar la forma en que el poeta necesitaba partir de una realidad concreta en que apoyarse para la creación de obras teatrales: el romance en *Mariana Pineda*; la noticia en el periódico que daba origen a *Bodas de sangre*; la descripción de la "rosa mutabilis" en *Doña Rosita*; las aleluyas de don Perlimplín[237] . Esa realidad concreta toma su origen frecuentemente en vivencias infantiles. No se trata de sucesos concretos de la vida del poeta sino del contacto con la naturaleza y con las gentes del pueblo donde aprendió canciones, cuentos e historias que quedaron impregnadas en su mente.

La historia de Mariana Pineda había rodeado a Federico García Lorca de niño, en forma de romances, canciones de corro y narraciones próximas al suceso, primero en

[235] *Ibidem*, p. 536.
[236] Véase ONIS, Federico de (1992): "García Lorca, folklorista" en GARCIA LORCA, Federico, *Teatro, 3*, Miguel García Posada (ed.), Madrid : Akal, pp. 321-326
[237] GARCIA LORCA, Francisco (1980: 314).

Fuentevaqueros y luego en Granada[238]. *La casa de Bernarda Alba* y *Doña Rosita la soltera* parten de vivencias infantiles que han sido comentadas con detalle por la crítica. Junto al ambiente granadino de la época, fluyen en esta última recuerdos personales relacionados con hechos acaecidos en el colegio privado al que asistió de niño con su hermano Francisco; el nombre del maestro don Martín, es el mismo que el de la obra y guarda paralelismos tanto en la descripción física como en detalles de su vida[239]. *La casa de Bernarda Alba* toma su arranque en la memoria de una experiencia de infancia[240]: son los recuerdos de las visitas del joven muchacho a Valderrubio. En la casa contigua a la de la familia García Lorca, la madre, llamada Frasquita, mantenía a sus hijas en el mismo estado de reclusión que las protagonistas de la obra. El personaje infantil que canta la copla de las boleras en la obra inacabada *Los sueños de mi prima Aurelia* resulta ser el propio Federico niño.

Pero la niñez no se limita en la creación lorquiana a variadas vivencias infantiles. Esta etapa primordial está presente de distintas maneras en su obra poética: evocación de la infancia del poeta en *Autobiografía*, nostalgia de la primera etapa vital en *Libro de Poemas*, poesía para niños en *Canciones*, incorporación de personajes infantiles en *Romancero Gitano, Poeta en Nueva York* y *Diván del Tamarit*, incluso en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es incorporado un niño. Numerosos entes infantiles desfilan también por su teatro y tras un minucioso análisis podemos afirmar que el universo infantil recorre todas las obras dramáticas posteriores al teatro inédito de juventud, en el que se perfilaban ya personajes infantiles.

Configuración del universo infantil

La infancia se desdobla en *Libro de Poemas* en dos vertientes que convergen en ocasiones : la infancia del poeta y la infancia representada en un grupo de niños : los « niños buenos del prado »[241]. El yo poético, nostálgico de su primera etapa vital, recurre a los juegos y cantos infantiles para recuperar su niñez perdida. En *Canciones*, esta infancia se individualiza en seres concretos : « El niño loco », « El niño mudo ». El proceso

[238] Dice que desde su ventana contemplaba de niño la estatua de la heroína granadina. GARCIA LORCA, Federico: (1986, III: 399).
[239] GARCIA LORCA, Francisco (1980: 363).
[240] *Por otra parte, como en el caso de aquella noticia de periódico, la memoria de una experiencia de infancia fue para Lorca un nuevo punto de partida para la posterior elaboración de esos temas obsesivos que caracterizan toda su obra* (EDWARDS, Gwynne 1983: 322).

individualizador continúa hasta *Poeta en Nueva York*, donde junto a este procedimiento resurge la perspectiva de *Libro de Poemas* pero sin la interrelación característica de este poemario *:* la nostalgia por parte del poeta de aquella etapa primordial y la infancia representada en un grupo de niños –aquellos que viven en la ciudad neoyorquina – son incorporadas independientemente. En *Diván del Tamarit*, el tratamiento del ente infantil coincide con el expuesto en *Canciones* : éste sería el caso de « Gacela del niño muerto », ahora bien se agudizan imágenes que recorren la trayectoria del poeta granadino.

Los niños lorquianos – a excepción del niño Stanton y del niño-hijo Juan - carecen de nombre propio. La infancia que aparece representada a partir de cada ser no es ningún momento una infancia personalizada – a pesar de las individualizaciones apuntadas -, sino que adquiere en el complejo sistema de personajes poéticos infantiles carácter abstracto : infancia ligada a las canciones y a la fabulación infantil, infancia como paraíso perdido, infancia víctima, infancia marginada, infancia imposible...

En *Libro de Poemas* y *Poeta en Nueva York*, la infancia se configura dentro de una doble polaridad presente-pasado, aquí-allí, tal y como reflejan las imágenes sensoriales que analizaremos después. El paso de la infancia a la adolescencia parece haber marcado al poeta granadino. De ello es testimonio un temprano poema de juventud, « Recuerdo ». En esta dirección van también las composiciones de *Libro de Poemas*. El subtítulo del poema neoyorquino « 1910 (Intermedio) » sugiere el paso de una etapa a otra como una pausa en la evolución temporal. Ese « intermedio » es *el sitio donde el sueño tropezaba con la realidad* [242]. Ian Gibson señala en la biografía de Lorca la importancia que tienen según el poeta los diez años en la vida de un niño. Los diez años significan el paso de la infancia a la adolescencia con la consiguiente pérdida de la ignorancia característica de la primera etapa vital. 1910 coincide con la fecha en que la familia García Lorca abandona Asquerosa para ir a Granada. Se trata pues de ruptura entre infancia y adolescencia, entre mundo rural y mundo urbano[243].

No es casual la fecha de 1910, pues corresponde al momento (en realidad 1909) en que los padres del futuro poeta deciden el traslado de la familia desde Asquerosa a Granada para atender a la formación escolar de sus hijos, especialmente de su hijo mayor, que empieza entonces sus estudios de bachillerato. Parece ser que para Federico - que solía insistir en que había nacido en

[241] *Ibidem*, p. 28.
[242] *Ibidem*, p. 448.
[243] *Ibidem*, p. 93.

1900, en vez de 1898 - la fecha 1910 señala el fin de su infancia, el momento en que empieza su enfrentamiento con la dura realidad de la vida: es decir el « intermedio » del título [244].

El deseo de volver a la infancia y el choque con la realidad fueron sentimientos vividos por Lorca durante su adolescencia. Así nos lo expresa en una carta a Adriano del Valle fechada a finales de 1918:

Mi tipo y mis versos dan la impresión de algo muy formidablemente pasional...y, sin embargo, en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser muy niño, muy pobre, muy escondido. Veo delante de mí muchos problemas, muchos ojos que me aprisionan, muchas batallas del cerebro y corazón y toda mi floración sentimental quiere entrar en un rubio jardín y hago esfuerzos porque me gustan las muñecas de cartón y trasticos de la niñez, y a veces me tiro de espaldas al suelo a jugar a comadricas con mi hermana la pequeñuela (es mi encanto...), pero el fantasma que vive en nosotros y que nos odia me empuja por el sendero. Hay que andar porque tenemos que ser viejos y morirnos, pero yo no quiero hacerle caso...y, sin embargo, cada día que pasa tengo una idea y una tristeza más [245].

En *Libro de Poemas,* las características de la primera etapa primordial - dulzura, alegría y bondad – chocan con la realidad presente. El poeta-adolescente, al despertar a la edad adulta, toma conciencia del paso del tiempo y de su irreductibilidad[246]. Las niñas de los jardines dicen adiós al poeta: su infancia pertenece a un pasado imposible de recuperar :

Las niñas de los jardines
me dicen todas adiós
cuando paso. Las campanas
también me dicen adiós[247].

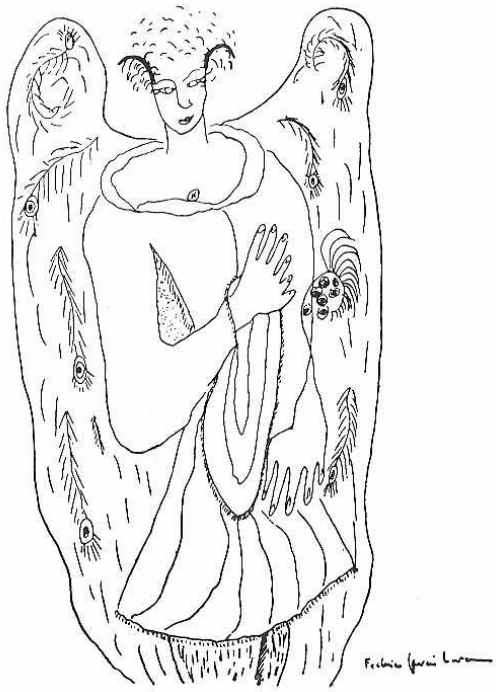
[244] GIBSON, Ian (1988, I: 32).
[245] GARCIA LORCA, Federico (1986, III: 691-692).
[246] En « Balada triste » de *Libro de Poemas* la oposición entre el ayer y hoy se percibe en una primera lectura a través de los tiempos verbales empleados (SIEVERING 1996: 41):
*¡ Mi corazón **es** una mariposa,*
niños 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, (...)
(Las negritas son mías).
GARCÍA LORCA, Federico (1986, I: 27).
[247] *Ibidem*, p. 19.

El universo infantil en sus diversas manifestaciones se desmorona tras la crisis del poeta adolescente : el cuento del poeta-niño, enrollado como un pergamino, parece irrecuperable (« Veleta »). Lejos están la luna menguante del poema « Santiago », el hada vieja del poema « Cigarra ». La luna le compra pinturas a la Muerte, *hada de cuento / mala y enredadora*[248]. El cuento ya no es sueño sino pesadilla. De los valores de la infancia sólo quedan los objetos vacíos de sentimiento, los valores han perdido su identidad: *la feria sin música, las tiendas de sombra.* La pajarita de papel y el pegaso, símbolos de la ilusión infantil, parecen derrumbarse. Finalmente, el joven poeta se ve obligado a abandonar el pegaso de la infancia y a subir a la grupa del macho cabrío, composición que cierra el poemario.

Para Lorca, « el sueño se deshizo para siempre ». El poeta-adolescente ha despertado y la infancia parece inalcanzable.

…Y el hombre miserable
es un ángel caído.
La tierra es el probable
paraíso perdido[249].

« El ángel »



Dibujo de Federico García Lorca, en GARCIA LORCA, Federico: *Obras Completas*, volumen *III*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 1031.

[248] *Ibidem*, p. 114.
[249] *Ibidem*, p. 128.

El poeta, sensible al sufrimiento humano, se acerca en las composiciones neoyorquinas a aquellos seres que son víctimas de la mecanización en el entorno urbano : los negros, los vagabundos, los borrachos y los niños. Así se manifiesta ya en la composición que encabeza el poemario : « Asesinado por el cielo ». El ente infantil es desprovisto de su esencia y comparte la desorientación y pérdida de indentidad del hablante lírico. Su rostro inexpresivo ha perdido los valores de ingenuidad o pureza ligados a la infancia: *el niño con el blanco rostro de huevo*[250]. Los niños que se engendran en la ciudad neoyorquina son fruto de un deseo material y no de un deseo amoroso ; en el vientre materno cohabita el ser infantil con las piezas metálicas[251]: Los ricos engendran en sus amantes seres cuyo destino es la muerte en la que prevalece el dinero[252]. Tras el mascarón del poema « Danza de la muerte » llega a Nueva York la selva del vómito en la que los rumores vienen acompañados de las mujeres estériles y los niños moribundos: *Llegaban los rumores de la selva del vómito/con las mujeres vacías, con niños de cera caliente* [253].

En un acto de mímesis de la agresividad que le rodea, el ser infantil desata sus instintos primarios y tortura a los pequeños animalillos. Es así mismo víctima y testigo ; víctima[254] de la ciudad mecanizada en la que los valores vitales han sido sustituidos por el dinero y testigo de la crueldad y la deshumanización[255]. Pero frente a estos niños se perfilarán seres infantiles capaces de guardar en su interior los valores perennes de la infancia y capaces por consiguiente de traer cierta esperanza en el caos americano[256].

La muerte rodea también a los seres infantiles, como a tantos otros personajes de la creación lorquiana. José Angel Valente observa al respecto: *Sería dificil encontrar otra obra poética más persistentemente habitada por el tema del niño muerto. El tema de ese niño perdido, objeto de melancolía, aún no de llanto, aparece ya en el Libro de Poemas (« Balada de la Placeta »)*[257]. De manera general, tres son las manifestaciones del universo infantil abocado a la muerte: el niño embrujado por la luna, los niños ahogados y los niños

[250] *Ibidem*, p. 447.
[251] *Las muchachas americanas*
llevaban niños y monedas en el vientre.
Ibidem, p. 460.
[252] *los ricos dan a sus queridas*
pequeños moribundos iluminados.
Ibidem, p. 530.
[253] *Ibidem*, p. 473.
[254] « La aurora », «Danza de la muerte »,« Grito hacia Roma ».
[255] « Nocturno del hueco ».
[256] «Panorama ciego de Nueva York»,« New York (Oficina y denuncia)», «Oda a Walt Whitman».
[257] VALENTE, José Angel (1976: 192).

que recrean el sacrificio crístico. Estos últimos serán estudiados, junto a los niños víctimas y el niño-hijo imposible, en la tercera parte de esta investigación: « Estudio de núcleos temáticos ».

Vamos a ir recorriendo diversas visiones del universo infantil a partir de los criterios señalados en I.2 (Hipótesis y plan de trabajo): la relación entre el yo y el otro, las imágenes sensoriales, las coordenadas espacio-temporales y las manifestaciones de la entidad infantil.

Relación entre el yo y el otro en la obra poética de García Lorca

En la evolución de la obra poética lorquiana se observa una fluctuación en la incorporacion del yo lírico en los poemas. Dejando de lado el carácter complejo de *Poesía inédita de juventud*, se aprecia la presencia del hablante lírico en las primeras obras : *Libro de Poemas* y *Suites* - poeta-adolescente - y a partir de *Poeta en Nueva York*: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Diván del Tamarit* - poeta-adulto - . El yo lírico se desvanece en otras obras que llamaremos intermediarias : *Canciones*, *Romancero Gitano* y *Poema del Cante Jondo.*

Además del yo poético, se escuchan a lo largo de *Libro de Poemas* distintas voces: la voz de los niños, la voz del pasado personificada en el folklore infantil y en la abuela, la voz del narrador y la voz de la naturaleza en todas sus diversas manifestaciones[258]. En ocasiones se establece un diálogo entre ellos o bien un juego de preguntas y respuestas que

[258] Predomina el uso del yo lírico en los siguientes poemas : « Canción otoñal », »Canción menor », « Balada triste », « La sombra de mi alma », « Lluvia », « Si mis manos pudieran deshojar », « El diamante », « Alba », « Paisaje », « Corazón nuevo », « Madrigal », « Uana campana », « Tarde », « Hay algunas que tienen », « Prólogo », « Hora de estrellas », « La luna y la muerte », « Deseo », « Meditación bajo la lluvia », « Manantial », « Invocación al laurel », « Nido », « Otra canción ». En otros poemas se dirige a un tú : « Elegía », « Madrigal de verano », alternado a veces con el uso de la primera persona del singular : « Alba », « Tarde », « Prólogo ».
Abundan los poemas en los que el hablante lírico se dirige a los elementos de la naturaleza : los árboles « Arboles », el chopo « Veleta », « In Memoriam », « Chopo muerto », la encina « Encina », los animales – la cigarra « Cigarra », un lagarto «El lagarto viejo » , el viento, « Elegía del silencio » llegando a establecerse un diálogo entre el yo y el tú. Otras veces los destinatarios son objetos, como una veleta « Veleta yacente », una pajarita de papel « Pajarita de papel », una torre « Patio húmedo ».
La intervención de estas voces supone el desvanecimiento del yo subjetivo y la aparición de un juego de preguntas y respuestas. Cual aseveración de lo expuesto testimonia la original incorporación del paréntesis en « Sueño », « Consulta », « Balada interior » y « Madrigal ». A veces se origina un desdoblamiento de la voz poética como en el poema « Sueño ».
Las « Baladas » : « Balada triste », « Balada de la placeta », « Balada interior », « Balada de un día de julio » se distinguen también por su carácter dialogal. En estos poemas, el hablante lírico dialoga ora con los niños, ora con la noche, ora con la viudita. En otros poemas, el poeta utiliza el apóstrofe o apelación lírica : « Elegía a doña Juana la Loca", "Cigarra", "Elegía », « Elegía al silencio », « In Memoriam », « Chopo muerto »…Sus interlocutores son indistintamente seres humanos o naturales que han sufrido el inexorable paso del tiempo. El título de algunos poemas es también aquí revelador : « Elegía ».

se manifiesta, entre otras técnicas, mediante el uso del paréntesis. Las composiciones « Ritmo de otoño », « Santiago » y « Los encuentros de un caracol aventurero » se relacionan entre sí por su carácter dramático, en el sentido dialogal. La trama de este último anuncia una de sus primeras obras dramáticas : *El maleficio de la mariposa*[259]. En *Canciones*[260] y *Suites* continúa el juego dramático ; ahora bien los protagonistas poéticos son, como en el poema « Santiago », principalmente seres humanos. La composición « Narciso » está construida a partir de dos discursos que se entrecruzan : el discurso del niño y el discurso de la voz lírica, situados uno y otro en dos planos diferentes : el plano mítico fabuloso y el plano real. Este doble plano constituye la base del « Romance de la luna, luna » de *Romancero Gitano*, donde la luna consigue penetrar en el plano real, rapta al niño y lo conduce al universo mítico .

Nos vamos a detener en la relación que se establece entre el yo y el otro en los poemas neoyorquinos. En la primera composición de *Poeta en Nueva York*, « Vuelta de paseo », el protagonista poético expresa su solidaridad con todos aquellos seres que en el espacio neoyorquino son víctimas de la pérdida de identidad, de la opresión de las normas sociales y de la marginación :

Con el arbol de muñones que no canta
Y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
Y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
Y mariposa ahogada en el tintero[261].

Esta solidaridad se reitera en el conflictivo poema « Tierra y luna », donde el ser lírico se une a los seres marginados y víctimas: al *niño desnudo/ que pisotean los muchachos de Brooklyn*, a *las criaturas mudas / que pasan bajo los arcos*, a *la mujer fría / donde se*

[259] "La vocation dramatique de Lorca se manifeste dès ses premiers poèmes d'adolescent, qui ont presque tous la forme et l'accent du débat, du dialogue ou de l'interrogarion active » (Marie LAFFRANQUE 1967: 112).
[260] En « Historietas del viento » el maestro interroga a un niño en el marco de un colegio. El carácter dramático del poema se acentúa con el uso del paréntesis a modo de acotación : « (La ventana/ del colegio/ tiene una cortina/ de luceros)».
[261] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 447).

queman los musgos inocentes e inversamente a *los borrachos de Brooklyn / que pisan al niño desnudo* [262].

« Perspectiva urbana con autorretrato ».

Dibujo de Federico García Lorca, en GARCIA LORCA, Federico : *Obras Completas*, volumen III, Madrid, Aguilar, 1986, p. 1035.

Desorientado en el espacio americano, el hablante lírico apela al niño Stanton, que se convierte mediante una oposición en hijo. La agonía del niño en su enfermedad destructora y la agonía del poeta en su crisis poética, amorosa y ontológica se confunden en este poema en el que los dos protagonistas buscan consuelo recíprocamente. El poema presenta una estructura circular: comienza y termina evocando la soledad del hablante lírico, quien revive la figura del niño Stanton como proyección y apoyo de su conflicto personal.

Cuando me quedo solo
me quedan todavía tus diez años,
los tres caballos ciegos, tus quince rostros con el rostro de la pedrada
y las fiebres pequeñas heladas sobre las hojas del maíz.
[…]
Y yo, Stanton, yo solo, en olvido,
con tus caras marchitas sobre mi boca,
iré penetrando a voces las verdes estatuas de la Malaria[263].

Sin embargo, las imágenes infantiles aportan recuerdos amargos y funestos para el poeta, cuyo destino será penetrar progresivamente en el sueño perecedero de la selva-cementerio americana.

[262] *Ibidem*, pp. 1052-1053.
[263] *Ibidem*, pp. 495-496.

« Poema doble del lago Eden » está estructurado a partir de la contraposición de dos voces: la voz presente del poeta adulto – voz de hoy - y la voz del pasado – voz de ayer -. Su voz « antigua », ignorante de la amargura del amor, la adivina en una manifestación de fidelidad :

Era mi voz antigua
ignorante de los densos jugos amargos.
la adivino lamiendo mis pies
bajo los frágiles helechos mojados[264].

La voz « antigua » es la voz de la verdad, la voz del amor puro, ignorante del poder destructivo de la pasión erótica, una voz de resonancias crísticas y a la par poética:

¡Ay voz antigua de mi amor,
ay voz de mi verdad,
ay voz de mi abierto costado,
[...]
cuando todas las rosas manaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo ! [265]

Paralelamente al acto purificatorio, en el que la voz del pasado absorbe el sufrimiento del niño que ya no es, los ojos del hablante lírico no soportan la visión de la ciudad y la desesperación de los borrachos[266] y, por medio de una transposición ojos-voz, lanzan un grito de dolor al viento:

Estás aquí bebiendo mi sangre,
Bebiendo mi humor de niño pesado,
Mientras mis ojos se quiebran en el viento
Con el aluminio y las voces de los borrachos[267].

Tras unos versos en los que ruega a la voz antigua que le deje penetrar en un espacio de resonancias edénicas y se reitera la imagen del sacrificio crístico, el protagonista poético apela a esta voz, transcendida ahora en « voz divina », expresando su deseo : *quiero mi libertad, mi amor humano*.

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,

[264] *Ibidem,* p.489.
[265] *Ibidem.*
[266] SIEVERING, Gisela (1986: 84)
[267] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 489).

quiero mi libertad, mi amor humano
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.
¡Mi amor humano ![268]

En la segunda parte de la composición, el ser lírico exhorta a su voz antigua para que queme la voz presente, cual dragón, con su órgano articulatorio.

¡Oh voz antigua, quema con tu lengua
esta voz de hojalata y de talco ![269]

La voz de hoy es una voz de hojalata y de talco, una voz capaz de herir, y una voz estéril. Mediante una metáfora sinestésica de carácter antitético se relacionan los sentidos del oído y del tacto. A la suavidad del talco se opone el carácter cortante de la hojalata, la cual se convierte en arma mortífera como el viejo alfiler oxidado. A su vez, el talco es polvo, y en este sentido se relaciona también con la muerte[270].

Y su voz se manifiesta en llanto, como el llanto de los niños menos aventajados de la escuela : los niños del último banco. En su llanto, el hablante lírico se define a sí mismo mediante una correlación en la que se contraponen lo que es y lo que no es. No es un « poeta » ni un « hombre » ni una « hoja », sino que su nombre se identifica con unos aspectos concretos de la poesía, de la infancia y de la naturaleza: la « rosa » como símbolo de la temporalidad e imagen por excelencia de la poesía, la delicadeza y fragilidad de la « niña », y la fortaleza y perennidad del « abeto ». El protagonista poético no quiere definirse mediante generalidades sino que se define en lo más profundo de su ser : *un pulso herido que sonda las cosas del otro lado*[271], es decir, un corazón marginado y herido que se manifiesta mediante su movimiento vital : el latido.

Gracias a esta singular forma de expresión – el llanto – la voz lírica podrá desvelar su identidad homosexual sobreponiéndose a los comentarios perniciosos : *para decir mi verdad de hombre de sangre / matando en mí la burla y la sugestión del vocablo*[272].

Surge de este modo una tercera voz : la voz « libertada », la voz que se alza contra todos los prejuicios, voz a la que se dirige el hablante lírico para expresar de nuevo su deseo. Esta voz asimila la fidelidad de la voz antigua. Sin embargo, su autenticidad será castigada. La

[268] *Ibidem*, p. 290.
[269] *Ibidem.*
[270] *La imagen representa , mediante lo metálico y lo táctil, la voz estéril del adulto* (GARCIA POSADA, Miguel 1981: 221).
[271] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 490).
[272] *Ibidem.*

luna-muerte y el tiempo desprovisto de cronología alcanzan al desnudo del hablante lírico en esa búsqueda de identidades que representa el laberinto de biombos.

No, no, yo no pregunto, yo deseo,
***voz mía libertada** que me lames las manos.*
En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado[273].

La última estrofa sitúa los versos anteriores en un tiempo cósmico en el que Saturno detiene el movimiento acelerado de las constelaciones que son víctimas también del ritmo neoyorquino. Recordemos que la Osa Mayor se designa corrientemente con el nombre de carro, remplazado en *Poeta en Nueva York* por los « trenes ». Se descubre la identidad de la luna de castigo y el reloj encenizado: la Muerte y el Sueño, los cuales buscaban al ser poético en un espacio en el que se sugiere su inclinación sexual y que se asemeja al espacio en el que pierden la vida tantos seres lorquianos : el agua.

Así hablaba yo.
Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban buscando.
me estaban buscando
allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje
y allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios[274].

La luna antropomorfizada en mujer y el tren-Osa Mayor llenan el cielo neoyorquino en « Tu infancia en Menton ». Esta composición de carácter circular comienza y termina con un verso de Jorge Guillén : *Sí, tu niñez; ya fábula de fuentes*. Se produce un desdoblamiento en el que el hablante lírico se dirige a un tú, que resulta ser, en un primer momento, el mismo poeta, que evoca su niñez localizada en un tiempo y espacio fabulosos. Más adelante, el ser poético apostrofa al ser amado, de manera que el yo-hablante lírico y el tú-poeta-amado se entrecruzan haciéndose dificultoso el separarlos.

Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Tu soledad esquiva en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo[275].

[273] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 490). La negrita es mía.
[274] *Ibidem.*
[275] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 452).

La ignorancia del encuentro amoroso había sido estéril puesto que a la pasión amorosa el otro, definido en la imagen apositiva cual hombre de Apolo, había respondido con el arma mortífera de los versos neoyorquinos, despertando así el sueño a la realidad :

Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
Norma de amor te di, hombre de Apolo,
llanto con ruiseñor enajenado,
pero, pasto de ruina te afilabas
para los breves sueños indecisos[276].

Solo y diferente de los demás, emprende una doble búsqueda : la búsqueda de la verdadera esencia del otro, desprovisto de la máscara encubridora, y la búsqueda de su propia alma. Se trata de buscar esa niñez « ya fábula de fuentes » en la que era posible el amor desinteresado:

Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,
con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.
[…]
Alma extraña de mi hueco de venas,
Te he de buscar pequeña y sin raíces[277].

En esa búsqueda, la niñez del yo lírico y la niñez del amado se funden y transcienden en una sola, al igual que dos cuerpos que en el instante erótico fueron uno[278]. Sólo en ese espacio de intersección entre el yo y el tú es posible la entrega amorosa : *Allí, león, allí furia del cielo, / te dejaré pacer en mis mejillas,* (…). Sin embargo, Apolo ya no es el niño divino cuya epifanía es narrada en el himno homérico[279], ya no se relaciona con la infancia sino con la edad adulta. La niñez del amado y la niñez del poeta están disociadas del ser actual como el fondo de la forma, como el vestido de su hueco. Esta disyunción significa al

[276] *Ibidem.*
[277] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 452-453).
[278] SIEVERING, Gisela (1996: 89).
[279] KERENYI & JUNG (1974: 72-79).

mismo tiempo la imposible unión entre el amante y el amado. *La infancia no es más que un canto de las fuentes que murmuran en sus aguas viejas historias de amor*[280].

El carácter antitético del amor se subraya en el verso: *¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!* La amargura del amor y la amargura del mar se fusionan por medio de la paranomasia: amor - mar: *Amor y mar quedan así ligados, y ello es una clave del poema*[281].

Pero ese amor tiene algo de prohibido; por eso no quiere que le impidan expresar sus sentimientos aquellos que no comprenden su entidad homosexual y la relacionan con un acto estéril que tiene que ser castigado:

No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno en la nieve
o castran animales por un cielo[282].

Saturno-Cronos no representa el Tiempo en este poema, sino que encarna en su doble origen mitológico, por un lado, al dios griego que se subleva contra su padre Urano para vengar a su madre Gaya y escapar de las profundidades en que él y sus hermanos se hallaban encerrados, y, por otro lado, al dios romano que se relaciona con la Edad de Oro, cuando la tierra era fértil y los hombres y los dioses vivían en comunidad [283]. La imagen de la castración remite a la muerte que Cronos dio a su padre Urano - personificación del cielo - con la hoz que le había dado su madre, el mismo instrumento con el que enseñó a los hombres a cultivar los campos. La espiga es, pues, la metáfora metonímica que esconde la hoz asesina.

La niñez del mar, como imagen de vida, resulta ser la niñez del amor: *Amor. Amor. Amor. Niñez del mar.* De ahí las connotaciones de candor e inocencia : *Amor, amor, un vuelo de la corza /por el pecho sin fin de la blancura*[284]. Al final del poema niñez y amor aparecen claramente interrelacionados como la única verdad por encima de las identidades individuales, transcendiendo el carácter cíclico de la existencia representado en la hoja[285] y la masculinidad del aire[286], remitiendo a un tiempo primigenio en el que será posible el encuentro.

[280] SIEVERING, Gisela (1996: 90).
[281] GARCIA POSADA, Miguel (1981: 225).
[282] *Ibidem*, p. 453.
[283] GRIMMAL (1951: 21).
[284] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 453).
[285] CHEVALIER & GHEERBRANT (1982: 438).
[286] *Ibidem*, p. 19.

Esta búsqueda del amor prosigue en *Diván del Tamarit*. El poeta intenta de nuevo recuperar los valores de la infancia para poder llevar a cabo una unión amorosa fructífera[287]. En « Gacela del amor que no se deja ver », el hablante lírico se dirige al ser amado y lo invita al juego infantil colocando la corona de verbena. A través de este gesto se realiza una llamada al amor que implicaría el regreso del ser amado al universo de la infancia. El tú no responde a la llamada, razón por la cual el hablante desgarra su paraíso infantil simbolizado en el jardín de Cartagena. Desgarro que significa dolor, puesto que desgarrar implica una acción violenta en la que se lleva a cabo una separación brutal, es la ruptura del jardín de la ingenuidad propia de la etapa primordial :

Solamente por oír
La campana de la Vela
Desgarré mi jardín de Cartagena[288].

Intentará el hablante lírico fundirse en el amor-pasión al percibir la pérdida de la inocencia sexual de aquella etapa vital, pero tampoco será correspondido. En la niñez el amor se configura como un ideal. Con la llegada de la adolescencia se convierte en una pasión erótica que puede llegar a ser de carácter destructivo en la edad adulta, puesto que esa pasión conlleva una pérdida de identidad:

Solamente por oír
La campana de la Vela
Me abrasaba en tu cuerpo
Sin saber de quien era[289].

Las imágenes sensoriales

El espacio paradisiaco de *Libro de Poemas* se refleja en « Los encuentros de un caracol aventurero » [290] mediante una bella sinestesia en la que se funde el murmullo del manantial con la alameda: el silencio, ondulado cual las ondas del agua y las del viento : *Ya en la senda / un silencio ondulado / mana de la alameda.*

Fraîche et claire est aussi la chanson de la rivière. Le bruit des eaux prend en effet tout naturellement les métaphores de la fraîcheur et de la clarté. Les eaux riantes, les ruisseaux

[287] SIEVERING, Gisela (1996: 115).
[288] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 576).
[289] *Ibidem*.
[290] *Ibidem*, pp. 9-14.

ironiques, les cascades à la gaieté bruyante se retrouvent dans les paysages littéraires les plus variés. Ces rires, ces gazouillis sont, semble-t-il, le langage puéril de la Nature. Dans le ruisseau parle la Nature enfant [291].

El paso del apóstol « Santiago » en el poema que lleva su nombre es una llamada al despertar de los sentidos mediante un juego de sinestesias. En el *tremolar plateado de alas* se unen luz y sonido ; la luminosidad y el sonido se acompañan de un *olor de azucena y de incienso*[292].

La cigarra, en el poema que lleva su nombre, herida por las *espadas invisibles del azul*, es dichosa por poder morir *borracha de luz*. La cigarra se transfigura en *sonido y luz celeste*, valores de la infancia, y se asimila al ideal, al azul, al iris, a la estrella. En ella se unen luz y sonido : *¡Cigarra ! / Estrella sonora*[293]. En « Mañana », la canción del agua es *luz hecha canto*[294], a imagen de la cigarra.

En sus primeros años, el niño establece comunicación con su entorno por medio de los sentidos, pues a partir de ellos aprehende el mundo que le rodea. Mediante las sinestesias se refleja el estado de comunión del alma niña con la naturaleza. Paralelamente, las imágenes sensoriales conducirán al enfrentamiento entre el ayer y el hoy, entre el presente y el pasado de la escritura poética, entre el Aquí (adolescencia, madurez) y el Allí (infancia). En « In Memoriam », el ayer y el hoy del chopo personifican el ayer y el hoy del poeta. Ayer, el chopo estaba verde, color de los recuerdos infantiles en la vega granadina; hoy está abatido bajo el cielo de agosto, como el poeta, que en el verano de su adolescencia ha despertado a la sexualidad, al amor pasión.

Ayer estabas verde,
un verde loco
de pájaros gloriosos.
Hoy estás abatido
bajo el cielo de agosto
como yo bajo el cielo
de mi espíritu rojo.
La fragancia cautiva
de tu tronco

[291] BACHELARD, Gaston (1942 : 47).
[292] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 44).
[293] *Ibidem*, p. 25.
[294] *Ibidem*, p. 30.

vendrá a mi corazón
piadoso[295].

A través de la fragancia del tronco, a través del sentido del olfato, se realiza la comunión entre el chopo y el poeta, la total identificación:

Nosotros
nos hemos puesto
de oro[296].

En « Otra Canción » el poeta niño debe abandonar el mundo de los sentidos para pasar al de la razón. Su corazón, que sentía porque estaba en íntimo contacto con la naturaleza, porque figuraba un todo con ella, ahora aprende. Ya no hay comunión con las « cosas ». Estas han aparecido como entidades autónomas, independientes y el poeta-adolescente intenta captarlas por medio de la razón. La infancia, cual las hojas de los árboles en otoño, se va alejando del poeta, hasta desaparecer.

En la tarde lluviosa
mi corazón aprende
la tragedia otoñal
que los árboles llueven[297].

Las voces del niño se quiebran: el poeta-adolescente ya no puede cantar al unísono con la fuente y las hojas de los árboles. Su voz ha perdido la claridad de la infancia y ya no podrá entonar, como lo hacía cuando era niño, las canciones, las coplas de amor y los romances que conoce la fuente[298].

Y en la dulce tristeza
del paisaje que muere
mis voces se quebraron[299].

En un temprano poema de juventud, « Recuerdo » (1917), rememora el ser poético aquel paisaje infantil que revela el estado de comunión del alma niña con los elementos

[295] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 65).
[296] *Ibidem.*
[297] *Ibidem*, p.146.
[298] La tristeza es dulce, como la miel, cuya dulzura un día comparó con los ojos de un niño Y la tristeza es dulce porque aún guarda algo de la inocencia de los días infantiles.
[299] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 146).

naturales[300]. Los recuerdos son evocados a partir de dos elementos : la parra y el río. A la tibieza del ambiente se suman el sonido del agua en una imagen sinestésica[301] en la que el río es comparado a una serpiente cuyas escamas son *las algas y los lirios azulados y blancos.* A la dulzura de la fruta *que daban los árboles del huerto* se suman las sensaciones visuales y auditivas : la blancura de la casa, la sonoridad del arrullar de las palomas, las historias fabulosas contadas por un viajero, quizás el hombre misterioso del poema « Santiago », los tonos azulados del pavo real, el canto del gallo, el murmullo lejano del agua.

Horas soñadoras de mi infancia
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.
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 alto 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 su corral canta el gallo sultán.
Muy lejos suena el agua del batán[302].
[…]

[300] SIEVERING (1986: 164).
[301] Demetrio Estébanez Calderón (1996: 553) diferencia imágenes cromáticas, auditivas, olfativas, gustativas táctiles y sinestésicas. Estas últimas se dan cuando se realiza un trasvase de sensaciones.
[302] GARCIA LORCA, Federico (1994: 85-86).

El transcurrir temporal es acompañado de la musicalidad de las nanas de la nodriza, del tintineo suave de los cascabeles que ornan los aderezos de los mulos, de los olores del campo. Las estaciones se suceden y la cena permanece como el momento privilegiado de reunión de las gentes del pueblo: al espacio exterior de las cenas estivales se yuxtapone el espacio interior del hogar en invierno ; a la luz lunar del verano, la luz que desprendían los troncos al arder. Los recuerdos de la cena se suceden en el recuerdo del joven adolescente : los sabores de los vasos de vino, de los quesos mojados en tazones de miel, los ritmos del baile sagrado y ancestral del fandango.

[…]

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 cascabeles dulces
De los aderezos de los mulos.
Los ricos olores de los campos
Llegan tenues, tibios, 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 amplia cocina,
Levantaban los vasos de vino
Como si fueran gentes de rango.
Masticaban los quesos a granel
Mojándolos en tazones de miel,
Y después bailaban el fandango

Con unción religiosa[303].

[…]

El sonido de la guitarra y los movimientos ancestrales del baile conducirán al adolescente a la comprensión de aquellos recuerdos que el niño no podía entender : visión de la muerte, del dolor, del fluir temporal. El canto pueril del agua se desvanece en sus manifestaciones de lluvia, nieve y niebla, que representan el inevitable paso del tiempo. Vuelven los recuerdos del paraíso infantil evocados en los primeros versos pero la experiencia de la separación entre mundo consciente e inconsciente se ha desentrañado.

[…]

Las guitarras lloraban su ritmo
Calladas o con ardiente 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, vision 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…[304]

La composición neoyorquina « 1910 (Intermedio) » recrea mediante paralelismos antitéticos[305] evocaciones visuales[306] de la etapa primordial que es sugerida en el título. Las tres primeras estrofas comienzan por la anáfora *Aquellos ojos míos*, que sitúa los

[303] *Ibidem*, p. 86-87.
[304] *Ibidem*, p. 87.
[305] GARCIA POSADA, Miguel (1981: 216).

recuerdos en un espacio y un tiempo lejanos. La lejanía se confirma con el empleo del pretérito indefinido *vieron*. A aquellas imágenes que los ojos pueriles no percibieron se oponen antitéticamente las imágenes visuales que quedaron grabadas en su memoria.

Los ojos del niño que fue ignoraron la muerte, el sufrimiento amoroso y la soledad:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar[307].

En cambio, sus ojos infantiles conocieron la libertad *en el cuello de la jaca*, durmieron apaciblemente en la fe infantil: *en el seno traspasado de Santa Rosa dormida*, sintieron un amor ingenuo *con gemidos y frescas manos*, vivieron en contacto con la naturaleza y el juego: *en un jardín donde los gatos se comían a las ranas*[308].

En la segunda estrofa los recuerdos pueriles han surgido como cuadros pictóricos de difícil interpretación, a modo de visiones oníricas en las que predominan las tonalidades blancas y negras, rotos tan sólo por *el leve oro del limón* que *aporta su nota diferencial en el gran juego de blancos y negros*[309]. García Posada ha señalado el c*ontenido simbólico de las referencias cromáticas*[310] en este poema. El hocico del toro, la seta venenosa, la luna incomprensible que iluminaba por los rincones, los pedazos de limón seco, el duro negro de las botellas, la blanca pared donde orinaban las niñas, son imágenes desconcertantes.

La blancura de la luna y de la pared son equívocas. Recordemos que el astro nocturno se caracteriza en la obra lorquiana por su ambivalencia pureza – lujuria. En cuanto a la « pared », pierde su inocencia inicial - sugerida por el color blanco - tras el acto eyaculatorio de las niñas, cuyas connotaciones de candor se ven contrarrestadas. La seta, símbolo de longevidad en las culturas orientales[311], conduce paradójicamente a la muerte. La forma del hocico del toro – con sus connotaciones de despertar sexual - anuncia la forma redonda de la seta, de la luna, de las botellas y del limón, el cual ha perdido su forma

[306] Las imágenes visuales predominan en « Iglesia abandonada » y son introducidas mediante la primera persona del sigular del verbo « ver » en pretérito indefinido : « Yo ví ».
[307] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 448).
[308] Isabel García Lorca (1988: 12) cuenta la anécdota en la que se basa este verso: *En aquel jardín, tan dentro de nuestra vida y tan presente en su poesía, vivían dos galápagos y un hermoso gato rubio, y un buen día llegó un nuevo habitante. A mí me regalaron una ranita y, para que estuviera más feliz en su elemento, la eché a la fuente y, cosa rara, el gato empezó a juguetear con ella y, sin que pudiéramos evitarlo, se la comió.(...)*
[309] Ibidem, p.119.
[310] Véase GARCIA POSADA, Miguel (1981: 209).
[311] CHEVALIER & GHEERBRANT (1982: 204).

circular desgajado en pedazos. La pérdida de la ingenuidad, el despertar del deseo, la prefiguración de la muerte, la amargura del amor, la soledad del que busca consuelo en las botellas, parecen ser sugeridos en estos versos.

En el desván, espacio infantil, sólo se almacenan imágenes de muerte provocadas por el irreductible paso del tiempo : *desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos*[312]. La cajas guardan fotografías de seres que ya se han ido : *cajas que guardan silencio de cangrejos devorados*[313]. Paralelamente, en la visión del poeta adulto, el ser ha sido desprovisto de su desnudo en el entorno urbano y se ha transformado en criatura vestida. Fondo y forma permanecen disociados y en el aire expresan su dolor los seres vacíos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! [314].

Los recuerdos del ser infantil son rememoradas desde la soledad del hablante lírico en « El niño Stanton », en *Poeta en Nueva York* :

Cuando me quedo solo
me quedan todavía tus diez años,
los tres caballos ciegos, tus quince rostros ciegos con el rostro de la pedrada
y las fiebres pequeñas heladas sobre las hojas de maíz[315].

Recuerda así su edad: los diez años – que, como se ha comentado en el poema anterior, remiten al paso entre la infancia y la adolescencia -, rememoran así mismo los caballos ciegos - que fueron un elemento real de la estancia de Lorca en Castkills pero que al yuxtaponerse a los rostros multiplicados del niño recrean la pérdida de identidad y desorientación característica del espacio americano -, y, por último, extiende la enfermedad del niño a toda América anunciando proféticamente la guerra.

El dolor del poeta se tiñe de los colores rojizos del atardecer cuando los ojos del niño se enfrentan a la muerte mientras las manos abiertas y extendidas esperan su llegada. A estas imágenes visuales se suma el rumor de la hierba, universo del sueño tranquilo en el que yace el cuerpo del poeta.

Mi dolor sangraba por la tarde

[312] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 448).
[313] *Ibidem*.
[314] *Ibidem*.
[315] *Ibidem*, p. 495.

cuando tus ojos eran dos muros,
cuando tus manos eran dos países
y mi cuerpo rumor de hierba[316].

Y vuelven las tonalidades rojizas en la manifestación del cáncer cual sustancia química : *mientras que el agrio cáncer mudo (…)/pulverizaba rojos paisajes por la selva de la amargura*. El azufre, normalmente de color amarillo, puede presentar una variedad roja[317]. A este elemento químico parece referirse el poeta en los anteriores versos. Esta hipótesis queda confirmada al final del poema :

Cuando empiece el tumulto de la guerra
dejaré un pedazo de queso para tu perro en la oficina.
Tus diez años serán las hojas
que vuelen en los trajes de los muertos,
diez rosas de azufre débil
en el hombro de mi madrugada[318].

Los diez años del ser infantil devienen diez rosas - símbolo de creación poética -, teñidas del color de la muerte, que enlaza al niño Stanton con los que mueren en la guerra y, por consiguiente, con el hijo del hablante lírico en « Iglesia abandonada ».

En la « Gacela de la muerte oscura » de *Diván del Tamarit*, el hablante lírico compara antitéticamente lo que desea y lo que no desea a partir del mismo recurso estilístico utilizado en la composición « 1910 (Intermedio) » de *Poeta en Nueva York*.

Quiero dormir el sueño de las manzanas, (…)
Quiero dormir el sueño de aquel niño (…)
Quiero dormir un rato, (…)
[…]
No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre ;
Que la boca podrida sigue pidiendo agua.
No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,
ni de la luna con boca de serpiente
trabaja antes del amanecer[319].

El sentido de la vista es sustituido en este poema por el del oído : *no quiero que me repitan – no quiero enterarme*. No desea saber que los muertos guardan en sí ansia de vida,

[316] *Ibidem*.
[317] CHEVALIER & GHEERBRANT (1982: 901).
[318] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 496).

que su boca tiene sed, no desea conocer el dolor que acompaña a la muerte, ni que la luna cual serpiente acecha antes del amanecer. Aspira el poeta al silencio de una muerte edénica : *Quiero dormir el sueño de las manzanas / alejarme del tumulto de los cementerios*.

En « Casida del llanto », el ser poético cierra su balcón porque no quiere oír el llanto que invade la ciudad. El llanto, en su origen, es la expresión primera del niño en su nacimiento y su primer lenguaje. Es sin duda el gemido que recorre *Poema del Cante Jondo*, es la manifestación del dolor universal en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.* Este llanto que la voz poética se niega a escuchar, es capaz de atravesar los muros.

He cerrado mi balcón
porque no quiero oír el llanto,
pero por detrás de los grises muros
no se oye otra cosa que el llanto[320].

Las imágenes de desorientación y pérdida de indentidad que fluyen en *Poeta en Nueva York* resurgen en « Gacela de la huida » : las gentes han perdido su rostro y su sonrisa ya no tiene sentido.

No hay noche que, al dar un beso,
no sienta la sonrisa de las gentes sin rostro,
ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,
olvide las inmóviles cabelleras del caballo[321].

Ni siquiera el contacto con el niño recién nacido hace olvidar *las inmóviles calaveras del caballo* que podemos relacionar con el esqueleto de la niña-luna en « Casida del sueño al aire libre ». La imagen visual prevalece sobre la imagen táctil.

El sufrimiento del amor es revelado a través de un juego de sinestesias en el que se relacionan los diferentes sentidos. El oído percibe el aroma de las flores recién cortadas y la lengua capaz de expresar su amor agoniza :

Me he perdido muchas veces por el mar
con el oído lleno de flores recién cortadas
con la lengua llena de amor y agonía[322].

[319] *Ibidem*, p. 581.
[320] *Ibidem*, p. 590.
[321] *Ibidem*, p. 583.
[322] *Ibidem*.

En « Gacela del amor que no se deja ver », la ausencia del otro, cuya presencia visual se revela imposible, contrasta con la llamada musical de la campana, desencadenante del desarrollo de la composición : *Solamente por oír / la campana de la Vela* (…)[323]. En este poema la fusión entre la imagen visual y la auditiva no se puede llevar a cabo. Oír no equivale a ver, de manera que las acciones de la voz poética son estériles. La teoría de las correspondencias de Baudelaire no se puede llevar a cabo. Recordemos que las correspondencias sugieren la nostalgia de aquel tiempo originario, presente aún en la niñez, en el que el ser humano reconocía el entorno por medio de los sentidos. La correspondencia vista-oído es una llamada a ese tiempo anterior, en el que el amor era un « ideal », imposible de recuperar en este poema.

Coordenadas espacio-temporales

Infancia paradisíaca

La infancia recreada en *Libro de Poemas* se sitúa temporalmente en el mes de abril[324] , mes del renacer del campo y de las flores, mientras que el mes de mayo parece pertenecer a la adolescencia, al amor-pasión. Las mañanas y las noches de la infancia son *quietas* : *Hay dulzura infantil /en la mañana quieta* (« Los encuentros de un caracol aventurero ») y *Cantan los niños/ en la noche quieta* (« Balada de la placeta »). Esta quietud sugiere el detenerse del transcurrir temporal, el vivir una perpetua primavera, la permanencia de Perséfone en la tierra y su consiguiente liberación de Hades. De manera general, es el jardín el espacio-símbolo del paraíso terrestre. Lorca localiza la eterna primavera en un recinto terrenal cuyos elementos constitutivos son la alameda, el manantial, la fuente y el prado. Estos elementos comparten las características del jardín paradisiaco :

Le Jardin du paradis comporte des fontaines jaillissantes, des ruisseaux d'eau vive, de lait, du vin, du miel, des fontaines aromatisées de camphre ou de gingembre: des ombrages verts, des fruits savoureux intérieurs [325].

En el poema « Deseo » el poeta describe este paraíso como un lugar en el que se reúnen tierra y agua, campo y río.

[323] *Ibidem*, p. 576.
[324] *En abril de mi infancia yo cantaba* (GARCIA LORCA, Federico 1986, I: 28).

Mi paraíso un campo
sin ruiseñor
ni liras,
con un río discreto
y una fuentecilla[326].

En la descripción que la rana vieja de « Los encuentros de un caracol aventurero » realiza de la vida eterna se conjugan el « agua serena » y la « tierra florida » propios del recinto edénico:

Pues vivir siempre
en el agua más serena,
junto a una tierra florida
que a un rico manjar sustenta[327].

Esta tierra fértil y fecunda recuerda la casa de la abuela del poema « Santiago » tras el paso del Apóstol bueno:

Pero llena dejóme la casa
de rosales y de jazmineros,
y las uvas verdes en la parra
maduraron, y mi troje lleno
encontré a la siguiente mañana.
Todo obra del Apóstol bueno[328].

Junto a este espacio fluyen otros, relacionados con el período primordial del poeta-adolescente: el universo de las canciones infantiles que recorre todo el poemario, el mundo de la fabulación - tal y como se refleja en el poema « Santiago », donde *los relatos brumosos del cuento* tienen lugar en una atmósfera de misterio, en un espacio sin límites en que se fusionan tierra y cielo - y el iris que designa el marco espacio-temporal de la infancia donde se funden luz y sonido.

En *Canciones* se incorpora un espacio que apenas ocupará lugar en la creación literaria del poeta granadino: el tío-vivo, pero que cabe señalar. Machado le dedica

[325] CHEVALIER & GHEERBRANT (1982: 532)
[326] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 117).
[327] *Ibidem*, p. 11.
[328] *Ibidem*, p. 45.

también un poema. Es un espacio estrechamente ligado con esta facultad de soñar del ente infantil.

« Tío-vivo »	XCII
El tío-vivo gira *colgado de una estrella.* *tulipán de las cinco* *partes de la tierra.* *Sobre caballitos* *disfrazados de panteras* *los niños comen la luna* *como si fuera una cereza.* *¡Rabia, rabia, Marco Polo !* *sobre una fantástica rueda,* *los niños ven lontananzas,* *desconocidas de la tierra*[329].	*Pegasos, lindos pegasos,* *caballitos de madera.* ..... *Yo conocí, siendo niño,* *la alegría de dar vueltas* *sobre un corcel colorado,* *en una noche de fiesta.* […] *¡Alegrías infantiles* *que cuestan una moneda* *de cobre, lindos pegasos,* *caballitos de madera!* [330].

Este espacio que normalmente sirve de diversión para los niños está cargado de misterio y melancolía en el poema lorquiano. No es el movimiento circular del tío-vivo lo que queda reflejado, sino su capacidad de traer y llevar « los días de fiesta » y de hacer imaginar cosas imposibles : *sobre una fantástica rueda,/ los niños ven lontananzas/ desconocidas de la tierra*. El tiempo parece detenerse en él de manera que los días de fiestas parecen ser los mismos de generación en generación. Cumple este espacio la misma función que las canciones infantiles y los cuentos.

El « desván » tampoco es un espacio recurrente, pero tiene no obstante implicaciones biográficas. Lo encontramos en « Pequeño vals vienés » (*Poeta en Nueva York*) donde la verdadera entrega amorosa sólo puede llevarse a cabo *en el desván donde juegan los niños*[331]. En él se asocian amor, infancia, juego y sueño. Es un rincón propicio para el sueño del adulto porque en él el poeta-niño jugó y soñó a lo largo de la primera época vital

[329] *Ibidem*, pp. 277-278.
[330] MACHADO, Antonio (1989: 147).
[331] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 536).

de su vida. En « 1910 (Intermedio) », el desván ya no tiene las connotaciones felices del poema anterior sino que en él se lleva a cabo la confrontación entre el « sueño » y la « realidad » en la mirada del niño que comienza la pubertad.

El fluir temporal

En el poema « Canción primaveral »[332] de *Libro de Poemas* se opone el abril de la infancia con el abril del poeta. Aparece este poema dividido en dos partes que representan dos cuadros que se oponen: el mundo ideal de la infancia y el mundo real, con la toma de conciencia del paso del tiempo y la llegada de la muerte. En la primera parte, los protagonistas son los niños que llenan con su risa el silencio de la calleja. En la segunda, el poeta, que camina por la tarde. A la calleja en la que ríen los niños se opone el cementerio por el que pasa el poeta, al movimiento de los pequeñuelos se opone la actitud contemplativa de los cipreses, y a sus risas y canciones tiernas, la actitud pensativa de los árboles.

I

Salen los niños alegres
de la escuela,
poniendo en el aire tibio
del Abril canciones tiernas.
¡Qué alegría tiene el hondo
silencio de la calleja !
Un silencio hecho pedazos
por risas de plata nueva.
Salen los niños alegres
de la escuela,
poniendo en el aire tibio
del Abril canciones tiernas.
¡Qué alegría tiene el hondo
silencio de la calleja !
Un silencio hecho pedazos
por risas de plata nueva.

II

[332] *Ibidem*, pp. 17-18.

Voy camino de la tarde
entre flores de la huerta
dejando sobre el camino
el agua de mi tristeza.
En el monte solitario
un cementerio de aldea
parece un campo sembrado
con granos de calaveras.
Y han florecido cipreses
como gigantes cabezas
que con orbitas vacías
y verdosas cabelleras
pensativos y dolientes
el horizonte contemplan.
¡Abril divino, que vienes
cargado de sol y esencias,
llena con nidos de oro
las floridas calaveras ![333].

Lejos está *la mañana quieta* del poema « Las aventuras de un caracol aventurero ». Una tarde lluviosa de otoño, el poeta adolescente toma conciencia de la caída del paraíso : *¡El sueño se deshizo para siempre !* Su corazón que sentía, ahora aprende *la tragedia otoñal/ que los árboles llueven* (« Otra canción »)[334].

El paso de la primavera al otoño y del otoño a la primavera implica un movimiento cíclico en el que las estaciones se suceden para volver a comenzar. A la primavera de la infancia le sucede el verano de la adolescencia y el otoño del desengaño. El invierno, indirectamente sugerido en algunos poemas por la nieve que cae encima de las rosas y del corazón del poeta es quizá el mañana que espera al hoy. Es el mito del eterno retorno que subyace en este movimiento.

El bosque

El bosque es un espacio simbólico que se halla íntimamente relacionado con el núcleo temático del primer poemario : la pérdida de la infancia y la llegada de la edad adulta. El caracol protagonista de « Los encuentros de un caracol aventurero », encarna en cierta

[333] *Ibidem*, p. 17.
[334] *Ibidem*, p. 147.

manera al poeta-adolescente que emprende su salida a la vida : *Echó a andar e internóse / en un bosque de yedras / y de ortigas*. El bosque representa, en estos versos, el despertar a la edad adulta y los problemas que el adolescente encuentra. La alameda a la que retrocede el caracol simboliza la niñez a la que desearía volver el poeta para encontrar el refugio, la infancia que añora :

El pobre caracol
vuelve atrás. Ya en la senda
un silencio ondulado
mana de la alameda[335].

En « Invocación al laurel», el ser lírico, desconcertado por la llama del amor, se encuentra, como personaje de la fábula infantil, solo en el bosque, una vez llegada la noche. Todos los árboles revelan sus secretos, a excepción del laurel, pero ninguno es capaz de apagar el fuego que le quema.

Por el horizonte confuso y doliente
venía la noche preñada de estrellas.
yo, como el barbudo mago de los cuentos,
sabía lenguaje de magos y estrellas.
[…]
En el bosque antiguo, lleno de negrura,
todos me mostraban sus almas cual eran :
el pinar, borracho de aroma y sonido;
los olivos viejos, cargados de ciencia;
los álamos muertos, nidales de hormigas:
el musgo nevado de blancas violetas.
[…]
Todos me abrumáis con vuestras canciones ;
yo sólo os pregunto por la mía incierta ;
ninguno queréis sofocar las ansias
de este fuego casto que el pecho me quema[336].

En *Poeta en Nueva York* el espacio paradisiaco bíblico ha perdido sus valores tradicionales. En « Poema doble del lago Eden », el encuentro entre Adán y Eva es imposible ya que cada uno está ocupado en tareas divergentes[337].

Déjame pasar la puerta

[335] *Ibidem*, p. 12.
[336] *Ibidem*, p. 135-137.

donde Eva come hormigas
y Adán fecunda peces deslumbrados[338].

El hablante lírico exhorta a su voz antigua, voz de la niñez, para que le permita penetrar en un segundo mundo que Predmore localiza como el *de los bosquecillos arcádicos donde se divertían Pan y los lascivos sátiros* [339]*:*

Dejarme pasar, hombrecillos de los cuernos,
al bosque de los desperezos
y los alegrísimos saltos[340].

Se produce un desplazamiento del paraíso del escenario bíblico a un Edén pagano, que bien podría ser el Olimpo de la mitología griega. Sin embargo, una alusión indirecta al universo imaginario del cuento amplia las posibilidades interpretativas. En esta composicion el yo poético apela a los sátiros para que le dejen pasar al bosque[341] en el que viven los personajes de los cuentos infantiles: *Caperucita roja / iba por el sendero*[342]. El poeta anhela regresar a un mundo originario, comparable al universo imaginario de los cuentos infantiles, en el que pueda recuperar su identidad perdida.

En « El niño Stanton », el ser infantil busca la agonía del poeta para salvarse del cruel asedio del cáncer, pero el yo poético le incita a volver a un mundo primigenio, al bosque de nuevo, en el que se inserta un instrumento de música que tiene connotaciones bíblicas: recordemos el arpa del rey David del Antiguo Testamento. Sugiere el poeta un retorno a un paraíso donde el niño Stanton pueda aprender las celestiales palabras que duermen en las diferentes manifestaciones de la naturaleza y esperan ser despertadas por un ser inocente. Los elementos primarios viven en armonía en este paraíso originario : los troncos, cual tierra que se eleva y entra en contacto con el aire; las nubes, cual aire que se transforma en agua; las tortugas, cual agua en comunión con la tierra; el plomo, cual tierra que puede entrar en relación con el fuego...

El protagonista lírico apela al niño para que vuelva a los orígenes:

Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,
vete para aprender celestiales palabras

[337] SIEVERING, Gisela (1996: 84, 101)
[338] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 489).
[339] PREDMORE, Richard L. (1985: 103).
[340] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 489).
[341] El bosque es un espacio recurrente en la producción literaria de juventud de Lorca.
[342] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 123).

que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
en los perros dormidos, en el plomo, en el ***viento****,*
en lirios que no duermen, en ***aguas*** *que no copian,*
para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida[343].

Conviene diferenciar dos clases de bosque[344] : el bosque natural y el bosque salvaje o selva. El bosque natural, cuyos contornos se hallan bien limitados, está constituido sólo de algunos árboles, es el lugar de encuentro íntimo con fuerzas y seres sobrehumanos y constituye un puente entre el jardín cultivado por el hombre y el bosque salvaje ; es el espacio simbólico de los poemas estudiados anteriormente.

El bosque salvaje es definido del siguiente modo en la *Enciclopedia de símbolos* de Cazenave:

Dans les contes et légendes, elle (la forêt) *est habitée par des créatures énigmatiques, et souvent menaçantes (sorcières, dragon, géants, nains, lions, ours, etc) qui incarnent tous les dangers que doivent affronter les jeunes gens au cours de leur initiation : cette conception remonte évidemment aux époques où les forêts recouvraient la majeure partie du sol et devraient être défrichées pour permettre une vie civilisée.*

Dans les rêves, la « forêt obscure » indique une phase de désorientation, la région inconsciente où l'homme hésite à pénétrer. La lumière qui y apparaît souvent, dans les contes, scintillant entre les flûts, caractérise la fin de l'épreuve qui s'annonce.

En psychoanalyse, on conçoit souvent la forêt comme le symbole de la féminité inquietante, mais qu'on doit entreprendre d'explorer par soi-même[345].

El jardín, el bosque natural y el bosque salvaje son los escenarios principales en los que se desarrollan las *Suites*[346]. La serie más importante del libro « En el jardín de las toronjas de luna » la emprendió Lorca en el mes de julio de 1923. Existen en el archivo familiar dos versiones de la misma serie: « En el bosque de las toronjas de luna » hay una trayectoria

[343] *Ibidem*, p. 495. Las negritas son mías..
[344] En francés se diferencia entre « forêt » y « bois ».
[345] CAZENAVE (1996: 272).
[346] Las *Suites* fueron la preocupación esencial de Lorca de finales de 1920 a julio de 1923. Se denomina « suites » a una serie de poemas escritos en torno a un solo tema. En los siglos XVII-XVIII la « suite » designaba una sucesión de danzas escritas en la misma tonalidad que la primera. El vínculo que une cada poema al inicial es más estrecho : es el que existe entre un tema y sus variaciones. « Estas series se presentan como las facetas de un mismo objeto o como las etapas de una meditación que va profundizando el mismo motivo » (BELAMICH, André 1983 : pp. 9-23).

completa, sin embargo ha necesitado la intervención de los editores[347] debido a la existencia de poemas sueltos y lagunas.

El viaje

Como Antonio Machado, Federico García Lorca emprende también a lo largo de su obra diferentes viajes poéticos. Isabel Román interpreta las *Suites* como resultado de un viaje iniciático emprendido por el joven poeta:

(...) Esta es la idea que subyace en las interesantes « Suites » juveniles « En el jardin de las toronjas de luna » y « En el bosque de las toronjas de luna », cuya escritura fecha A. Belamich en 1923. En ambos poemarios se plantea un joven Lorca, desde sus prólogos en prosa, una serie de viajes iniciáticos como personaje de cuento, a unas extrañas tierras, el jardín y el bosque, en las que le será permitido ver todos los caminos que pudo y puede seguir en la vida [348].

Una de las dificultades del estudio de la última *Suite* reside en las vacilaciones de Lorca respecto al espacio en el que se desarrolla. Esta vacilación se observa en el título de las dos versiones: « En el jardín de las toronjas de luna » y « En el bosque de las toronjas de luna ». A pesar del cambio percibido en el título, en el interior de cada versión resurge esta fluctuación. Así pues, en la primera, a pesar de la elección del sustantivo jardín, oímos al hablante lírico expresar su intención de ir *al bosque inexpugnable/ de las toronjas de luna*[349]. Paralelamente, en la segunda versión, a pesar de la elección del sustantivo « bosque », es el espacio-jardín el que fluye en los versos. Así pues, ya en el Prólogo, comenta el poeta: *Sobre un espejo de plata encuentro, antes de que amanezca, el maletín y la ropa que debo usar por las extrañísimas tierras y jardines teóricos*[350]. Y ya penetrados en « Los puentes colgantes », exclama el protagonista : *¡Oh jardín de las blancas /teorías!*

[347] Hacia 1925 Lorca se planteó editar al mismo tiempo *Poema del Cante jondo, Suites y Canciones.* En febrero de 1926 le anuncia a su hermano Francisco : « He arreglado mis libros. (…) Tres. Tienen (…) una « rarísima unidad ». Pero he de publicarlos los tres juntos porque se complementan uno a otro y forman un conjunto poético de primer orden» (Fragmento citado por Mario Hernández (1982: 174-175) en su edición de *Canciones*. En 1936 Manuel Altolaguirre y Concha Méndez publicaron en sus ediciones Héroe de Madrid *Primeras Canciones* en « un intento de reconstruccion hipotética de libros anunciados por el poeta pero nunca concluidos » GARCIA LORCA, Federico (1986) : *Canciones y Primeras Canciones,* Madrid : Espasa Calpe, p. 44. Belamich y García Posada, ambos editores de Lorca, han preferido trasvasar los poemas de *Primeras Canciones* a otros lugares que les parecían más convenientes, a saber : *Suites* y *Sonetos*. Belamich incluye las tres series de poemas : « Remansos », « Cuatro Baladas amarillas » y « Palimpsestos » en las *Suites.* Lorca mencionó el título *Primeras Canciones* en el curso de una charla con el crítico teatral argentino Pablo Suero, pero nunca lo cita en su copiosa correspondencia.

[348] ROMAN, Isabel (1990: 41).

[349] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 891).

[350] *Ibidem*, p. 901.

¡Oh jardín/de lo que no soy pero/pude y debí haber sido ! [351]. Incluso uno de los poemas de esta suite se titula « Estampa del jardín ».

No disponemos de la redacción final de esta Suite, por lo que no sabemos si estas variaciones son debidas al hecho de que se trata de poemas « inacabados » o bien son fruto de una voluntad personal. El hecho de que cambie el sustantivo de una versión a otra parece sugerir las significaciones diferentes de cada uno de los espacios. A modo de inciso, el bosque como espacio es incorporado en un número mayor de ocasiones que el jardín en la obra de Lorca[352]. Paradójicamente, la suite « En el bosque de las toronjas de luna » es la composición de toda la creación lorquiana en la que surge con mayor frecuencia el jardín[353].

En el Prólogo a « En el jardín de las toronjas de luna » la voz poética califica el viaje que va a emprender como « corto y dramático » y la tierra a la que se dirige como « extraña ». Antes de entrar en el jardín debe emprender « una gran lucha invisible ». Funestos presagios anuncian la meta de este viaje : « el pedazo de madera », la « gran rosa pálida » y el « canto del gallo » que encontraremos de nuevo en *El paseo de Buster Keaton* cuando el protagonista asesine a sus hijos.

El primer poema-eslabón del viaje titulado « Pórtico » es introducido mediante el diálogo entre un niño y un enano. Se inspira el diálogo en un cuento popular, « El Grifón », escrito por los hermanos Grimm. El enano es un personaje de los cuentos ; su trabajo está ligado a las profundidades de la tierra, a las grutas y las cavernas donde esconden sus herrerías en las que fabrican espadas maravillosas con ayuda de los elfos. El grifón, por su parte, es un pájaro legendario con cabeza, pico y alas de águila y cuerpo de león[354]. En la mitología griega los grifones son los guardianes de los tesoros de Apolo.

El protagonista del cuento popular, tras haber superado dos pruebas, debe partir en busca de una pluma del pájaro Grifón para poder casarse con la hija del rey a la que ha salvado la vida. Los valores que sobresalen en este personaje son su sinceridad y su inocencia y gracias a ellas supera las pruebas que sus hermanos no consiguen sobrepasar y obtener de este modo la mano de la hija del rey.

---

[351] *Ibidem*, p. 913.
[352] El bosque aparece 94 veces (Véase LARA POZUELO, Antonio 1995: 110-111) mientras que el jardín aparece en 90 ocasiones (*Ibidem*, pp. 441-442).
[353] He encontrado trece veces la palabra jardín en esta Suite.
[354] GRIMMAL, Pierre (1951: 169).

La Suite « En el bosque de las toronjas de luna » es calificada de poema extático. No se incorpora la referencia al cuento popular pero en cambio se especifican las características del viaje que va a emprender :

Me voy a un largo viaje.

Sobre un espejo de plata encuentro, mucho antes de que amanezca, el maletín y la ropa que debo usar por las extrañísimas tierras y los jardines teóricos.

Pobre y tranquilo, quiero visitar el mundo extático donde viven todas mis posibilidades y paisajes perdidos.

Quiero entrar frío pero agudo en el jardín de las simientes no florecidas y de las teorías ciegas, en busca del amor que no tuve pero que era mío.

He buscado durante largos días por todos los espejos de mi casa el camino que conduce a ese jardín maravilloso y al fin ¡por pura casualidad ! lo he encontrado.

(…)

Pude haber ido al país de los muertos pero prefiero ir al país de lo que no vive, que no es lo mismo[355].

Queda claramente expresado que el objetivo del viaje no es, como parecía sugerir la Suite « En el jardín…», el reino de la muerte sino el de las posibilidades de lo que pudo ser y no fue, pudo existir y no existió. En su carta conjunta a José Ciria y Melchor Fernández Almagro, Lorca les describe la « suite » que está componiendo : *Mi jardín es el jardín de las posiblidades, el jardín de lo que no es pero pudo (y a veces) debió haber sido ; el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido*356. En este viaje iniciático deberá pasar por diferentes etapas cuya estructura es más clara si se funden las dos suites : Pórtico, Torre, Campanas, Jardín, Avenida, Puentes colgantes, Arco de lunas, Altas Torres, Amanecer. Es un viaje que nos conducirá al « hijo imposible », tan elaborado tanto en la obra poética como teatral y que tendremos la ocasión de analizar en la tercera parte.

En otras ocasiones, no es el hablante lírico quien emprende un viaje sino los seres infantiles, como ya se ha apuntado en « El niño Stanton ». Y la meta de estos viajes será irrevocablemente la muerte, ya prefigurada en *Canciones* con la gota de agua que yace en el suelo, amortajada, y con la muerte de Narciso, niño. El niño del *Romance de la luna, luna* sucumbe al embrujo lunar y parte, como veremos en mi análisis posterior, al reino de la diosa Hécate. Y volviendo a la constante muerte en el agua citemos el difícil poema

[355] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 901).

« Infancia y muerte » - en el que el poeta realiza también un viaje, pero no al jardín de las posibilidades, como en la Suite « En el bosque de toronjas de luna », sino a los ínferos de la infancia - y el poema neoyorquino « Niña ahogada en el pozo » cuyas imágenes se convertirán en obsesión en *Diván del Tamarit :* « Casida del herido por el agua », « Gacela de la huida » y « Gacela de la muerte oscura ». Los espacios ligados a este viaje letal serán estudiados en el capítulo « El maleficio del agua y el niño muerto».

Un espacio en el que se inserta con frecuencia el ser infantil es la naturaleza. Hemos señalado la personificación de los elementos de la naturaleza en varios poemas de Juan Ramón Jiménez. El ser infantil tiende a personificar los seres naturales que le rodean hasta llegar a una comunicación y un sentimiento de unidad con ellos. Sheenan comenta la presencia también en la obra de Lorca de este elemento panteísta.

El aspecto principal del « Género Platero » que encontramos en Lorca es el elemento panteísta de la fusión del alma del niño con las fuerzas de la naturaleza después de la muerte. Un ejemplo de esto es « Romance de la luna, luna », en que toda la naturaleza presencia el vuelo del niño hacia el cielo vespertino, mano a mano con su íntima amiga la luna, fundiéndose con ella, mientras que abajo lamentan los gitanos su muerte. En « Canciones para niños » hay también otros casos en que un niño muere y se funde con un elemento de la naturaleza[357].

Esto explicaría la reiteración de espacios-muerte en la creación de Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York* y *Diván del Tamarit.*

Manifestaciones de la entidad infantil en la creación poética lorquiana

El niño Stanton

En la composición « El niño Stanton » se entrecruzan tres protagonistas : el yo lírico, el niño Stanton y el cáncer, que adquiere valor simbólico. El poeta parte de su « yo » y de la enfermedad para llegar en una tercera fase al verdadero protagonista : el niño.

En la incorporación de la enfermedad destructora se sigue también una estructura tripartita. El cáncer, cual tumor maligno, aparece personificado ya en los primeros versos : *A las doce de la noche el cáncer salía por los pasillos*. Nada pueden los utensilios clínicos contra él ya que se ha identificado con ellos, llegándose a crear una relación de

[356] *Ibidem*, III, p. 810.
[357] SHEENAN, Robert Louis (1981: 740).

dependencia : *el vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros / con su casto afán de manzana para que lo piquen los ruiseñores*. A partir del recinto hospitalario, el poeta nos conduce a la casa, cuya inocencia será transgredida por la ciencia : *En la casa donde hay un cáncer / se quiebran las blancas paredes con el delirio de la astronomía*, y al entorno relacionado con ella : « los establos » y « las cruces de los bosques » en los que tardará en cicatrizar la herida producida por su llegada. Y, finalmente, llegamos al niño, que es maltratado y escarnecido por el cáncer. El ser infantil busca cobijo en la agonía del poeta mientras el cáncer continúa su asedio, intentando apoderarse física y sexualmente de su cuerpo, provocando la muerte con las sustancias químicas que deberían servir para combatirlo:

[…]
tú buscaste en la hierba mi agonía,
mi agonía con flores de terror,
mientras que el agrio cáncer mudo que quiere acostarse contigo
pulverizaba rojos paisajes por las sábanas de amargura
y ponía sobre los ataúdes
helados árbolitos de acido bórico[358].

En otro aspecto, el cáncer sugiere también la invasión de la ciudad, que se apodera del entorno rural - casas, establos, bosques - destruyendo los valores positivos de estos recintos y contaminando a los seres que en ellos viven, en particular a los niños, que conllevan en su ser el futuro de la humanidad. Así nos lo refleja Menarini en su estudio de *Poeta en Nueva York :*

La correlazione cancro-civilità si estende, chiarendosi, con l'aggiunta al nesso iniziale di un terzo elemento: la manzana. (...) il cancro deviene cosi l'essenza ed il simbolo della civiltà, con le sue tentazioni, le sue promesse...[359]

El núcleo familiar del niño Stanton aparece disgregado :
¡Oh mi niño Stanton, idiota y bello entre los pequeños animalitos,
con tu madre fracturada por los herreros de las aldeas,
con tu hermano bajo los arcos,
otro comido por los hormigueros,
y el cáncer sin alambradas latiendo por las habitaciones ! [360]

[358] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 496).

Uno de los hermanos parece estar en relación con el paraíso en el que Eva comía hormigas de «Poema doble del lago Eden ». El otro podría bien ser el hijo de « Iglesia abandonada » que *se perdió por los arcos un viernes de todos los muertos.* Recordemos además que el hablante lírico llama a Stanton *hijo mío*, de igual manera que se dirige al hijo muerto de la citada composición : *Yo tenía un hijo que se llamaba Juan*, estableciéndose una relación filial semejante.

Al principio y al final del poema se reitera la imagen de las hojas de maíz, símbolo de América.

Cuando me quedo solo
me quedan todavía tus diez años,
los tres caballos ciegos, tus quince rostros con el rostro de la pedrada
y las fiebres pequeñas heladas sobre las hojas del maíz.
[…]
Cuando empiece el tumulto de la guerra
dejaré un pedazo de queso para tu perro en la oficina.
Tus diez años serán las hojas que vuelen en los trajes de los muertos, (…)[361]

Presentan estas dos estrofas una construcción semejante : ambas comienzan por la anáfora[362] « cuando », que proyecta una acción durativa en la primera estrofa y una acción venidera en la última. La fiebre de la enfermedad del ser infantil se extiende de este modo al continente americano preludiando la muerte en la guerra, núcleo temático en torno al cual gira « Iglesia abandonada ». La edad del niño, diez años, personifica al mismo tiempo la juventud del Nuevo Continente.

En los dos poemas - « El niño Stanton » e « Iglesia abandonada », a partir del sufrimiento del ente infantil, recrea la voz lírica su lucha – agonía – personal, a la par que universaliza el dolor humano en los seres desaparecidos en la contienda bélica.

[359] MENARINI, Piero (1975 : 115).
[360] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 495-496).
[361] *Ibidem*, pp. 495-496.
[362] Hemos tomado la siguiente definición de anáfora : *Término griego (ana-phora : repetición) con el que se denomina una figura retórica consistente en la repetición de una o más palabras al comienzo de una frase o verso, o al principio de varias frases o versos integrantes de una estrofa o poema* ESTEBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996: 35).

El niño-hijo

El niño-hijo de « Iglesia abandonada »[363] tiene un nombre propio : Juan. No suele Lorca dar nombres propios en sus obras de vanguardia y este nombre debe retener nuestra atención, puesto que así se llama el marido de Yerma y el criado del Joven de *Así que pasen cinco años*. Juan es un nombre muy arraigado en la cultura española. Tiene además connotaciones evangélicas : Juan Bautista, profeta anunciador de la llegada del Mesías, y Juan, uno de los discípulos de Jesús.

Hay varios niveles presentes en esta composición: el dolor de Dios, que perdió a su hijo primogénito en la Cruz, y cuya muerte es representada en el sacrificio de la misa, el dolor de los hombres que han perdido a un hijo en la guerra - sugerido en el subtítulo « Balada de la gran guerra » - y el dolor del poeta que ha perdido su fe infantil. Estos tres niveles se proyectan en las tres apelaciones que realiza el hablante lírico : *¡Mi hijo !, ¡Mi hijo !, ¡Mi hijo !*.

El título « Balada »[364], sugiere - como en algunas composiciones de *Libro de Poemas* cierta nostalgia de la primera etapa vital que se concretiza en la nostalgia de la fe infantil. Vivencias infantiles subyacen en este poema, como son los juegos de Federico-niño : conocido es de todos que Federico jugaba de niño a escenificar la misa; de ello deja constancia Ian Gibson en su biografía, y la referencia al jardín de la niñez a través de las anémonas : Isabel García Lorca[365] aporta nuevas significaciones para estas flores que la crítica suele considerar de carácter negativo.

El juego del ser infantil se desarrolla cerca del altar. Sin embargo, en su expresión lúdica, se asemeja al de los niños de la urbe neoyorquina dada su crueldad. En el acto ritual de la ofrenda crística se ha producido una degradación del material con el que está hecho el cáliz, convirtiéndose en un objeto cortante y estéril, como la voz actual del hablante lírico en « Poema doble del lago Eden » :

Lo vi jugar en las últimas escaleras de la misa,
y echaba un cubito de hojalata en el corazón del sacerdote[366].

[363] El título del poema neoyorquino está ya presente en un texto de juventud en prosa de Lorca: « Prosa: XV. Iglesia abandonada ».
[364] *La balada lorquiana tiene como tema preferente la nostalgia de la infancia o del amor perdido* (GARCIA POSADA, Miguel 1981: 164).
[365] GARCIA LORCA, Isabel (1988: 11-12).
[366] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 464).

Unos versos después, el yo poético parece identificarse con el niño que jugaba en la iglesia: *subí a tocar las campanas pero las frutas tenían gusanos*. Sin embargo, a través del juego, el ser infantil descubre la terrible verdad de la muerte.

Pero antes de producirse la identificación entre este ser infantil y la voz poética, el niño ha sufrido tres metamorfosis: se ha transformado en niña que deviene pez que desemboca en un mar.

Yo tenía una niña.
Yo tenía un pez muerto bajo la ceniza de los incensarios.
Yo tenía un mar. ¿De qué ? ¡Dios mío !¡Un mar ![367]

De manera general, en la niña se destaca su dulzura, fragilidad, ingenuidad e inocencia, en oposición al niño. Predmore [368] propone relacionar la niña con el alma niña de Machado en el poema titulado « Renacimiento » de *Soledades*[369]. El alma niña, reflejo de la fe infantil en dicho poema, encarna al mismo tiempo la imagen de la fe de los primeros cristianos - pez-. Sin embargo, el « pez » yace muerto en el polvo gris: de esa fe primigenia sólo queda la ceniza de los actos sagrados.

Por medio de un acto de magia negra, el niño comprende lo que hay detrás de la otra cara de la luna, símbolo ambivalente de vida y muerte. *Las carretas*, con su doble sentido real y figurado, vienen a reforzar la imagen de la pérdida de la fe infantil. Las carretas están lejos del orbe industrializado de Nueva York. Su alusión nos acerca al mundo del campo pero también son una metáfora de los ataúdes que se llevan a los muertos.

Saqué una pata de gallina por detrás de la luna, y luego,
comprendí que mi niña era un pez
por donde se alejan las carretas[370].

Al mismo tiempo, el pez-luna es una imagen estudiada por José Angel Valente como símbolo de la homosexualidad, lo que explicaría la elección del género femenino : niña.

---

[367] *Ibidem.*
[368] PREDMORE, Richard L.(1985: 116).
[369] Galerías del alma...El alma niña!
Su clara luz risueña;
y la pequeña historia,
y la alegría de la vida nueva...,
Ah, volver a nacer, y andar camino,
ya recobrada la perdida senda!
Y volver a sentir en nuestra mano
aquel latido de la mano buena
de nuestra madre...Y caminar en sueños
por amor de la mano que nos lleva.
MACHADO, Antonio (1989 : 144).
[370] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 464).

En los versos que siguen se enlaza el poema « Iglesia abandonada » con la sección a la que pertenece: « Los negros ». Estos indigentes soldados negros no sólo son víctimas de la guerra, sino también de los blancos que les aportan el líquido embriagador: *Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente*, dice el hablante lírico en « El rey de Harlem ». De esta manera, la cigüeña pierde en « Iglesia abandonada » sus hondas significaciones de renacer del ciclo temporal y humano – llegada de la primavera y nacimiento de un nuevo ser - y aparece mediante una translación atributiva como ave embriagada que premoniza la muerte de los soldados agonizantes cuyas cabezas resultan ser negras:

Yo vi la transparente cigüeña ***de alcohol***
mondar las ***negras*** *cabezas de los soldados agonizantes*[371].

Los tres niveles del poema se proyectan también en el uso de tres tiempos verbales : imperfecto, pretérito indefinido y futuro. Con el uso del pretérito indefinido[372] el yo poético incorpora vivencias situadas en un pasado que *señalan momentos clave* [373]: recuerdos de la infancia, del hambre : « las cerillas apagadas/ se comían los trigos de primavera », de la guerra. La posesión del hijo que sufre varias metamorfosis : « hijo », « niña », « pez », « mar »[374] se expresa en un tiempo inacabado matizado por el imperfecto de indicativo, que tiene carácter durativo. Los últimos versos sitúan la acción en un tiempo futuro. El yo poético se envolverá en una lona para no *sentir el frío* del musgo, imagen metonímica de la muerte en el agua[375]. La misa se convierte ahora en un acto funerario sin la posibilidad de resurrrección que encarna la ofrenda eucarística :

Sé muy bien que me darán una manga o la corbata;
pero en el centro de la misa romperé el timón (...)[376]

---

[371] *Ibidem.* Las negritas son mías.
[372] Se **perdió** por los arcos un viernes de todos los muertos.
Lo **vi** jugar en las últimas escaleras de la misa, (...)
Saqué una pata de gallina por detrás de la luna, y luego,
comprendí que mi niña era un pez.(...)
Subí a tocar las campanas pero las frutas tenían gusanos (...)
Yo **vi** la transparente cig]ueña de alcohol
mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes
y **vi** las cabañas de goma
donde giraban las copas llenas de lágrimas.
Ibidem.
Las negritas son mías.
[373] Véase GARCIA POSADA, Miguel (1981: 213).
[374] *Yo tenía un hijo...*
Yo tenía una niña...
Yo tenía un pez...
Yo tenía un mar...
[375] El musgo sólo puede crecer en lugares sombríos y húmedos. La presencia de esta planta criptógama enlaza el poema con « Niña ahogada en un pozo ».
[376] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 465).

Sin embargo, el yo poético romperá el timón del barco de la misa transcendiendo así la inevitabilidad de la muerte. De esta manera llegará a la piedra que alberga a los muertos *la locura de pingüinos y gaviotas*, habitantes del mar, que harán posible la llamada a la solidaridad[377].

El poema, que comenzaba con la voz del poeta : « Yo tenía un hijo », integra de nuevo el tiempo durativo, inacabado, y termina con la voz de los que duermen y cantan por las esquinas, seres que muestran su solidaridad apoderándose del grito exclamativo del hablante lírico como un coro que fusiona canto y sueño :

El tenía un hijo.
¡Un hijo! ¡Un hijo! ¡Un hijo
que no era más que suyo, porque era su hijo!
¡Su hijo! ¡Su hijo! ¡Su hijo![378].

El niño abandonado

El plano mítico y el plano real aparecen representados en « El romance de la luna, luna » de *Romancero Gitano* por sus correspondientes protagonistas poéticos: la luna y el niño. El astro llega a la fragua con apariencia de mujer. El niño entra en contacto con ella por medio del sentido de la vista, en un tiempo durativo.

La luna vino a la fragua
Con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando[379].

El aire, elemento masculino, no permanece insensible a la llegada del astro lunar y se contagia del sentimiento humano. Al enseñar sus pechos adquiere una doble entidad antitética: es « lúbrica y pura ». Con ellos intenta atraer al niño en un doble sentido, en el sentido maternal y en el sentido erótico. Pero sus pechos no se relacionan con el alimento materno sino con el lugar en el que se halla el niño : la fragua. El estaño es una material maleable pero el adjetivo « duro » limita las posibilidades de trabajarlo.

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,

[377] SIEVERING, Gisela (1996: 130).
[378] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 465).
[379] *Ibidem*, p. 393.

sus senos de duro estaño[380].

Se establece un diálogo entre la mujer-luna y el ser infantil. En su ingenuidad, el niño advierte a la luna de los peligros que la acechan : *Si vinieran los gitanos,/ harían con tu corazón/ collares y anillos blancos*. Sin embargo, los papeles se invierten y es el astro nocturno quien anuncia el trágico final : *Cuando vengan los gitanos,/ te encontrarán sobre el yunque/ con los ojillos cerrados*. El instrumento que hubiera servido para moldear el estaño se convierte en el espacio-muerte. El plano mítico prevalece sobre el plano real. Al final de la composición, el niño, que había entrado en comunicación con la luna por medio del sentido de la vista, cierra los ojos. Este ser infantil es raptado por el astro embrujador, abandona la tierra y entra a formar parte del universo cósmico.

El niño gitano de esta composición se encuentra solo en la fragua. El muchacho de « Casida del herido por el agua » también estaba solo *con la ciudad dormida en la garganta*[381]. Soledad también de Federico-poeta en el centro mismo de la composición « Infancia y muerte »,

Aquí solo con mi ahogado
aquí solo con la brisa de musgos fríos y tapaderas de hojalata[382].

Recordemos que ya en « Canción menor »[383] el hablante lírico se comparaba al niño abandonado:

Daré todo a los demás
y lloraré mi pasion
como niño abandonado
en cuento que se borró[384].

Los seres infantiles de estos poemas presentan paralelismos con el niño divino. *L'enfant divin est, le plus souvent, un enfant trouvé, abandonné. Des dangers extraordinaires le menacent : comme Zeus il doit craindre d'être englouti ; il doit craindre d'être déchiré*

[380] *Ibidem.*
[381] *Ibidem,* p. 589.
[382] *Ibidem,* p. 1048.
[383] *Ibidem,* p. 20.
[384] Fuentes Vázquez (1990 : 199) relaciona ese cuento con el tradicional y terrible de « Mariquita y Periquito », a los que sus padres, como eran muy pobres, tuvieron que abandonar en el bosque cuando fueron por leña.

comme Dionysos [385]. El niño se convierte de este modo en arquetipo o mitologema, al evocar éste imágenes prístinas de divinidades mitológicas[386].

Lorca comenta en su lectura del *Romancero* que este poema es un mito inventado: « luna como bailarina mortal », « mito de luna sobre tierra de danzas dramática »[387]. El concepto de fertilidad de la tierra y el tema de la muerte y el eterno retorno que personifica la joven Perséfone se representaba en las religiones primitivas por medio de la danza, que se configura en núcleo central del mito lorquiano. Hay otro motivo que enlaza este poema con el mito de Perséfone : el canto de la zumaya. Esta ave « resultaría ser el escalaphos, la lechuza cuyo grito es siempre de mal agüero, pues anuncia en noviembre el descenso de Cora (Proserpina) a las regiones infernales y el comienzo de la estación y de la muerte »[388].

El poema termina con la alusión a la luna « acompañadora de almas » (psicopompa) a las regiones de ultratumba. Plutarco nos informa de que los muertos ascienden hacia ella después de abandonar su cuerpo en la tierra[389]. La luna se convierte para el hombre en símbolo del paso de la vida a la muerte y de la muerte a la vida; en algunos pueblos es considerada el lugar mismo de ese paso, por lo que numerososas divinidades lunares son al mismo tiempo funerarias, entre ellas Perséfone[390]. La luna, pura como Perséfone, se convierte en madre : Deméter. Pero es una madre terrible que hechiza al niño cual la diosa Hécate, divinidad de los encantamientos, para llevárselo al reino de los muertos.

Según Francisco García Lorca, hay dos canciones infantiles embebidas en el « Romance de la luna, luna »[391]. Además, numerosas son las canciones de niños que tienen como protagonista la luna. Recordemos la ya citada de « Luna, lunera ». El poeta intenta acercarse en este poema, como lo hacía en « Balada triste », « Balada de un día de julio » y otras composicones de *Libro de Poemas*, al universo de la infancia, a través de canciones y

---

[385] JUNG & KERENYI (1974: 46).
[386] CORREA, Gustavo (1970: 226).
[387] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 1086).
[388] FERNANDEZ DE LOS RIOS, Luis Beltrán (1986: 23).
[389] CIRLOT, Eduardo (1997: 11).
[390] BERLEWI, Marian (1973-74: 155).
[390] I.Tengo una choza en el campo.
Tengo una choza en el campo.
El aire la vela, vela,
el aire la está velando.
II. Llevan los molineros
ricos collares
de la harina que roban
de los costales.
GARCIA LORCA, Francisco (1980 : 423).

juegos infantiles. Sin embargo, lejos se halla la luna *con su cara bonachona de jamona* [392]. La luna, *que había comprado pinturas a la muerte*[393], entra en acción e invade con su color de cera los paisajes nocturnos. De esta manera se pone de relieve la coexistencia de dos mundos : el plano humano y vital, y el mítico y fabuloso. El hecho real se enlaza con el mundo mítico de manera que resulta imposible separarlos.

Nos podemos preguntar por qué esta referencia al folklore infantil en un poema de esencia trágica. Por un lado, el romance es una modalidad poética que admite fácilmente la incorporación de elementos tradicionales ; por otro lado, teniendo en cuenta que el protagonista es un niño, quizás intente el poeta acercarse al universo de la infancia, como en las citadas composiciones de *Libro de Poemas*, a través de canciones y juegos infantiles. Se ha señalado que en el romance se lleva a cabo el enfrentamiento entre dos mundos : el mundo humano-vital y el mundo mítico-fabuloso. El folklore infantil sería, a mi parecer, el nexo entre esos dos mundos antitéticos : *La raíz de la poesía trágica, su núcleo – la célula primaria, si así puede decirse – supervive en ciertos juegos infantiles, que tanto tienen de « encantamiento », en los estribillos y frases hechas con que las gentes del pueblo expresan su sentir, respuesta ante un acontecimiento y aun forma de comunicarlo a otros* [394].

El maleficio del agua y el niño muerto

Las imágenes de niños que expiran sus últimos segundos en el agua recorren toda la creación lorquiana llegándose a convertir en una obsesión comparable a la del niño-hijo imposible que abordaremos en la tercera parte.

« Nocturno del hueco » representa a mi parecer una prefiguración de « Niña ahogada en el pozo »

Al estanque se le ha muerto
hoy una niña de agua.
Está fuera del estanque,
Sobre el suelo amortajada[395].

[392] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 67).
[393] *Ibidem*, p. 114.
[394] ZAMBRANO, Maria (1955): *El hombre y lo divino*, México : Fondo de Cultura Económica, p. 220.
[395] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 294).

Para Piero Menarini[396] « niña de agua » es una metáfora que « naturaliza » al ser humano. Según Ramos-Gil « esa « niña de agua » no tiene más función que la de dar un aire humano al estanque ; *indicaría simplemente la idea de ternura que mueve a compasión (aquí un poco cómica, porque el poemita es ligero y jocoso), pero la imagen sugerida por la palabra modificadora continúa luego : el agua derramada –la niña del agua – del estanque yace por el suelo amortajada*[397].

Al nivel metafórico se suman vivencias personales que quedan reflejadas en el temprano poema « Recuerdo », donde las mozas que bailan los ritmos del fandango yacen en una visión posterior « amortajadas » ; sus brazos, que se agitaban en el aire, permanecen cruzados, estáticos:

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,(…) [398]

El complejo poema neoyorquino « Niña ahogada en un pozo » fusiona impresiones de la estancia del poeta en Newburgh y vivencias granadinas[399]. En esta composición se entrelazan tres núcleos temáticos: la tragedia del agua, la tragedia de la niña ahogada y la desesperación del pueblo que intenta salvarla y que percibe la irreductibilidad de la vida-muerte :

La tragedia de la niña fluye paralelamente a la tragedia del agua. Así se manifiesta en el estribillo « Que no desemboca ». Ninguna de las dos puede seguir su ciclo vital. El agua, elemento primario que representa la fecundidad, la feminidad, la purificación y el renacimiento, no puede

[396] MENARINI (1986: 39), edición crítica de *Canciones* y *Primeras Canciones.*
[397] RAMOS-GIL, Carlos (1967: 204)
[398] GARCIA LORCA, Federico (1994: 85).
[399] Como indica el subtítulo "(Granada y Newburg)" convergen en este poema recuerdos de su estancia americana en Newburg con vivencias infantiles. Para mayor ampliacion sobre el tema, consúltese la conferencia-recital de *Poeta en Nueva York*, el estudio de Angel del Río (1958) y las observaciones de su hermana Isabel (1988) en su artículo : « Recuerdos de infancia ».

llevar a cabo su ciclo vital fecundador encerrada en el pozo. De manera semejante, la niña, que hubiera podido engendrar otra vida, está condenada a morir dentro de él [400].

Este ser infantil, inmutable en la evocación del poeta, se asemeja a formas circulares que recrean el carácter circular del pozo en el que se halla encerrado y la imposibilidad de salvación:

Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta[401].

La niña muerta, « Tranquila », es ya « astro », luna, puesto que ésta se refleja en el agua del pozo; « círculo », esto es, muerte también, aunque ahora el concepto se exprese a través de una idea geométrica que dice la imposibilidad de salir de la muerte. (...) « Meta », por su parte, expresa la misma idea de acabamiento[402].

La « corona de verbena », imagen del juego infantil[403] en la « Gacela del niño muerto » (*Diván del Tamarit*), se transforma en « corona de escarcha » en la « Casida del niño muerto ». La « escarcha » preludia el paso entre la noche y el día y , en este sentido, la corona de escarcha podría representar la imagen especular de la luna que se apodera del niño-sol que no nace. La ciudad granadina, a su vez, es objeto de metamorfosis en la « Gacela del amor que no se deja ver » y se convierte en una *luna ahogada entre las yedras*. De su doble identidad, « lúbrica y pura », muestra solamente su lado virginal, que aparece encarnado en la corza (Diana / Artemis), asociándose así a los seres inocentes que perecen en el agua :

Granada era una corza
rosa por las veletas [404].

La luna y el agua constituyen lo que Alvarez de Miranda denomina el *circuito de fecundidad* [405] que no puede seguir su curso vital en los poemas lorquianos.

La acción de « Niña ahogada en el pozo » se desarrolla durante la noche. A través de una imagen antropomórfica, el pozo alarga « manecitas de musgo » a la niña neoyorquina. También es nocturna la escena de la « Casida del herido por el agua » en la que el ser poético expresa, mediante el uso de la anáfora, su deseo de bajar al pozo, convirtiéndose en

[400] SIEVERING, Gisela (1996: 108).
[401] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 498).
[402] GARCIA POSADA, Miguel (1981: 92).
[403] Recordemos la canción infantil: « Verbena, verbena, jardín de Cartagena ».
[404] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 576).

agente y testigo del extinguir de su vida, así como su voluntad de cubrir el órgano vital – el corazón - con la planta que crece en lugares sombríos para lograr distinguir de este modo visualmente al niño herido.

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo,
para ver al herido por el agua [406].

En la « Gacela V del niño muerto » de *Diván del Tamarit*, la planta criptógama se ha apoderado de los muertos : *los muertos llevan alas de musgo,* por lo que las alas, que debería servir para realizar un movimiento de elevación, no podrá aportar esperanza : el destino de estos seres, como el de la niña, es permanecer en el recinto maléfico.

La « garganta » es un espacio circular que recrea el contorno del pozo en el que yace el niño herido de la « Casida del herido por el agua ». En él latía la niña del poema neoyorquino mientras la gente buscaba *silencios de almohada*. Las *manecitas de musgo* que el pozo alargaba a la pequeña se transforman ahora en algas que intentan devorar al ser infantil. Pero un surtidor que viene de los sueños lo defiende : es el surtidor del agua prístina que alberga todos los sueños de la humanidad.

El niño estaba solo
con la ciudad dormida en la garganta.
Un surtidor que viene de los sueños
lo defiende del hambre de las algas [407].

Contrasta el contenido del poema neoyorquino con la armonía de la versificación que subraya lo inevitable del suceso. El estribillo se desliza al final de cada estrofa monótonamente, como si fuera la canción y el murmullo del agua, recordando así de manera obsesionante la tragedia del agua, que es evocada en la primera estrofa y culmina en la última.

Las estatuas sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes,
pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.
…que no desemboca.
[…]

[405] ALVAREZ DE MIRANDA, A. (1953 : 65, n.62).
[406] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 587).
[407] *Ibidem*, p. 589.

No, que no desemboca. Agua fija en un punto,
respirando con todos sus violines sin cuerdas
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.
¡Agua que no desemboca ![408]

El « agua fija en un punto » sugiere la imposibilidad de recomenzar. En la forma circular del pozo, principio y fin coinciden. La canción del agua del pozo es un murmullo monótono incapaz de producir notas diferentes que traigan consuelo al sufrimiento y a la soledad del ser humano.

De manera semejante, en la « Gacela del niño muerto », mediante la anáfora « todas las tardes », la muerte del ser infantil se inscribe, como un acontecimiento monótono y repetitivo, en ese momento privilegiado en que los granadinos se reunían para conversar. El agua, personificada en el verso, acompaña con su rumor y permanece indiferente al trágico suceso : *Todas las tardes el agua / se sienta a conversar con sus amigos*. En este niño que muere confluyen el amado y el día, que mediante una metáfora atributiva deviene *un muchacho herido*. Un niño resulta también herido en la « Casida primera del herido por el agua ». Cualquier lector avispado de la obra lorquiana recordará a Perlimplín, el herido de amor.

Amor, amor
que estoy herido.
Herido de amor huido,
herido,
muerto de amor[409].

El encuentro amoroso se lleva a cabo en la citada gacela , no en el jardín, como en la obra teatral, sino en las cavernas dionisíacas : « las grutas del vino ». Pero lo dionisiaco está relacionado con el sentido del pozo, que había sido sugerido ya en el primer verso de la segunda estrofa por medio de la incorporación del « musgo ». En el momento de la fusión, el aire se ha quedado solo, sin el alto vuelo y el alegre canto de la alondra : *No quedaba en el aire ni una brizna de alondra*. El destino de la triple entidad día-amado-niño será la de realizar un movimiento de descenso y no de elevación. El reflejo del astro central desfallece en el agua y su cuerpo yacerá en el lugar por excelencia del encuentro amoroso

[408] *Ibidem*, pp. 498-499.
[409] *Ibidem*, II, p. 479.

en la obra lorquiana : la orilla. El ahogo ya no se ha llevado a cabo en el pozo sino en el río, lo que corrobora la hipótesis de la muerte « de amor ».

Confluyen, pues, en *Diván del Tamarit* tres perspectivas relacionadas con la imagen del fallecimiento en el agua : la muerte del ser infantil, víctima del paso temporal, la caída del día , *aún niño por su brevedad, en el ocaso* [410] y el ahogo amoroso.

La muerte del niño en el agua se fusiona en una composición de *Canciones* con el mito griego de Narciso. Este poema está construido a partir de un monodiálogo ficticio entre un yo – poeta – y un tú – niño – que, dada la ausencia del guión característico, se configura como un desdoblamiento del mismo protagonista poético :

Niño.
¡Qué te vas a caer al río !
En lo hondo una rosa
y en la rosa otro río.
¡Mira aquel pájaro ! ¡Mira
aquel pájaro amarillo !
Se me han caído los ojos
dentro del agua.
¡Dios mío !
¡Que se resbala ! ¡Muchacho !
… y en la rosa estoy yo mismo.
Cuando se perdió en el agua,
comprendí. Pero no explico[411].

El niño Narciso no eleva sus ojos para ver el pájaro amarillo, cual sol que brilla en el cielo, sino que descubre en una serie de imágenes especulares el reflejo del mundo exterior y su propio reflejo en el agua. Propongo interpretar el verso *cuando se perdió en el agua* en un doble sentido literal - ahogo en el agua - y metafórico - ahogo amoroso -.

El descenso a las profundidades, donde se halla el río Styx se constituye de este modo en una metáfora de la entrega amorosa tal y como se lleva a cabo en la « Gacela del niño muerto ». Recordemos además los siguientes versos de la « Gacela de la huida », en la que el poeta emplea también el verbo « perder » :

Me he perdido muchas veces por el mar
con el oído lleno de flores recién cortadas,
con la lengua llena de amor y de agonía.

Muchas veces me he perdido por el mar,
como me pierdo en el corazón de algunos niños [412].

[410] NEWTON, Candelas (1992: 188).
[411] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 325-326).

Existen varias versiones del mito de Narciso. La más conocida es la que cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis* : la historia del muchacho que despreciaba el amor de mujeres y ninfas. Para castigar su desdén, la diosa Némesis hace que se enamore de sus propio rostro al inclinarse sobre un manantial para beber. Narciso morirá lentamente, incapaz de separarse de su reflejo. Pausanias cuenta, en una tentativa de racionalizar el mito, que tras la muerte de su hermana gemela, con la cual tenía un extraordinario parecido, Narciso acude a los manantiales para consolarse de la pérdida de ésta. La versión beocia difiere de estas dos. Narciso era amado por un joven muchacho, Ameinias, al cual rechazaba, hasta que un día envió una espada con la cual el amante terminó por quitarse la vida sin antes haber clamado la maldición de los dioses. El castigo es el mismo que el de la versión de Ovidio : Narciso contempla su reflejo en un manatial y se enamora de sí mismo. Sin embargo, no morirá lentamente, sino que, desesperado por su pasión, se suicidará.

Tanto en la versión de Ovidio como en la beocia, la muerte de Narciso es una muerte por amor en la búsqueda del otro que resulta ser él mismo. Sin embargo, el fallecimiento en el agua se lleva a cabo solamente en la versión beocia. Lorca parece preferir este último desenlace, si bien en algunas composiciones (« Nocturno del huerto », « Gacela del niño muerto ») el cuerpo sin vida yace en la orilla como en el texto de las *Metamorfosis*.

Las muertes infantiles se localizan en la mayoría de las casidas y gacelas en el espacio granadino donde estanques, aljibes, fuentes han sido embrujados por la luna y levantan al aire el arma que Narciso entregó a su desdeñado amante.

El niño herido gemía
con una corona de escarchas.
Estanques, aljibes y fuentes
levantaban al aire sus espadas [413].

La primera y última estrofa de la « Gacela de la muerte oscura » otorgan una estructura circular a la composición dado el paralelismo existente entre los versos.

Quiero dormir el sueño de las manzanas,
alejarme del tumulto de los cementerios.
Quiero dormir el sueño de aquel niño
Que quería cortarse el corazón en alta mar.

[412] *Ibidem*, p. 583.
[413] *Ibidem*, p. 589.

[…]
Porque quiero dormir el sueño de las manzanas
para aprender un llanto que me limpie de la tierra ;
porque quiero vivir con aquel niño ***oscuro***
que quería cortarse el corazón en alta mar [414].

Sin embargo, hay un matiz diferenciador. En la última estrofa, el poeta ya no expresa su deseo de dormir el sueño de « aquel niño », situado en un marco-espacial lejano al suyo, mediante el uso del determinante demostrativo « aquel », sino que manifiesta su aspiración de unirse a él. Y este ser infantil es calificado en el penúltimo verso de « oscuro », adjetivo que califica a la muerte-sueño en el título de la gacela. La oscuridad del niño y la oscuridad de la muerte se interrelacionan en el poema.

Este niño oscuro se puede comparar con los « niños de velado rostro » que esperan la caída de los ramos por las arboledas del Tamarit (« Casida de los ramos »). La niña ahogada del poema neoyorquino también se encontraba en la oscuridad. Relacionada con ésta, surge la imagen de la muerte provocada por un objeto puntiagudo:

Pero nadie en lo ***oscuro*** *podrá darte distancias,*
sino afilado límite, porvenir de diamante.
…que no desemboca [415].

En la « Casida del herido por el agua » , el agua aparece asímismo relacionada con el adjetivo « oscuro ».

Quiero bajar al pozo,
quiero subir los muros de Granada,
para mirar el corazón pasado
por el punzón ***oscuro*** *de las aguas* [416].

Desea el hablante bajar al pozo para mirar el corazón herido por el arma mortífera . Es la muerte blanca, la muerte de cuchillos y navajas que aparece en *Poema del Cante Jondo* y *Romancero Gitano* ante la cual las víctimas lanzan su gemido del mismo modo que el niño de la « Casida del herido por el agua ».

[414] *Ibidem*, p. 581. La negrita es mía.
[415] *Ibidem*, p. 498.
[416] *Ibidem*, p. 589.

El agua oscura es el agua estancada, el agua que no puede seguir su curso. El niño Stanton acompaña al hablante lírico *hasta la puerta del agua oscura* [417]. La oscuridad nos conduce de nuevo a las cavernas dionisíacas en las que se lleva a cabo el encuentro amoroso. El adjetivo oscuro adquiere carácter erótico en los siguientes versos :

Nadie comprendía el perfume
de la ***oscura*** *magnolia de tu vientre.*
Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes [418].

Déjame en un ansia de ***oscuros*** *planetas,*
pero no me enseñes tu cintura fresca [419].

La caverna es también el espacio donde vive el dios Hermes niño, quien fue elegido por Zeus como mensajero entre él y los dioses de los infiernos : Hades y Perséfone ; siguiendo esta función de intermediario, Hermes acompaña a las almas de los muertos al reino de Hades. Y, avanzando en este complejo sistema de relaciones, llegamos al Styx, al río de los infiernos, en el que Narciso continúa buscando su reflejo.

Al igual que el muchacho enamorado de sí mismo, ningún ser infantil conseguirá atravesar el umbral del agua en el que se reflejaba mágicamente la realidad :

Ni la mano más pequeña
quiebra la puerta del agua [420].

En « Casida del herido por el agua » el hablante lírico expresa su deseo de realizar un movimiento ambivalente de ascenso/descenso : *Quiero bajar al pozo,/quiero subir los muros de Granada*[421]. Sin embargo, estos dos gestos antitéticos en apariencia resultan ser el mismo : al bajar al pozo el poeta encontrará la ciudad granadina ahogada en sus aguas. El viaje anhelado hacia las profundidades del pozo lo realizará Lorca en « Infancia y muerte »: en *el acabadísimo poema inacabado*[422].

En « Infancia y muerte » intenta el ser poético penetrar en el universo de la niñez a través del sentido del gusto, imitando así aquella etapa vital del ser infantil vista en

[417] *Ibidem*, p. 495.
[418] *Ibidem*, p. 573.
[419] *Ibidem*, p. 574.
[420] *Ibidem*, p. 578.
[421] *Ibidem*, p. 589.
[422] VALENTE, J.A. (1976: 191).

« Recuerdos », pero se alimenta de frutos descompuestos, de papeles en los que el tiempo ha dejado ya la huella temporal.

Para buscar mi infancia ¡Dios mío !
comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos [423].

La voz poética de « Tu infancia en Menton » no había logrado encontrar su *alma extraña de mi hueco de venas* porque pertenecía ya a un pasado imposible de recuperar : *sí, tu niñez: ya fábula de fuentes*[424]. Paradójicamente, el hablante lírico de esta composición halla, no su alma, sino su cuerpecito en el fondo del pozo :

[…]
y encontré mi cuerpecito comido por las ratas
en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos [425].

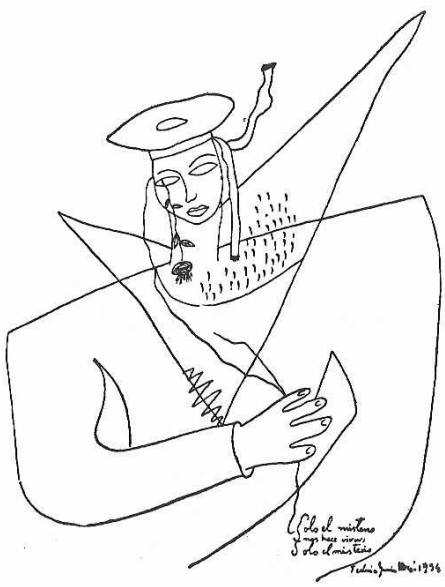
Las « ratas » se convierten en agentes destructores como el cáncer en « El niño Stanton » . Y en su visión personal también los peces – con su connotación erótica – han participado en el acto. El cuerpo yace en el mismo recinto en el que se hallaba la niña ahogada de *Poeta en Nueva York,* junto a las cabelleras de los locos que reiteran el fluir temporal, y, en su monólogo interior, junto a los cubos, que ya no pueden realizar un movimiento de ascenso puesto que se hallan desprendidos. En este espacio conviven pues todos los que han desafiado las normas sociales. También el hablante lírico de « Asesinado por el cielo » había dejado crecer sus cabellos como señal de protesta en aquel entorno urbano *de formas que van hacia la sierpe y las formas que van hacia el cristal* [426].

Frente al cuerpecito devorado, introduce el poeta el traje de marinero – obviamente relacionado con el que lleva Federico niño en las fotografías – que poseía la ambivalente eternidad invulnerable-vulnerable de las fotografías. Invita el poeta a Federico niño al sueño, rememorando momentos cruciales de su etapa primordial : la sumisión en el recinto escolar, la herida del amor y la llegada de la adolescencia. El hombre se configura en hijo[427] del niño que fue mediante una metáfora de connotación bíblica – creación de la mujer - y evangélica – muerte de Cristo -, coincidiendo así con la imagen ya reflejada por Wordsworth en *The Preludes* : el niño como padre del hombre.

[423] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 1048).
[424] *Ibidem*, p. 452.
[425] *Ibidem*, p. 1048.
[426] *Ibidem*, p. 447.
[427] ZAMBRANO, María (1976 : 178-190).

Ahogado, sí, bien ahogado. Duerme, hijito mío, duerme.
Niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida,
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos,
agonizando con su propio hombre que masticaba tabaco en su costado siniestro[428].

« Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio »



Dibujo de Federico García Lorca, en GARCIA LORCA, Federico : *Obras Completas*, volumen *III*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 1038

En las profundidades del aljibe fluyen las sonoridades del espacio neoyorquino en el que mana el canto deformado del agua que no puede seguir su curso vital :

Oigo un río lleno de latas de conserva
donde cantan las alcantarillas y arrojan las camisas llenas de sangre[429].

Tras reiterar al final del poema las imágenes del transcurrir temporal, la infancia se convierte en una rata que *huía por un jadín oscurísimo*, espacio primordial de las « Suites »:

Para [mi]buscar mi infancia ¡Dios mío!
comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos.
Pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo,
una rata satisfecha por el agua simple,

[428] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 1048).
[429] *Ibidem*.

y que llevaba una anda de oro entre sus dientes diminutos[430].

Nos dice la voz del propio Federico que la rata estaba mojada por el « agua simple », por el agua de *Libro de Poemas* cuyo canto fluía cual rumor infantil. No es la rata que comió su « cuerpecito » la que logrará salir de ese tunel oscuro, es la rata que ha recibido el agua primigenia y que logra salvar en su huida el ancla[431] del traje de marinero - y no anda -. No obstante, se presagia en la visión entre paréntesis del manuscrito la presencia maléfica de la luna en la fuga musical :

[en una tienda de pianos asaltada violentamente por la luna][432]

El poeta emprende una búsqueda diferente en « Gacela de la huida » :

Ignorante del agua voy buscando
una muerte de luz que me consuma[433].

Ya no desciende a los ínferos, en los que se encuentran el reino de Hades y el río Styx, sino que entabla el viaje de Perséfone llegada la primavera. Aspira a la muerte de la cigarra en la que luz y sonido, cuales valores de la infancia, se fusionaban en *Libro de Poemas*:

¡Cigarra !
¡Dichosa tú !,
que sobre lecho de tierra
mueres borracha de luz[434].

Por medio del Niño Muerto de *Así que pasen cinco años* expresa probablemente Lorca el horror al entierro, a una muerte abocada a la oscuridad.

NIÑO
[…]
No me entierres. Espera unos minutos…
Mientras deshojo esta flor.
(Se arranca la flor de la cabeza y la deshoja).
Yo iré solo, muy despacio,
después me dejarás mirar el sol…
Muy poco, con un rayo me contento.

---

[430] *Ibidem*, p. 1049.
[431] *La tanscripción,(el poema está escrito a mano), hace difícil desentrañar si la palabra es « anda » o « ancla » ; pero este última aparece con mayor consonancia con el transfondo del poema y su sentido profético ; y con los dibujos del propio autor en los que el ancla aparece no sólo en la bocamanga sino en el corazón del marinero, su centro* (VERDU DE GREGORIO, Joaquín 1993: 170).
[432] *Ibidem*, p. 172.
[433] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 583).

(Deshojando.)
Sí, no, sí, no, sí.
VOZ
No, no
NIÑO
Siempre dije que no[435].

En el poema titulado « Despedida », de la suite del regreso, manifiesta la voz lírica su deseo de una muerte abierta hacia el mundo, en la que los sentidos – la vista, el gusto y el oído – participen en el contacto con el mundo exterior. En esta muerte anhelada, la infancia ha podido ser recuperada, los alimentos han retomado su valor primordial y, lejos ya de las profundidades, se lleva a cabo el movimiento de elevación emprendido en la « Gacela de la huida ».

Si muero,
dejad el balcón abierto.

El niño come naranjas.
(Desde mi balcón lo veo.)

El segador siega el trigo.
(Desde mi balcón lo siento.)

¡Si muero,
dejad el balcon abierto! [436]

Recapitulación

La **nostalgia infantil** característica de *Libro de Poemas* tiende a desvanecerse, sin llegar a desaparecer completamente, conforme avanza la trayectoria poética. El yo va dejando paso a otras voces que dominan poemarios como *Canciones* y *Diván del Tamarit*. En *Poeta en Nueva York* fluyen **el yo y el otro** en una manifestación de continua solidaridad dentro de su problemática de pérdida de identidad en el contexto americano. Por medio de las **imágenes sensoriales** se recrea la confrontación presente-pasado, que viene determinada por una fecha concreta, 1910, la cual simboliza el paso determinante de la infancia a la adolescencia : el período anterior y posterior al conocimiento del deseo y al despertar de la razón. El bosque es el espacio representativo de este pasaje. La relación yo-otro prosigue el

[434] *Ibidem*, p. 24.
[435] *Ibidem*, II, pp. 522-523.
[436] *Ibidem*, I, p. 747.

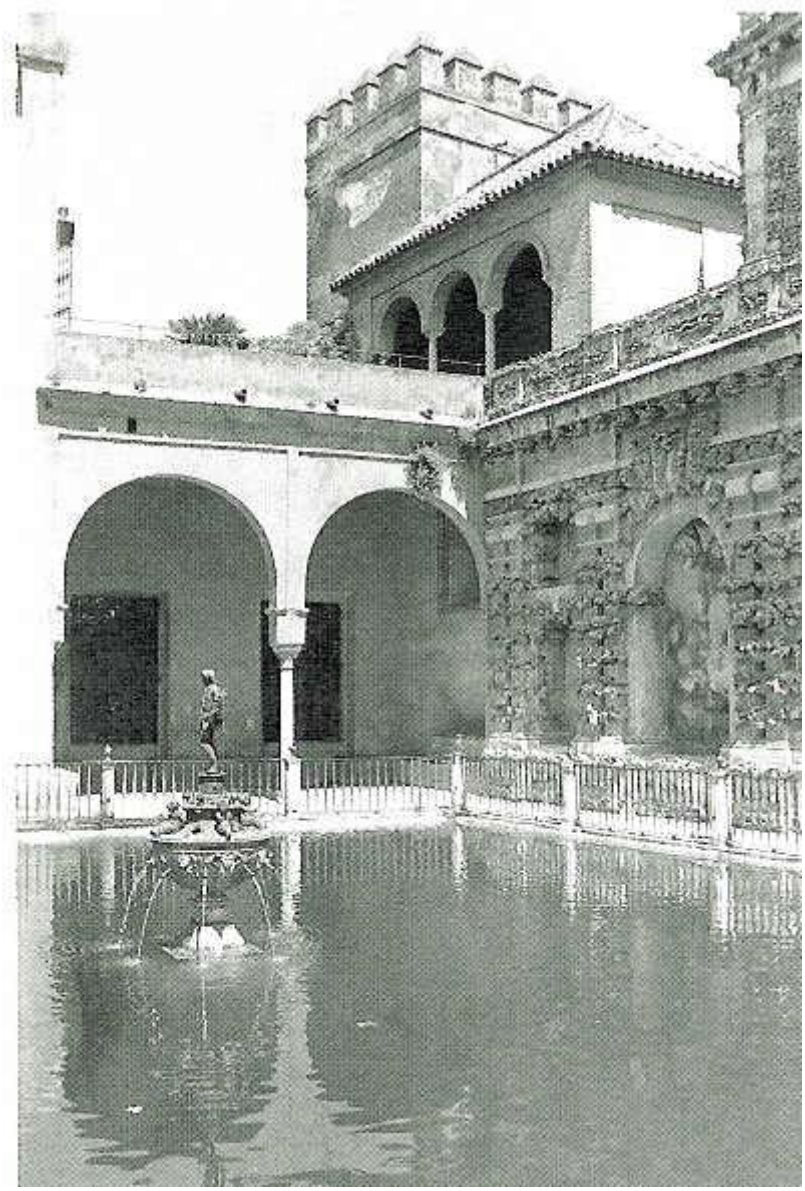
binomio presente-pasado alterando y confrontando la voz del ayer con la voz de hoy. En algunas composiciones, el hablante lírico emprende una doble búsqueda : la búsqueda de la voz del ayer y la búsqueda del amado. Se intenta recuperar un estado primigenio con el fin de vivir un amor exento de la pasión amorosa destructora. Sin embargo, el encuentro de ambos será imposible y no se podrá llevar a cabo una relación amorosa de carácter fructífero.

Las imágenes visuales predominantes en *Poeta en Nueva York* son remplazadas *en Diván del Tamarit* por percepciones sonoras y por abundantes juegos de sinestesias. Ya no se recrea la confrontación entre presente y pasado, hoy y ayer, sino que las percepciones sensoriales se hacen eco de la búsqueda ontológica del ser poético que había comenzado ya en el poemario neoyorquino.

El espacio paradisiaco terrenal de *Libro de Poemas* ya no tiene cabida en los siguientes libros. A excepción de algunos recintos que poseen connotaciones biográficas – el tiovivo, el desván – el ser infantil es desligado de su espacio vital y se halla inserto en un espacio que lo destruye física y ontológicamente. Esta destrucción se manifiesta mediante las imágenes de muerte, y, concretamente, mediante las imágenes de la muerte en el agua. Como el protagonista poético de las *Suites* y el propio Federico en « Infancia y muerte », **los personajes infantiles de los poemas lorquianos** realizarán un viaje : viaje del niño gitano de « Romance de la luna, luna» que penetra en el universo mítico, viaje de numerosos seres infantiles hacia las profundidades del agua-luna, cual Narciso perdido en el río Styx. La muerte de los seres infantiles en la obra de Federico García Lorca no es tanto física cuanto representación de la muerte de un período vital. Ahogo amoroso, muerte de la niñez como período vital y muerte cósmica del sol en el agua convergen en algunos poemas de *Diván del Tamarit.*

La infancia en la obra poética de Luis Cernuda

« Jardines del Alcázar, Sevilla »



TRAPIELLO, Andrés (dir) : *A una verdad : Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988, p. 188.

Acercamiento al estudio de la obra de Luis Cernuda

La trayectoria vital de Luis Cernuda aparece marcada por dos destierros : la pérdida de la infancia y el destierro geográfico. Este último ha sido dividido por la crítica en dos períodos. El período de desterrado corresponde a la etapa de exilio en Inglaterra y Estados Unidos, países de lengua y costumbres diferentes. El segundo período, de transterrado, abarca los últimos años de la vida de Cernuda y corresponde a su estancia en Méjico, donde encontraría la lengua y forma de vida dejada en España tantos años atrás. Estas dos etapas producen dos obras en prosa poética : *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*[437]. Paralelamente, se configura a través de su obra poética una biografia literaria: *La Realidad y el Deseo* cubre un proceso creativo de treinta y ocho años, y constituye de este modo el resultado de la labor poética de toda una vida[438].

La crítica sobre Cernuda parece dividida en dos campos : la ética y la edénica. El estudio del poeta Octavio Paz (1964): « La mirada edificante »[439] orienta la interpetación de las obras del poeta sevillano hacia una visión ética de su poesía y comenta : *La Realidad y el Deseo puede verse como una biografía espiritual, sucesión de momentos vividos y reflexión sobre esas experiencias vitales. De ahí su carácter moral.*

El libro publicado por Philip Silver : *Et in Arcadia Ego. A Study of the Poetry of Luis Cernuda*[440] postula el acercamiento edenista a la obra del poeta ; la sed de eternidad se convierte en el tema unificante de la misma. Philip Silver toma como punto de partida de su estudio titulado *El poeta en su leyenda*[441] un poema que no fue incluido en la segunda edición de *Ocnos*. El tema unificante de la obra cernudiana que postula este crítico, la sed de eternidad, se hallaría explícito en este poema, así como las principales manifestaciones

---

[437] *Ocnos* nace directamente relacionado con los acontecimientos del exilio. Cernuda comienza a escribir los primeros poemas en Glasgow en 1939. Gran parte del poemario fue escrito durante los primeros años del exilio cuando estaba leyendo y – en algunos casos – traduciendo la obra de los modernos poetas meditativos británicos : Blake, Keats, Wordsworth, W.B.-Yeats y T.-S. Eliot. En marzo de 1947, Concha Albornoz propone a Cernuda un puesto en Mount Hoyoke College donde ella misma trabaja. Hasta 1949 se encuentra a gusto, entusiasmado en este país tras su exilio en Inglaterra donde vivió en la escasez y pobreza. En el verano de 1949, Cernuda viaja a México para pasar sus vacaciones estivales. Comienza a escribir en el invierno de 1949 *Variaciones sobre tema mexicano*.

[438] Podríamos hablar de cuatro nacimientos poéticos de Cernuda que corresponden a cuatro maneras de expresión poética : Sevilla, donde nacerá *Perfil del aire* ; Toulouse que afianzará su acercamiento al surrealismo ; Gran Bretaña, donde el contacto con la poesía inglesa desarrollará su tendencia innata a la poesía meditativa y México que significa un retorno a las raíces.

[439] OCTAVIO, Paz (1969 : 170).

[440] SILVER, Philip (1970).

[441] SILVER, Philip (1995).

de su obra : los temas de la infancia, amor y naturaleza. A su parecer, *Ocnos* permite al poeta escapar de las circunstancias de su vida de exiliado en Glasgow y alcanzar una vuelta imaginaria a la Sevilla de su niñez.

En realidad, Octavio Paz y Philip Silver habían tomado como base de su interpretación dos obras distintas : Octavio Paz centra su estudio en *La Realidad y el Deseo* y Silver toma como punto de partida el poema « Escrito en el agua » de *Ocnos*.

Derek Harris, en su tesis doctoral presentada en 1968 y publicada en 1973, intentó reconciliar ambas interpretaciones. El crítico norteamericano se ocupa de la contradicción que existe entre la personalidad evasiva, que intenta refugiarse en un pequeño mundo privado - el jardín escondido que aparece en distintas formas en toda la obra de Cernuda -, y la figura de moralista comprometido con el esfuerzo de comprenderse a sí mismo y su relación con el mundo real. La tesis de Derek Harris[442] consiste en que las dos visiones aparentemente opuestas de Cernuda, el mítico y el moralista, se reconcilian a través de *La Realidad y el Deseo.*

James Valender[443] opina que este poemario en prosa es un intento de conmemorar el pasado a través de la poesía que refleja un propósito metafísico más que sentimental : reflejo de alguna realidad superior inalterable. Ramos Ortega propone leer *Ocnos* como el mito del eterno retorno: el autor se instaura en su infancia-adolescencia sevillana como un presente eterno, al que constantemente regresa, como si el tiempo no existiera[444].

Ocnos

El poemario en prosa *Ocnos* es el resultado de cuatro ediciones. La primera (1940-1941) tiene como eje principal la rememoración y meditación de recuerdos infantiles en Sevilla y de la adolescencia. En la segunda edición (1942-1949), junto a poemas que siguen la misma línea que la primera, se incluyen poemas referidos a la salida de Cernuda de Sevilla y a la experiencia como exiliado en Gran Bretaña. Otros aluden al concepto de Cernuda de poeta y poesía. En la tercera edición (1949-1963) se agregan quince poemas. Junto a los temas ya aludidos : niñez en Sevilla, experiencias en España y en Gran Bretaña, se insertan poemas referidos a la experiencia en el Nuevo Mundo. Los últimos poemas de la cuarta edición (1940-1963) se destacan por su tendencia intelectual.

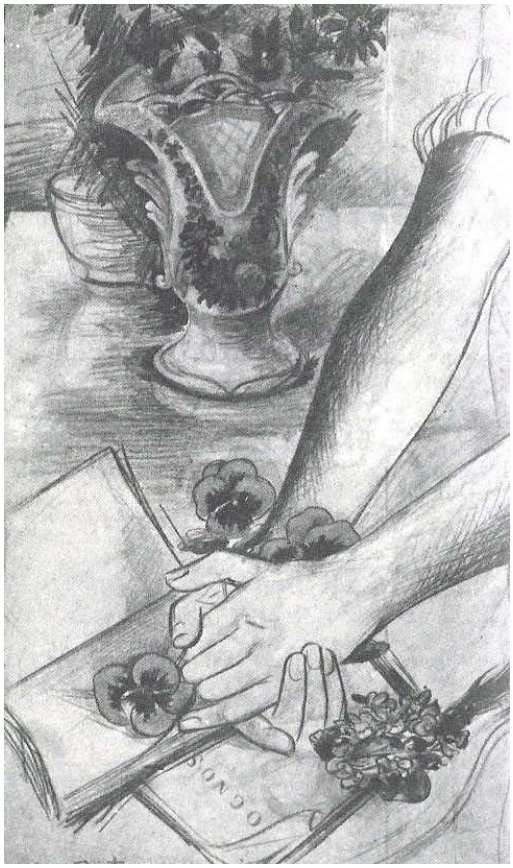
[442] HARRIS, Derek (1992: 34).
[443] VALENDER, James (1984: 27-28).
[444] RAMOS ORTEGA, Manuel José (1982:111).

Una de las dificultades que presenta el estudio de *Ocnos*, es la del género. No es una autobiografía, no pertenece al género epistolar, no narra la historia de un personaje. La crítica cernudiana considera los poemas que forman *Ocnos* como poemas en prosa[445]. Manuel Ramos Ortega en su minucioso estudio[446] dedicado a *Ocnos* opina que esta obra puede considerarse además una narración constituida por poemas-capítulos, al estilo de la narración en sarta de la literatura medieval. Como tal, dedica un capítulo al análisis de los personajes y los elementos narrativos como el tiempo y los puntos de vista. No hay, a su parecer, graduación cronológica en el relato. Comienza éste con recuerdos de infancia, se introducen luego recuerdos de adolescencia y se vuelve de nuevo a la infancia. Ahora bien, mientras los primeros poemas giran en torno a la primera etapa vital, las últimas composiciones - en las que la escritura poética coincide con el presente del poema - tienen como protagonista poético a un poeta-adulto. Ambigüedad espacial y ambigüedad autobiográfica caracterizan, pues, la obra.

[445] El poema en prosa permite moverse con mayor libertad que el verso. Parece tener su origen en Francia con las obras siguientes : *Gaspard de la Nuit* (1842) de A. Bertrand, *Petits poémes en prose* (1869) de Baudelaire y *Les Illuminations* (1886) de Rimbaud. El poema en prosa tiene como antecedentes en España las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer y *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. El poema en prosa será cultivado por los miembros de la generación del 27. María Cristina C. Mabrey incluye *Impresiones y paisajes* de García Lorca dentro de esta modalidad genérica. El poema en prosa era una de las formas apreciadas de los surrealistas, así lo muestran *Pasión en la tierra* – más bien prosa poética - de Aleixandre, *La flor de California* de Hinojosa y *Poemas de Punta del Este* de Rafael Alberti. Cernuda experimenta ya el poema en prosa, con escritura surrealista, en los ocho poemas en prosa de *Los Placeres prohibidos* y en algunas prosas sueltas escritas por algunas revistas literarias de la época (MABREY, María Cristina C., 1996: 157).

[446] RAMOS ORTEGA, Manuel (1982: 252).

« Manos de Luis Cernuda sobre el libro *Ocnos*»



De los sesenta y dos poemas que constituyen *Ocnos,* este estudio va a centrarse principalmente en el análisis de cuarenta, relacionados con la infancia y el despertar de la adolescencia. Gran parte de la crítica toma como punto de partida – como ya se ha señalado previamente – el poema « Escrito en el agua » para el estudio de la obra cernudiana. Este poema ocupa el último lugar en la edición de 1942, en la que se especifica que es un poema excluido. En carta a José Luis Cano desde Mount Holyoke, en diciembre de 1947, declara Cernuda que esta composición actuaba *como una especie de tapón e impedía la continuación del libro*. Será incluido en nuestro estudio, pero siempre desde la perspectiva de poema excluido de *Ocnos*.

No vamos a hacer distinciones entre las diferentes ediciones[447]. Ahora bien, parece oportuno enumerar en esta parte introductoria las composiciones que van a ser estudiadas

[447] Un estudio de *Ocnos* atendiendo a las diferentes ediciones conllevaría una ruptura de la lectura continua de los poemas. El poemario está formado por un conjunto de poemas cuyo orden ha sido objeto de reflexión y elegido por el autor en la última edición .

detalladamente. Se establecerán además conexiones con los poemas restantes para que esta investigación no resulte parcial.

Los criterios para la elección de los poemas han sido los siguientes: la presencia de elementos relacionados con el mundo de la infancia, la relación establecida entre el yo que escribe y el protagonista poético y la incorporación en el poema de lugares en los que Cernuda vivió de niño.

Casi todos los poemas de la primera edición (1940-41) guardan relación directa con el universo infantil y la llegada de la adolescencia: « La poesía », « Belleza oculta », « El otoño », « El tiempo », « El huerto », « La Naturaleza », « La catedral y el río », « La eternidad », « La riada », « Atardecer », « La música y la noche », « El vicio ». « El escándalo », « El amor », « El placer », « El amante », « El poeta », « El destino », « El magnolio », « Jardín antiguo », « Pregones », « El placer », « La música », « El bazar », « El maestro », « La ciudad a distancia », « Sombras », « Un compás », « Las tiendas », « Escrito en el agua ».

De la segunda edición (1942-1949) se han seleccionado los siguientes poemas : « El piano », « El enamorado », « El poeta y los mitos », « Río », « El brezal », « Las campanas » y « La soledad ». Cuatro poemas de la tercera edición (1949-1963) rememoran recuerdos infantiles : « El miedo », « Mañanas de verano », « El viaje » y « Pregón tácito ». También incluiremos referencias al poema « La casa » y la composición « El acorde » que cierra el poemario.

El hilo conductor de la obra es, según nuestro punto de vista, el protagonista poético. Los poemas abarcan diferentes períodos de su vida : infancia, adolescencia, juventud y madurez. De estas cuatro etapas, la mayoría de los poemas evocan recuerdos de infancia y de adolescencia. Ramos Ortega las reduce a tres al reunir en una sola la infancia y la adolescencia. El citado crítico ha encontrado diferencias rítmicas entre los poemas que evocan la infancia-adolescencia (tipo A), y aquéllos que narran experiencias posteriores a la época sevillana (tipo B). En los poemas de tipo A predomina el ritmo versal mientras que en los poemas de tipo B el ritmo lingüístico y de pensamiento predominan sobre el ritmo versal. La estructura del poema cambia también en función de estos períodos. Los poemas de tipo A siguen la composición siguiente : introducción, clímax y momento de relajación. Los poemas de tipo B ganan en densidad narrativa.

Comenta el propio Cernuda respecto a la primera edición :

Además de ser el primitivo y, por tanto, el más puro, creo que es el verdadero Ocnos, el de la recreación del paraíso de la infancia o el de la exploración, a través de una concepción mística de la naturaleza, de un ideal de existencia de «vita minima» [448].

Consciente de la diferencia de contenido y tono entre los poemas de la primera edición y los posteriores, Cernuda pensó en publicar una segunda colección, independiente de la primera, en la que reuniría los poemas que no siguieran el patrón establecido en *Ocnos*. Carlos-Peregrín Otero[449] confirma esta idea basándose en datos proporcionados por uno de los cuadernos que Cernuda dejara en California : varios de los poemas en prosa escritos en 1944 llevaban la indicación de *Marsías* : « La luz », « Ciudad de la Meseta », « Santa », « El mirlo », « Pantera », « La tormenta ». Comenta Valender respecto a la elección de este título :

Para Cernuda el sufrimiento de Marsías es cifra de las dudas que tiene el poeta o el artista con respecto al valor de su obra. Estas dudas parecen provenir de dos fuentes : de la ambiciosa naturaleza de la tarea del poeta y de la falta de comprensión con que el público acoge su trabajo[450].

Esta inquietud del poeta hacia la acogida de la obra por parte del público queda reflejada en el prólogo de *Ocnos* y en el último capítulo de *Variaciones*.

El título

Cernuda encontró el título para su libro de poemas en prosa en una cita de Goethe, con la cual encabeza el conjunto de las composiciones : *Cosa tan natural era para Ocnos trenzar sus juncos como para el asno comérselos (…)*[451]. No hay constancia de las circunstancias en que halló esta cita ; la única referencia personal al título se halla en la página que escribió pocos meses antes de su muerte para las guardas de la tercera edición de *Ocnos*:

El librito creció, aunque no mucho, y la búsqueda de un título ocupó al autor, hasta hallar en Goethe mención de Ocnos, personaje mítico que trenza los juncos que han de servir como alimento a su asno. Halló cierta ironía justa en dar el nombre de Ocnos como título del libro, se tome al asno como símbolo del tiempo que todo lo consume, o del público igualmente inconsciente y destructor [452].

[448] RAMOS ORTEGA, Manuel José (1991: 159).
[449] OTERO, Carlos-Peregrín (1972): « Epílogo no demasiado apológico *pro opera sua* », en *Letras I*, Barcelona: Seix Barral, p. 349.
[450] VALENDER, James (1984: 57).
[451] CERNUDA, Luis (1979: 3).
[452] Pasajes reproducidos en MARTINEZ NADAL, Rafael (1983: 111) y CERNUDA, Luis (1975: 1464).

Luis Maristany[453] ha investigado las diferentes fuentes del mito de Ocnos y ha indagado sobre el motivo del interés de Cernuda por éste así como las posibles relaciones que se establecen entre el título y la obra. La cita de Goethe aparece en texto sumamente raro, *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi* y puede parecer poco probable que el poeta sevillano la hallara directamente en Goethe. El primer encuentro de Cernuda con el personaje se lo pudo proporcionar un breve artículo de José Ortega y Gasset, « Oknos el soguero » (*Revista de Occidente*, agosto de 1923), en el que Ortega reseñó la reedición en Alemania del ensayo del mismo título, « Oknos der Seilflechter », de J.J. Bachofen, mitólogo y pionero de los estudios de antropología hermenéutica.

Los rasgos conformadores del mito son los siguientes :

- La labor del soguero y la acción contraria del asno expresan una doble fuerza creadora-destructora que responde en estimación de Bachofen a un simbolismo original : el de reproducir el proceso natural que rige la vida de la naturaleza.
- La actividad de Ocnos a pesar de su tenacidad es estéril y en la versión de Pausanias la causa de esa situación es la mujer despilfarradora.
- En el cuadro de Polignoto se localiza a Ocnos en el Hades como parodia burlesca de los penitentes homéricos Tántalo y Sisifo. Junto a este Ocnos sufridor figura también un Ocnos libre, tal y como aparece en el columbario romano de la villa Panfilia descrita por J.G. Fratzer – el célebre autor *de La rama dorada* – , el cual eligió el nombre de « Indolence » para el protagonista.
- Coexiste otra versión de un Ocnos perezoso, sugerido por el sentido principal del término griego y documentada en Plinio (*Naturale historia*, XXXV ; 137) –cuya versión contrasta con la de Pausanias -, la fábula 78 de Esopo y *El asno de Oro* de Apuleyo, que estaría en relación con una represesentación inscrita en un vaso. En una fábula de Aristóteles el ave ocnos contaba con antepasados que habían sido hechos esclavos y, en consonancia con su nombre, era el pájaro más perezoso de su especie.

Volviendo a la cita de Cernuda observamos que algunos componentes del mito están ausentes. En ningún momento se alude a la situación de Ocnos en el Hades, ni tampoco se perfila cierto carácter misógino. Téngase en cuenta que traduce « Eselin » por burro y no burra o asna, como en alemán. Se percibe no obstante abiertamente la dualidad creación-destrucción en la relación soguero-asno. La dualidad es un componente recurrente de la

[453] MARISTANY, Luis (1991 : 121-138).

poesía de Cernuda, recordemos el título que recoge su creación poética : *La Realidad y el Deseo.* Respecto a Ocnos, su labor se configura como estéril. Esta idea se repite en el epílogo de *Variaciones sobre tema mexicano*, « Recapitulando », que cierra el poemario y termina del siguiente modo : *Como el niño que juega a lo que sueña, con su mismo ensimismamiento, he lanzado mi barco de papel, que ha de perderse de todos modos, a la corriente*[454]. Se reitera la inutilidad de la labor poética.

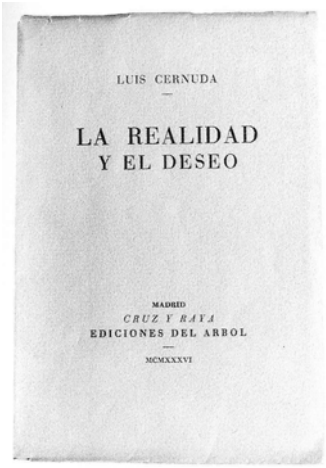
Cernuda incorpora en su referencia destinada para el prólogo de su tercera edición de *Ocnos* dos elementos más centrados en la función simbólica del asno: la acepción del público destructor de la obra - crítica mordaz teniendo en cuenta el escaso reconocimiento que tuvo su obra durante su vida – y la acepción del tiempo « que todo lo consume », en correlación con el enfoque de este trabajo. Observa Maristany : *Todo ello parecería estar relacionado con el tema, suficientemente abordado por la crítica, de la expulsión de una Niñez-Paraíso gozosamente atemporal, y obedecería al propósito que presidió la redacción del primer Ocnos, la fijación y el rescate de una experiencia primigenia, fundamental en la configuración del ideal poético del autor*[455] .

La Realidad y el Deseo

El poemario *La Realidad y el Deseo* es una autobiografía poética que transcurre desde la adolescencia a la vejez. Jenaro Talens divide los libros que forman *La Realidad y el Deseo* en cuatro etapas que estructuran la obra poética, juventud, madurez, tránsito a la vejez y vejez[456]. Octavio Paz (1969) indica el carácter unitario de la obra de Cernuda como biografía espiritual y lo divide también en cuatro partes : la adolescencia, los años de aprendizaje ; la juventud, durante la cual descubre la pasión y se descubre a sí mismo ; la madurez, que se inicia con una contemplación de los poderes terrestres y meditación sobre las obras humanas ; por último, ya en el límite de la vejez, la mirada precisa y reflexiva[457]. Eloy Sánchez Rosillo (1992) observa dos grandes períodos : la etapa de formación y aprendizaje y la etapa de madurez, a partir de 1937 con *Las Nubes.*

[454] CERNUDA, Luis (1979: 148).
[455] MARISTANY, Luis (1991: 138).
[456] TALENS, Jenaro (1975 : 143).
[457] PAZ, Ooctavio (1969: 171-172).

« Portada de *La realidad y el deseo* »



TRAPIELLO, Andrés (dir) : *A una verdad : Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988. p. 135.

La Realidad y el Deseo ofrece la trayectoria de la vida del poeta, es su « autobiografía espiritual » que presenta diferentes momentos de la relación entre « realidad » y « deseo » : tensión, enfrentamiento, búsqueda de unión, fusión entre ambos, disparidad. A través de la escritura poética y de las diferentes técnicas que va incorporando en sus poemas, el poeta reflexiona sobre su yo y sobre su entorno.

El título

Rara vez el título de una obra es puesto al azar. El escritor lo elige cuidadosamente intentando ya dar una visión globalizadora de la obra, ya dar una pista sobre la interpretación de ésta, ya presentar al personaje principal, ya acercarnos a un género literario determinado, etc. El título « La Realidad y el Deseo » une mediante la conjunción de coordinación « y » dos sustantivos : « realidad » y « deseo ». Olvidémonos por un momento del contenido de la obra y pongámonos en la situación del lector neófito que la tiene por primera vez en sus manos. La « realidad » es lo contrario al mundo imaginario, al mundo de la fantasía : es el mundo que nos rodea, el vivir cotidiano. El « deseo » es un anhelo, es la búsqueda de algo o alguien diferente a lo que se posee, distinto a lo que se vive diariamente. En la variada bibliografía sobre la obra de Luis Cernuda, casi todos los críticos coinciden en una interpretación unívoca del término « deseo ». Éste queda reducido a su dimensión de posesión erótica, lo que implicaría, para el lector, que la mayoría de los poemas que forman el corpus *La Realidad y el Deseo* giran en torno a esta significación de

la palabra deseo. A nuestro parecer el campo semántico de la palabra « deseo » se va enriqueciendo conforme se desarrolla dicho corpus.

Elementos biográficos de la niñez de Luis Cernuda

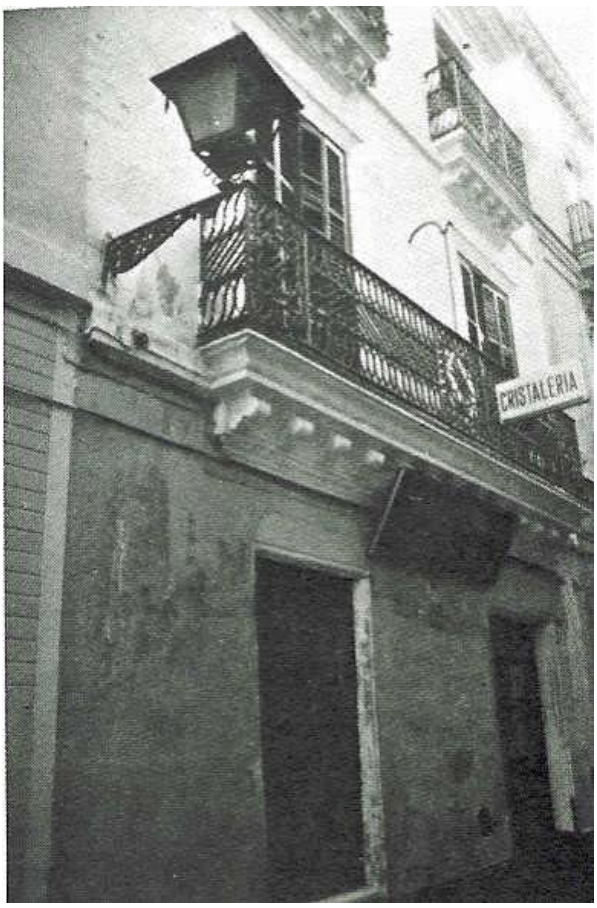
La vida de Cernuda está marcada por tres espacios : Andalucía[458], Inglaterra y el Nuevo Mundo. Los espacios presentes en *Ocnos* pueden clasificarse atendiendo a la etapa vital en la que se halla el protagonista poético. A los espacios infantiles sevillanos - la casa natal, el huerto, el invernadero, el bazar, la calle (las calles del barrio popular, la calle cercana a su casa, la calle de casas señoriales camino del colegio), el mercado, el camino solitario, el campo, la catedral, el jardín, las tiendecillas de la plaza del Pan, la escuela, la venta - se suman otros espacios con la llegada de la adolescencia - el río, la capilla y el patio de la universidad, el viejo y destartalado coliseo, el edificio de la universidad, el convento, el teatro de verano, la ciudad sevillana vista desde la terraza-. La salida de Cernuda de Sevilla y su viaje a Málaga, con la consiguiente vivencia de la juventud, incorporan el espacio marítimo, la descripción de nuevas ciudades (Málaga, Alba), el pinar de las brujas. El exilio, la estancia del poeta como exiliado en Inglaterra y su llegada a América aportan nuevos espacios : la estación de frontera y el café, la descripción de ciudades inglesas (Glasgow), las calles con su asfalto sucio, el campo inglés, sus brezales, la casa deseada, el buque que le llevaría al nuevo mundo, la ciudad neoyorquina, el parque, la biblioteca, los bulevares y avenidas de la ciudad californiana.

Los espacios y vivencias recreados en *Ocnos* corresponden a una vivencia real por parte del autor. Ramos Ortega, en su citada obra, analiza los paralelismos entre la descripción

[458] Luis Cernuda nace el 21 de septiembre de 1902 en el número 6 de la calle de Tójar, también denominada calle Conde de Tójar, hoy Acetres. Había en su sangre confluencia gallega, francesa y sevillana. Su familia pertenecía a la burguesía de la ciudad. Es el menor de tres hermanos ; tiene dos hermanas : Amparo y Ana. Su padre era comandante de ingenieros según nota el acta de nacimiento. Conducía el hogar con férrea disciplina.
Junto a la casa vivía un pianista que estudiaba en un cuarto, pared contigua a la de la habitación del futuro poeta. En la primera niñez, Cernuda va al colegio de San Ramón, en la calle Bailén. Tiene que pasar por la calle Monsalves, llena de casas de prostitución. A espaldas de la parroquia de San Salvador, el abuelo (francés) regenta una droguería en la plaza del Pan, frente al mercadillo. El primer contacto con la poesía lo tuvo a los nueve años, después del traslado de los restos mortales de Bécquer a Sevilla.
Hacia 1914, cuando Cernuda cuenta doce años, la familia se traslada. Estrena nuevo domicilio en los pabellones militares del cuartel de Ingenieros del Prado. Va al colegio de los escolapios. A los catorce años, su profesor de retórica, don Antonio López, le pide en clase que componga una décima como ejercicio práctico. Hacia 1918, ya casi al final de la adolescencia de nuestro poeta, la familia Cernuda cambia de nuevo de domicilio: abandona los pabellones militares del Cuartel de Ingenieros y se instala en una vivienda típicamente andaluza de la calle del Aire. En ella transcurre gran parte de su juventud. No lejos de la nueva casa familiar, en el número 4, calle del Aire, se encuentran los jardines del Alcázar.
En 1919 inicia sus estudios en la Facultad de Derecho. Su padre muere en 1920. De 1923 a 1924 realiza el servicio militar en el regimiento de caballería. Termina sus estudios universitarios en 1925, comienza sus

sevillana de Romero Murube, desde la cercanía, en su *Discurso de la mentera* (1943) y la primera edición de *Ocnos*, escrito en el exilio. Ambas coinciden en los pregones, la descripción de las mujeres que pasan por la calle en el primer pregón del poema de Cernuda, las azoteas de las casas sevillanas, las riadas. Por otro lado, Julio M. de la Rosa ha elaborado una « guía » de los lugares cernudianos de Sevilla[459] que aparecen en la obra del escritor sevillano. Estos lugares son : el Alcázar, el Aljarafe, la azotea, la calle Bailén, el bazar, las campanas, las diferentes casas en las que vivió el poeta en Sevilla, la catedral, el Colegio de San Ramón, el Colegio Calasancio Hispalense de PP. Escolapios, el convento, el huerto, la iglesia, la iglesia del Salvador, el patio, el río, San Juan de Aznalfarache, el barrio de Triana, el Magnolio, el teatro de verano, las tiendas, la venta y la Universidad.

« Casa natal de Luis Cernuda ».



TRAPIELLO, Andrés (dir) : *A una verdad : Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988. p. 95.

primeras publicaciones y tras la muerte de su madre, en 1928, viaja a Madrid. Comienza su vida de desterrado – transterrado.

[459] DE LA ROSA, Julio M. (1990: 103-112).

Se tendrá en cuenta la biografía de Cernuda y todos los detalles que favorezcan el análisis de los poemas, no obstante éstos van a ser estudiados respetando esta voluntad e intención de ambigüedad que bien podríamos denominar universalidad : se intentará separar vida y creación literaria.

Relación yo-otro en la obra poética de Luis Cernuda

La relación yo-otro en la creación cernudiana ha sido abordada por la crítica desde la perspectiva de la confrontación del yo con el mundo (binomio realidad-deseo) que se manifiesta temáticamente en la separación o expulsión del paraíso infantil. Esta relación se materializa también en las composiciones en la búsqueda que el hablante lírico emprende del « otro ».

La alteridad.

Comenta Manuel Ulacia que la reescritura cernudiana se organiza alrededor de la problemática del deseo. Con el fin de argumentar la relación que se establece entre ambas (la escritura y la problemática del deseo) introduce una cita de Jacques Lacan cuando hace una lectura de Hegel: « El deseo del hombre es el deseo del otro »[460]. Así pues, *el sujeto se constituye como tal, a través del otro, y se resignifica por medio de la cultura ; es decir, en el caso del poeta, a través de su escritura*[461].

Cernuda descubrió en Lautréamont, entre otras cosas, toda la problemática del yo y sus divisiones internas[462]. Nerval había escrito ya : « Yo soy el otro » y Rimbaud : « Je est un autre » (Yo es otro). Un tema capital en la obra de Yeats es el de la voz proyectada y la máscara. El hallazgo de Yeats es la creación de un « otro » mítico distinto de sí mismo[463].

Para Joaquín González Muela[464], el poeta lírico no dialoga con el tú, con una segunda persona. Dialoga consigo mismo a través de las cosas, con las que se ha hecho uno. Para argumentar esta idea recurre a un comentario de Jean Paul Sartre acerca de Baudelaire :

L'attitude originelle de Baudelaire est celle d'un homme penché. Penché sur soi, comme Narcisse. Il n'y a point chez lui de conscience immédiate que ne soit transpercée par un regard acéré. Pour nous autres, c'est assez de voir l'arbre ou la maison ; tout absorbés à les contempler,

[460] *El seminario de Jacques Lacan*, Libro 1, *Los escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Texto establecido por Jacques Alain-Miller (1981), Barcelona, ediciones Paidós, p. 222.
[461] ULACIA, Manuel (1996 :12).
[462] *Idem*, p. 70.
[463] DELGADO, Agustín (1975 : 199).
[464] GONZALEZ MUELA, Joaquín (1954).

nous nous oublions nous-mêmes. Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir ; il se regarde pour se voir regarder ; c'est sa conscience de l'arbre, de la maison qu'il contemple et les choses ne lui apparaissent qu'au travers d'elle, plus pâles, plus petites, moins touchantes, comme s'il les apercevait à travers une lorgnette... « Qu'importe, écrit-il, ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis ». « Qu'est-ce qu'est l'art pur suivant la conception moderne ? c'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même »(...) [465].

Jenaro Talens observa que la búsqueda del otro como complemento del ser del protagonista poético apunta concomitancias con el pensamiento platónico, *según el cual el hombre fue condenado por Zeus a buscar su mitad perdida como único medio de alcanzar la felicidad* [466]. Y cómo no ver también en esta búqueda del otro la búsqueda de sí mismo en el amor que ejemplifica el mito de Narciso[467].

Llama la atención que, tanto en *Ocnos* como en *La Realidad y el Deseo,* Cernuda parte de la primera persona del singular para crear su personalidad poética. Pero pronto se deslizan otras personas y otras figuras que en el fondo no son sino un desdoblamiento del protagonista poético. Cernuda recurre a diferentes técnicas objetivadoras en sus poemas – desdoblamiento en formas errantes y cuerpos vacíos[468], desdoblamiento en el tú[469], uso de la tercera persona, monólogo dramático, técnica meditativa[470] - . Su objetivo es doble: por un lado persigue el conocimiento de sí mismo[471] ; por otro lado pretende la consecución de una distancia poética que lleve al lector a observar y escuchar a sus personajes como figuras míticas[472]. El desdoblamiento del protagonista en protagonista real y protagonista mítico[473] hace que prácticamente la totalidad de los poemas incluidos entre *Las Nubes* y

[465] SARTRE, Jean Paul (O.C, pp. 25-26).
[466] TALENS, Jenaro (1975: 267).
[467] En *Primeras Poesías*, el narcisismo se plantea como solución a la frustración – amorosa y expresiva – experimentada por el poeta, pero es una solución frágil : *Se goza en sueño encantado,/tras espacio infranqueable,/su belleza insuperable/el Narciso enamorado* (CERNUDA, Luis 1998: 36).
[468] De *Un río, un amor* a *Donde habite el olvido.*
[469] *Como quien espera el alba.*
[470] A partir de *Las Nubes.*
[471] DELGADO, Agustín (1975: 205).
[472] UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1994: 53).
[473] Leyenda y mito rodean al personaje del poeta Luis Cernuda. Leyenda creada por los otros y mito creado por él mismo. El origen de la leyenda se encuentra en la incomprensión de los amigos del poeta, incomprensión paralela al frío recibimiento de *Perfil del Aire*; la leyenda se origina en el exterior ; el mito se origina en la obra, en la escritura. Se encuentran ecos de la leyenda en la obra, consciente Cernuda de lo que el entorno opinaba de él. *La Realidad y el Deseo* ofrece el retrato de un personaje literario que se debate entre el mito y la leyenda. En realidad, leyenda y mito poseen una misma finalidad : desvelar una entidad poética. Al enfrentarse a la realidad se pregunta por la esencia de sí mismo y se plantea continuamente el misterio de su yo. Intenta reconstruir la identidad propia por vía de la experiencia.

Con las horas contadas sean diálogos entre ambos[474]. Diálogo consigo mismo donde el yo poeta se dirige al tú Luis Cernuda.

Resumiendo, podemos señalar ya dos puntos de intersección entre *Ocnos* y *La Realidad y el Deseo* : la poetización de una etapa vital del poeta y el desdoblamiento del hablante lírico.

Las voces narrativas de Ocnos

La cuestión de la alteridad y de la diversificación de voces poéticas se manifiesta desde el principio de *Ocnos*. Estas voces se reconocen mediante el uso de pronombres personales, adjetivos y pronombres posesivos, diversas formas verbales y grupos nominales determinados[475].

Las tres primeras composiciones aportan las tres voces diferentes que van a recorrer el poemario: pronombre personal sujeto « yo » en el primer poema, « La poesía », pronombre personal sujeto « él » en el segundo poema, « La naturaleza », y pronombre personal sujeto « tú » en el tercer poema, « El otoño ».

Hablaremos de narrador protagonista, cuando se establezca identificación entre el protagonista poético y el narrador; de narrador omnisciente, cuando el narrador se sitúe al margen de la narración ; de narrador-testigo, cuando el narrador, personaje también de la narración, se dirija al protagonista poético, el cual es un desdoblamiento de la voz narrativa, siguiendo la teoría de Michel Butor[476]. El narrador-protagonista y el narrador-testigo se sitúan dentro de la historia del poema-capítulo[477], mientras que el narrador omnisciente se coloca fuera de la diégesis del mismo[478].

Ramos Ortega[479] representa gráficamente en unas tablas las voces atendiendo a las tres ediciones de *Ocnos*. Indica que el uso de la primera persona era mayoritario en la primera edición (quince poemas), seguido del empleo de la tercera persona (doce poemas). El « yo » es abandonado en los poemas incorporados en la segunda y tercera edición en favor

[474] TALENS, Jenaro (1975: 169).
[475] Hemos creído conveniente realizar un cuadro en el que se observa su frecuente utilización, véase anexo 1.
[476] Michel Butor estudia el uso de los pronombres personales en la novela : tercera persona, primera persona, monólogo interior y, finalmente, aporta una voz narrativa que pasa desapercibida por gran parte de los teóricos de la novela : la segunda persona. La segunda persona representa a aquel a quien se cuenta su propia historia : *Hay alguien a quien se cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o al menos todavía no al nivel del lenguaje*. El relato en segunda persona siempre será, según Butor, didáctico. BUTOR, Michel (1996 : 88-89).
[477] Narrador intradiegético, siguiendo a Genette.
[478] Narrador extradiegético, siguiendo a Genette.
[479] RAMOS ORTEGA, Manuel (1982: 261-262).

del uso de la segunda persona (utilizada en sólo cuatro poemas en la primera edición) que es la que predomina.

Estas voces desorientan al lector, el cual se pregunta : ¿quién habla ?, ¿a quién se dirige ?, ¿ quién se esconde tras cada uno de esos narradores ?

La forma pronominal determina las relaciones que se establecen entre el narrador y el otro, así como el mayor o menor distanciamiento que existe entre ambos. La identificación entre el yo y el otro se plasma mediante la utilización de la primera persona. La segunda persona plasma la necesidad de comunicación, de ser escuchado, de ser comprendido. El niño Albanio, por ejemplo, aparece siempre en tercera persona, lo que refleja la disociación entre el niño y el adulto, la separación, la ruptura. El poeta nunca volverá a ser niño, sólo puede recrear su infancia mediante el recuerdo, plasmar así las imágenes que perduran en su mente. Por ello, cuando se dirige conscientemente a su niñez, sin Albanio como intermediario, utiliza los sintagmas : « de niño », « desde niño », « en la niñez », « tus otoños infantiles », « tu alma infantil », « niño aún ».

Con la utilización de la segunda persona, las composiciones se estructuran en un soliloquio dirigido al « otro » que se haya dentro de sí mismo ; el « yo » que escribe se dirige al « tú » que fue y vivió la experiencia para comunicarle su reflexión y hacerle partícipe de su meditación. La alteridad domina casi todo el libro. Siente el poeta la necesidad de dirigirse al otro y comunicarle un conjunto de sentimientos, impresiones, reflexiones, recuerdos e imágenes. Es a partir de éstas que se arman casi todos los poemas.

El protagonista poético

Cernuda se sirve de las diversas voces narrativas para lograr un distanciamiento objetivo, de manera semejante a como hace en *La Realidad y el Deseo* mediante el uso de diferentes técnicas : monólogo dramático, desdoblamiento, uso de la tercera persona, técnica meditativa. El autor descarta desde el principio la interpretación biográfica del poemario, de manera que el lector no identifique al protagonista con Cernuda-niño, Cernuda-adolescente o Cernuda-adulto. Hay una entidad poético-mítica que se va creando poema tras poema y el lector es testigo de la relación que se establece entre el narrador y esa entidad. Se pasa de manera arbitraria de la identificación a la distanciación o al diálogo entre la voz narrativa y el protagonista poético, el cual, se desdobla en cuatro entidades a lo largo del poemario. Denominaremos

a. « poeta-niño » a la entidad localizada temporalmente en la infancia;

b. « poeta-adolescente » a la entidad que se sitúa en la adolescencia;

c. « poeta-joven » a la entidad que recrea la juventud;

d. « poeta-adulto » o « poeta » a la entidad contemporánea al poema.

Es obvio que con el término « poeta » no nos referimos al poeta Luis Cernuda, sino a la entidad poético-mítica.

Por otro lado, *Ocnos* rememora aquellos aprendizajes y descubrimientos que marcan el desarrollo del niño hasta su madurez, principalmente el descubrimiento de la música y la poesía. El lector es testigo del camino que seguirá el protagonista poético desde su infancia para convertirse en poeta. Paralelamente, gracias a la poesía puede el narrador evocar los recuerdos y experiencias vitales de su infancia, adolescencia y juventud. De ahí la elección de la denominación « poeta » para las cuatro entidades.

Hemos encontrado varias referencias a la etapa vital del protagonista poético. En « El brezal » y « La soledad », los sintagmas nominales *en la niñez* y *de niño* sitúan temporalmente la creación imaginativa de la imagen del brezal y el nacimiento de la soledad. En « El poeta y los mitos », el narrador-testigo se refiere a una época indefinida de su infancia : *Bien temprano en la vida, antes que leyeses versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología*[480]. En « Belleza oculta », Albanio se halla en el *umbral de la adolescencia*[481]. En « El poeta » hay dos períodos diferenciados: la infancia: *Aún sería Albanio muy niño* y la juventud : *Años más tarde, (…) entró muchas veces Albanio en la capilla de la universidad*[482]. En « Escrito en el agua » se contraponen dos momentos diferentes en la vida del poeta : la niñez y el fin de ésta : *Desde niño* (…) *he deseado la eternidad* (…) *Pero terminó la niñez y caí en el mundo* [483]. En cambio, en « El acorde » el niño y el adulto comparten la misma actitud : *Mírale : de niño, sentado a solas y quieto, escuchando absorto : de grande, sentado a solas y quieto, escuchando absorto*[484]. En el poema « La música » se define de la siguiente manera : *Siendo joven, bastante tímido y demasiado apasionado*[485].

El poeta-niño y el poeta-adolescente tienen un nombre propio : Albanio. Literariamente éste es uno de los pastores de la Egloga II de Garcilaso. En 1937, el poeta sevillano había escrito un relato, también en prosa poética, titulado *En la costa de Santiniebla,* cuyo

[480] CERNUDA, Luis (1979: 17).
[481] *Ibidem*, p. 22.
[482] *Ibidem*, p. 27.
[483] *Ibidem*, p. 93.
[484] *Ibidem*, p. 89.
[485] *Ibidem*, p. 49.

protagonista poético se llamaba Albano[486]. En 1938, en *El viento de la colina,* aparece también otro Albanio. En *Variaciones sobre tema mexicano* (1952) hay un poema, « Propiedades », cuyo protagonista es un muchacho también llamado Albanio. Según Ramos Ortega[487], Albanio es el niño por antonomasia, es la simbolización de la infancia en sentido puro. Recordemos la significacion en este sentido de la palabra latina « albus ». A Albanio le sustituirá en *La Realidad y el Deseo* otra identidad : el Poeta - con mayúscula -, que es el sucesor del personaje ficticio Albanio.

El mundo de las relaciones sociales de este protagonista poético es bastante restringido. La relación entre la voz narradora y el protagonista poético prima sobre la relación que pudiera establecer éste con otros personajes de la historia.

Los personajes secundarios en el conjunto de la obra

Los estudiosos de *Ocnos* han señalado la escasa presencia de seres humanos en este poemario. Es cierto que, después de haber leído *Ocnos,* el lector tiene la impresión de que el mundo humano tan apenas tiene sitio, que ocupa una pequeña parcela dentro del conjunto de la obra. No obstante, si se apuntan detalladamente todos los personajes secundarios que pueblan estos poemas en prosa, sorprende la variedad de seres nombrados explícitamente por el narrador así como otros a los que se refiere indirectamente por medio de su voz u otra característica individual. Tras un recuento de los personajes nombrados directamente, ya sean seres individuales o personajes genéricos, he llegado a un total de cuarenta y cinco, cifra que no hay que menospreciar. Algunos poemas tienen como núcleo temático uno o varios personajes : « El escándalo », « El vicio », « El poeta », « El maestro », « El enamorado », « José María Izquierdo », « Sombras », « Las tiendas », « El amante », « Alba », « Las viejas », « Helena ». Son un total de doce. Observemos, por último, que siete de entre ellos llevan por título un nombre (común o propio) de persona: « El poeta », « El maestro », « El enamorado », « José María Izquierdo », « El amante », / « Las viejas », « Helena ».

El protagonista poético apenas si mantiene relaciones con estos personajes ; sin embargo su presencia desempeña una función en el interior del poema y en la obra. En el anexo 2 se ha incorporado un cuadro sinóptico de los personajes secundarios que habitan *Ocnos*. En

[486] *Al cerrar y encender el quinqué que llevaba en la mano, me encontré con Albano, el muchacho que hoy conocen ustedes* (CERNUDA, Luis, 1994, III: 398).
[487] RAMOS ORTEGA, Manuel (1982: 267).

lugar de realizar un estudio independiente de ellos nos ha parecido más fructífero incorporarlos en relación con las diferentes perspectivas de la obra cernudiana.

Configuración del universo infantil y adolescente[488]

Frente a la escasez de elementos acerca del mundo de las relaciones en el que está inserto el poeta-niño, sorprende al lector la riqueza con la que queda reflejado el mundo de las experiencias vitales : aquellos aprendizajes y descubrimientos que marcarán su desarrollo hasta la madurez como el descubrimiento de la sociedad y del entorno, la aparición y desarrollo del sentimiento amoroso y particularmente del deseo, la vivencia de la soledad. Comenta Cernuda: *Ya entrado en la edad madura, volviendo sobre mi niñez y adolescencia, percibí cómo todo en ellas me había preparado para la poesía y encaminado hacia ella.* Y, como un poeta lo dijo, *el niño es padre del hombre*[489]. Algunos personajes secundarios desempeñan una función en estos descubrimientos y aprendizajes, así como en la formación del ser adulto ; de ahí su sorprendente incorporación en poemas en los que la entidad poético-mítica vive en inmensa soledad y comunión con el mundo natural.

Descubrimiento de la música y la poesía

En « Historial de un libro » enumera Cernuda tres hitos que le encaminaron al descubrimiento de la poesía, dos de los cuales quedan reflejados en *Ocnos*:

1. El traslado de los restos de Bécquer a Sevilla y la primera lectura poética que hace Albanio. (« El Poeta »).

Mi contacto primero con la poesía, a través de los versos de un poeta que años más tarde sería uno de mis preferidos entre los de lengua española, fue con ocasión del traslado de los restos de Bécquer, desde Madrid hasta Sevilla, para sepultarlos en la iglesia de la Universidad [490].

2. La primera composición poética de su vida : una décima (« El maestro »)

Hacia los catorce, y conviene señalar la coincidencia con el despertar sexual de la pubertad, hice la tentativa primera de escribir versos ». Nadie tuvo noticia de los intentos de escribir poesía del joven Cernuda hasta (…) septiembre de 1916, y pocos meses más tarde, siguiendo la asignatura de retórica y preceptiva literaria, en el cuarto año de bachillerato, el padre escolapio (estudié en los escolapios) que nos enseñaba esa materia, al ocuparse de la décima, nos pidió que compusiéramos una [491].

3. El descubrimiento de una segunda realidad, distinta de la percibida a diario.

---

[488] Véase anexo 4.3.
[489] CERNUDA, Luis (1971: 177). El poeta al que se refiere es William Wordsworth.
[490] *Ibidem.*
[491] *Ibidem*, p. 178.

El hito tercero y decisivo en el camino que yo parecía seguir casi sin iniciativa propia, lo crucé hacia 1923 o 1924, a los 21 o 22 años. Hacía entonces el servicio militar y todas las tardes salía a caballo con los otros reclutas, como parte de la instrucción, por los alrededores de Sevilla : una de aquellas tardes, sin transición previa, las cosas se me aparecieron como si las viera por vez primera, como por si por primera vez entrara yo en comunicación con ellas, y esa visión inusitada, al mismo tiempo, provocaba en mí la urgencia expresiva, la urgencia de decir dicha experiencia. Así nació entonces toda una serie de versos, de los cuales ninguno sobrevive [492].

La poesía y la música están interrelacionadas en la obra de Cernuda. *Ocnos* en su versión definitiva comienza con un poema titulado « La poesía » en el que la entidad poético-mítica recuerda cómo la música le condujo a la existencia de otra realidad diferente : la de la poesía, la cual nació *en el sueño inconsciente del alma infantil.*

Cernuda comenta en « Historial de un libro » : *La música ha sido para mí, aún más quizá que otra de las artes, la que prefiero después de la poesía* [493]. La música invade la infancia del poeta-niño en *Ocnos*. El poema « La poesía » revela el despertar de la sensibilidad hacia la música y a través de ella hacia la poesía. El protagonista poético evoca en este poema inicial la llegada a su casa y concretamente *al pie de la escalera de mármol hueca y resonante*[494]. Esta escena tenía lugar *en ocasiones, raramente,* especifica el narrador. Gracias a la música percibe el poeta-niño la existencia de una realidad diferente a la cotidiana, que debía ser acompañada por *algo alado y divino* y le proporcionará más adelante la lectura de un libro de mitología. En « El piano », el narrador-testigo medita sobre la música que escuchaba en la habitación contigua a la del pianista. El sonido del piano anunciaba al poeta-niño la llegada del personaje. Sin embargo, al muchacho no le interesa su presencia física, que el narrador-testigo describe *con su aire vagamente extranjero y demasiado artista*[495], sino su presencia musical, la cual tenía lugar cuando regresaba unas semanas para ver a su familia -. Le atraía *la música fundamental - anterior y superior a quienes la descubren e interpretan* -, la cual es comparada a la fuente *de quien el río y aun el mar sólo son formas tangibles y limitadas*[496]. De esta manera se establece un nexo entre infancia - música – fuente.

En relación también con la música, el poeta-joven recuerda que oyó por primera vez a Bach y a Mozart en el viejo y destartalado coliseo de la ciudad. Fueron éstos los primeros conciertos a los que asistiera el poeta, que mostró durante toda su vida una sensible fascinación por la música clásica.

[492] *Ibidem.*
[493] *Idem*, p. 203.
[494] CERNUDA, Luis (1979: 5).
[495] *Ibidem*, p. 9.
[496] *Ibidem*.

Entra también en contacto con aquellos elementos que constituyen su base poética durante su infancia. Descubre los mitos y la revelación de un mundo que permite adorar la hermosura : fueron los mitos helénicos los que provocaron y orientaron la aspiración hacia la poesía (« El poeta y los mitos »). Declara la voz lírica en el poema « La poesía » de *Con las horas contadas* que su voluntad de ser poeta nació ya en la niñez:

Para tu siervo el sino le escogiera,
Y absorto y entregado, el niño
¿Qué podía hacer sino seguirte ?[497]

Tres poetas sevillanos son evocados en *Ocnos* : Gustavo Adolfo Bécquer, José María Izquierdo y Antonio Machado. La referencia a este último es escueta. Sin embargo, Cernuda dedica un poema entero a Bécquer y otro a José María Izquierdo. Ambos influyeron en su temprana vocación poética.

De niño, leyó a Bécquer – gracias a los libros que sus primas prestaron a sus hermanas - y en su lectura *se contagió de algo distinto y misterioso*[498] que despertó en él el recuerdo de una vida anterior. « El poeta » sigue la estructura tripartita a la que estamos acostumbrados en los poemas de *Ocnos*. En la primera parte, el narrador omnisciente comenta la lectura que Albanio hizo de niño de la obra de Bécquer. En la segunda parte se detalla la influencia que esos versos ejercerían en su devenir de poeta : *Mas al leer sin comprender, como el niño y como muchos hombres, se contagió de algo distinto y misterioso, algo que luego, al releer el poeta, despertó en él tal el recuerdo de una vida anterior, vago e insistente, ahogado en abandono y nostalgia*[499]. En la tercera parte el protagonista poético ya no es el poeta-niño sino el poeta-joven que entra en la capilla de la Universidad para contemplar una imagen de *un ángel que sostiene en su mano un libro mientras lleva la otra a los labios*[500]. El recinto interior, en que *todo era indiferencia y olvido*, se contrapone al patio soleado de donde llegan las voces jóvenes.

José María Izquierdo fue un poeta sevillano apenas conocido y muerto joven que despertó la admiración de Luis Cernuda durante su juventud. Se aprecian paralelismos entre ambos : la soledad, la incomprensión de sus conciudadanos, el hecho de haber vivido en casa ajena y el amor a la poesía y la música.

El poema « José María Izquierdo » presenta como marco temporal la época juvenil de Cernuda. Puede considerarse la composición un homenaje al poeta sevillano. Está

[497] CERNUDA, Luis (1998 : 383).
[498] CERNUDA, Luis (1979: 27).
[499] *Ibidem.*

estructurado en cinco estrofas. En la primera se describe físicamente al personaje y sus costumbres diarias. En la segunda se detiene el narrador omnisciente en el carácter del personaje, su soledad y, por último, su muerte en casa ajena. En la tercera estrofa se desvela su amor por la poesía y la música. El narrador manifiesta su rebelión ante el hecho de que el poeta malgastara su talento en un rincón provinciano donde no era comprendido ni apreciado. En la cuarta estrofa se desvela el tercer amor del personaje : el amor a la ciudad por la que sacrificó su nombre y su obra. En la quinta introduce el narrador a Bécquer y a Machado como poetas que dejaron tras sí Sevilla mientras que José Maria Izquierdo nunca la abandonó. El poema termina sugiriendo que quizás *durante sus horas de recogimiento silencioso, escuchando la música o en sus atardeceres junto al río, mientras se perdía así entre el ruido de los otros bajo el cielo nativo, tal vez gozó gloria mejor y más pura que ninguna*[501].

En el poema « El maestro », se establece una relación directa entre el personaje - el maestro - y el protagonista poético mediante el uso del posesivo « mío » : *Lo fue mío en clase de retórica, y era bajo, rechoncho, con gafas idénticas a las que lleva Schubert en sus retratos ,* (…) *el bonete derribado bien atrás sobre la cabeza grande, de pelo gris y fuerte*[502]. Tras la descripción física el narrador-protagonista describe el lugar donde vive : la celda. En ella destacan los libros y el moral que escalaba la pared *adonde abría su ventana*. Observemos, a modo de inciso, la interacción que se establece entre un personaje y un espacio. En la segunda parte del poema se comenta su actividad como maestro, las burlas de que era objeto por parte de sus alumnos y la función que desempeñó en el encaminar del poeta hacia la poesía : *Fue él quien intentó hacerme recitar alguna vez, él quien me hizo escribir mis primeros versos*[503]. La tercera parte rememora un entierro que vio el poeta-joven una mañana de otoño : era el del maestro ; la soledad de su vida le acompañó en su muerte. Este personaje encaminó al joven Cernuda – tal y como refleja el poeta en « Historial de un libro » - a la expresión poética.

Otros escritores y personajes literarios desfilan por *Ocnos*. Se trata de composiciones en las que el protagonista poético es ya el poeta-adulto. En ellas expresa sus opiniones y preferencias literarias. En « Helena », por ejemplo, manifiesta su preferencia por Garcilaso,

[500] *Ibidem.*
[501] *Ibidem*, p. 39.
[502] *Ibidem*, p. 31.
[503] *Ibidem.*

quien según él tuvo la fortuna de vivir durante el Renacimiento, y deplora la indiferencia e ignorancia de España respecto a la cultura griega [504].

Sentimientos que toman su origen en la infancia

Junto a la sensación de la música expuesta anteriormente, surge la de lo inusitado. En « Mañanas de verano » describe el narrador las salidas estivales, cuando ya empezaba a apretar el calor, camino a la catedral o a una iglesia, en las cuales descubría el niño la atmósfera inusitada de las calles, el barrio popular y el mercado : *Pero siempre sobre todo aquello, color, movimiento, calor, luminosidad, flotaba un aire limpio y como no respirado por otros todavía, trayendo consigo también algo de aquella misma sensación de lo inusitado, de la sorpresa, que embargaba el alma del niño y despertaba en él un gozo callado, desinteresado, hondo*[505]. En el poema « La naturaleza » se asombra el niño ante el nacimiento de una nueva planta y se llena de alegría cuando las hojas empiezan a oscurecer : había dado vida a un nuevo ser. El narrador protagonista expresa su afecto por dos personajes relacionados con el mundo natural: el jazminero Francisco y su mujer, que no tenían hijos y cuidaban del jardín como si fuese una criatura. Ésta cobra existencia en la imaginación del poeta-niño quien se figuraba que en un rincón solitario del invernadero se escondía una criatura que iba a aparecer ante sus ojos.

El miedo que no le abandonará de adulto toma raíces en un recuerdo de infancia. De vuelta de un pueblecillo con nombre árabe, pudiera ser El Aljarafe [506], le asalta al niño un sentimiento desconocido que precede a la idea del tiempo. Hasta entonces le habían protegido las paredes de su casa de la oscuridad y ahora se encontraba por el camino solitario, viendo cómo el paisaje se oscurecía. Era *el miedo frente a lo extraño y desconocido* (…), *el horror a los poderes contrarios al hombre sueltos y el acecho en la vida* (…), *aquel despertar de terror primario y ancestral en un alma predestinada a sentirlo siempre, aunque intermitente, con la expresión que él mismo iba a darle cuando hombre en verso : « Por miedo de irnos solos a la sombra del tiempo »*[507].

[504] Para Garcilaso y su poesía : *el hombre es de esta tierra y en ella procuran, conocen y reverencian, como deidad única, a la hermosura* (CERNUDA, Luis 1979: 83). Según el tópico platónico la hermosura humana no es sino reflejo de la divina. No obstante, entre la divinidad hebraico-cristiana y la hermosura greco-latina, el narrador-testigo se queda con esta última.
[505] *Ibidem*, p. 19.
[506] DE LA ROSA, Julio María (1990 :104).
[507] CERNUDA, Luis (1979: 11-12).

En «Bien está que fuera tu tierra » de « Díptico español » se incorpora, de manera semejante al poema en prosa « El viaje », la función que los libros leídos de niño y/o sus imágenes desempeñaron en la vida del poeta.

Niño eras cuando un día
En el estante de los libros paternos
Hallaste aquéllos. Abriste uno
Y las estampas tu atención fijaron ;
Las páginas a leer comenzaste
Curioso de la historia así ilustrada[508].

Surge de este modo la figura paterna, relacionada con un espacio concreto de la casa : la biblioteca. Con la lectura aprende que ni la vida ni el mundo eran sólo aquel rincón nativo. Los libros le aportan imágenes y nombres de tierras y países lejanos que despiertan en el poeta-niño el afán de conocer nuevos lugares. El libro mismo sale de la biblioteca en un acto de mímesis – materializando así el ansia exploradora – y se sitúa en dos espacios gratos a Albanio : la habitación y los peldaños de las escaleras.

Y con su libro voluminoso bajo la lámpara de invierno o sobre uno de los peldaños (lo fresco del mármol era otro aliciente durante la lectura estival) de la escalera que bajaba al patio[509].

Algunas de aquellas obras que contemplaba *saturándose de variedad, de la vastedad, de la maravilla del mundo,* supo más tarde que eran famosas en la literatura de viajes, como la del capitán Cook o las exploraciones de Stanley en busca de Livingstone.

Estos libros poseen la facultad de desarrollar la imaginación del poeta-niño, el cual encuentra un día en las páginas de uno de ellos la palabra « brezal » : se enamora de ella y la asocia a *las ráfagas del viento y de la lluvia por un cielo nórdico desconocido*[510]. La imaginación del niño crea una visión personal del brezal . En esa visión faltaba color ; pero luego, llegada la edad adulta, cuando tenga la ocasión de ver por sí mismo esta planta, la imagen real pondrá color pero quitará encanto a la palabra. En la visión infantil había habido más amor que en la contemplación del hombre: *Entonces comprendiste cómo es vívida la realidad creada por la imaginación, y cuánto puede ésta añadir a lo leído*[511].

[508] CERNUDA, Luis (1998: 423).
[509] CERNUDA, Luis (1979: 34).
[510] *Ibidem,* p. 65.
[511] *Ibidem.*

Descubrimiento de la sociedad y del entorno

Apenas hay referencias a los miembros de la familia. De la madre, que descorre la vela para que penetre en la casa la lluvia, el narrador-testigo sólo describe su voz, la cual es comparada con un sonido familiar : el de *las golondrinas cuando revolaban por el cielo azul sobre el patio*[512]. Se establece una relación indirecta entre la voz de la madre y el patio. Gracias a ella el agua de lluvia podía penetrar en éste y producía un nuevo sonido en la casa. El padre no aparece como personaje aunque se hace referencia a un espacio relacionado con la figura paterna : la biblioteca. Las hermanas y las primas desempeñan un papel similar: gracias a los volúmenes que las primas habían prestado a las hermanas de Albanio leerá de niño a Bécquer por primera vez.

Contrastan estas sugestivas referencias con la imagen que yace en el poema « La familia » (*Como quien espera el alba).* Se podría comparar el poema de Cernuda con « Famille. Je vous haïs » de André Gide y varios textos de Baudelaire. Rachel Loayza[513] ha estudiado la relación entre el poema cernudiano y varios textos del poeta francés.

El hablante lírico de « La familia » inicia el poema preguntándose por una escena vivida en la niñez:

¿Recuerdas tú, recuerdas aún la escena
A que día tras día asististe paciente
En la niñez, remota como sueño al alba? [514]

La escena tiene ecos del sacrificio eucarístico : *El círculo de luz sobre el mantel solemne/ como paño de altar*[515]. Los gestos imitan la ofrenda eucarística : *Mientras sus manos pálidas alzaban como hostia / Un pedazo de pan, un fruto, una copa con agua*; /

[512] *Ibidem*, p. 7.
[513] Baudelaire describe en un poema « Bénédiction » una familia mítica, la del poeta maldito. La composición está nutrida de recuerdos de la Bibilia. El tema de la familia reaparece en otro texto de los *Tableaux Parisiens*, el poema sin título que lleva el numero XCIX. El tono de este poema es más íntimo, más confidencial. El poema de Cernuda « La familia » comienza con la evocación de un recuerdo personal que sitúa el poema en un tono también íntimo, como el poema de los *Tableaux Parisiens*. Podemos preguntarnos si el talante confidencial adoptado por Cernuda nos entrega verdaderas confidencias. Hay semejanza en la descripción de la casa que hacen los dos poetas : la luz es la misma, la atmósfera religiosa sugerida por Baudelaire está amplificada en « La familia ». Los escenarios se parecen y los detalles del decorado son casi los mismos. Sin embargo, Baudelaire se acuerda con emoción de un lugar de paz y felicidad, mientras que Cernuda introduce un ambiente represivo. (Loayza, 1982: 193). Para Rachel Loayza « el poema de Baudelaire parece proporcionar a Cernuda un escenario vacío que él anima a medida que va superponiéndole sus propios personajes, recuerdos y problemas, consiguiendo así trasponerlo a su mundo y expresar su propia experiencia, obviamente distinta a la de Baudelaire ».
[514] CERNUDA, Luis (1998 : 258).
[515] *Ibidem*.

Ofreciendo tu sangre tal bebida propicia / para hacer a los idos visibles un momento,/ Perdón y paz os traiga a ellos[516]. El concilio familiar estaba formado por « el padre adusto », « la madre caprichosa », « la hermana mayor imposible y desdichada » y « la menor más dulce ». La descripción de los personajes guarda cierta relación con la confesión hecha por Cernuda a la madre y hermana de Rafael Martínez Nadal.

Ya exiliado en Inglaterra, Cernuda solía hablar de su propia infancia con la madre y la hermana de Rafael Martínez Nadal, el cual transcribe del siguiente modo las confidencias:

Aquella madre de Luis presente en la casa, sí, pero que el niño buscaba desesperadamente sin encontrar jamás ; tías que ignoraban la presencia del niño ; hermanas a las que quería pero con las cuales no había comunicación posible ; padre viejo y extraño.

« Siempre recordaré a mi padre encerrado en su despacho, maniático de los tweeds ingleses y escoceses. Compraba cortes de la mejor clase para trajes y chaquetas que casi nunca se hacía. A veces, cuando me permitían ir a darle las buenas noches, allí estaba en su despacho, con uno o varios tweeds sobre la mesa, bajo la gran pantalla de cristal verde con flecos dorados, escrudiñando con lupa la calidad y detalles del tejido, contando los hilos, probando su resistencia al tirón o al fuego de una cerilla. Le molestaba mi presencia » [517].

Para Derek Harris[518], a pesar de la agresividad que mostró el poeta hacia la familia en el poema de madurez « La familia », el hombre Luis Cernuda siempre mantuvo una relación afectuosa con sus parientes más próximos.

La escuela es sólo mencionada en el poema « La riada ». Nada se dice de la relación del protagonista con otros niños, del ambiente escolar, de sus vivencias en la escuela, a excepción de la impopularidad que gozaba entre los compañeros de clase de retórica debido a su don para escribir versos (« El maestro »).

Los personajes infantiles no tienen cabida en el universo de Albanio. Es un ser solitario que vive en comunión con la naturaleza en su patio-jardín. Se perfilan tan sólo algunas siluetas en aquellas composiciones cuya entidad poética es el poeta-adulto: en el café de la estación de frontera hay una mujer con un niño en los brazos (« Guerra y paz ») ; unos niños juegan en el parque de San Francisco ; en el poema « El estío », el olor de unos jazmines o unos nardos colocados sobre la almohada trae al recuerdo del poeta-adulto aquellos golfillos que los vendían por la calle. Su cuerpo delicado y su tersa piel morena son comparados al pétalo de la flor que vela el sueño del poeta.

[516] *Ibidem*.
[517] MARTINEZ NADAL, Rafael (1983: 26).
[518] HARRIS, Derek (1992: 21).

Los adolescentes y los jóvenes en cambio ocupan un lugar importante en los poemas de *Ocnos*. El poeta-adolescente y el poeta-joven se encuentran a menudo rodeado de otros muchachos de su edad. En « La catedral y el río » el poeta-adolescente forma probablemente parte del grupo de adolescentes que se baña en la orilla; su cuerpo desnudo se contagia del color del río . Ensimismado en la capilla de la Universidad, son las voces jóvenes, las risas vivas de los estudiantes, las que responden al poeta-joven (« El poeta ») . En « El enamorado », expresa el poeta-adolescente los sentimientos ambivalentes que nacen en él al surgir por primera vez el amor hacia otra persona : un pudor extraño y un deseo de unión con el otro. El enamorado es descrito como una flor, a semejanza de los golfillos que venden flores por la calle: *Animada por los ojos oscuros, coronada por una lisa cabellera, qué encanto hallabas en aquella faz, irguiéndose sobre el cuello tal sobre un tallo, con presunción graciosa e inconsciente*[519]. Los amigos se deslizan en poemas que tienen como protagonista poético al poeta-joven o al poeta-adulto[520].

Los jóvenes surgen casi siempre relacionados con la hermosura y la belleza. En « Sombras », el protagonista poético exalta la belleza de dos muchachos; en « La música y la noche » alude a la inquietud bulliciosa de la juventud de los mozos que cruzaban la calleja. Más adelante el poeta-adulto admira la belleza de los jóvenes remeros en « Río » y los cuerpos juveniles en « Biblioteca ».

La vejez preocupa al poeta-adulto, quizás porque siente próxima la suya. En la composición « La primavera » compara una hoja reseca y oscura que precede sus pasos por la avenida del parque – anunciando quizás su próxima vejez – con la juventud ya ida de aquel viejo a cuyos pies yacen flores tempranas, asfodelos, jacintos, tulipanes. Estas flores son perecederas, su hermosura perecerá, de la misma manera que el viejo ha perdido su juventud, pero otras flores las remplazarán.

El terror que le inspira la vejez se manifiesta abiertamiente en el poema « Las viejas » No sólo le repele su cuerpo, sino también sus vestidos. El perfume que flota en torno a ellas se asemeja al de las prostitutas (« El vicio »). Para el poeta-adulto s*on imágenes del destierro más completo, aquel que no se aleja en el espacio sino en el tiempo*[521].

[519] CERNUDA, Luis (1979: 36).
[520] Los amigos que nadan en el mar llaman al poeta-joven para que les siga : entre todas las voces distingue una (« El amante »). El sobresalto contagia al compañero que acompaña al poeta-joven en « La tormenta ». En « Helena » comenta el poeta-adulto que un amigo se extrañaba de su preferencia por Garcilaso en vez de San Juan de la Cruz.
[521] CERNUDA, Luis (1979: 21).

El poema « El vicio » reúne diversos personajes. Está estructurado en tres partes. En la primera parte se describe la casa que intrigaba al poeta-niño camino del colegio : su patio, su palma, sus persianas corridas y cancela cerrada. El verdulero jamás detenía su borriquillo *con su fresca mercancía de tomates, pepinos y lechugas* en aquella casa *conventual y enigmática*[522]. Una mañana de invierno el poeta-niño ve parado un coche ante la casa y el cochero en actitud de espera. Descubre al fin la puerta de la casa abierta y a su lado *una mujer alta vestida de amarillo, el abrigo de piel derribado sobre un hombro* dando voces coléricas. En la tercera parte se describe el rostro de esta mujer y el miedo que provoca en el niño *su cara pálida y deslucida, cubierta de pesados afeites, el pelo estoposo teñido, (…), terrible y risible, con algo de muñeca fláccida cuyo relleno se desinfla*[523]. La frescura de la mercancía del verdulero, al cual se había referido el narrador protagonista en la primera parte, contrasta con el perfume rancio que salía de la casa, perfume *de vicio que la ley pasa por alto y ante el cual la religión cierra los ojos*. Si bien hasta ahora parecíamos seguir la mirada del niño, en la tercera parte se percibe la intromisión del narrador. Ha habido un cambio de focalización. A pesar del uso de la primera persona en esta narración retrospectiva, se produce una disociación entre la voz narradora y el protagonista poético, lo que corrobora las reflexiones de Genette, quien propone diferenciar ante una situación narrativa semejante el personaje que sufrió la experiencia en el pasado y aquél que lo narra en su presente de escritura.

La visión de los « maricas » que se paseaban por las calles sevillanas parece haber marcado al poeta-adolescente, como queda reflejado en el poema « El escándalo ». El nombre de los protagonistas de la composición no es dado hasta el final de la misma. Este poema está construido mediante una serie de percepciones sensoriales - plásticas y auditivas principalmente – que ponen en contraposición dos grupos que podrían llamarse los marginados o excluidos y los marginantes. Aparecían los primeros en las largas tardes estivales, cuando ya había pasado el vendedor de jazmines. Comienza el narrador describiendo su vestimenta : *Iban vestidos con blanca chaqueta almidonada, ceñido pantalón negro de alpaca, zapatos rechinantes como el cantar de un grillo, y en la cabeza una gorrilla ladeada, que dejaba escapar algun rizo negro o rubio* [524]; luego pasa al detalle de sus movimientos : *se contoneaban con gracia felina*. La expresión de su rostro era ufana y risueña y su manera de andar provocaba la reacción de otros personajes secundarios que

[522] *Ibidem.*
[523] *Ibidem.*
[524] *Ibidem*, p. 18.

aparecen nombrados genéricamente[525]: el coro, el cortejo, el séquito, los curiosos, los cuales manifiestan su desacuerdo mediante la voz: *un coro de gritos en falsete* anunciaba su llegada, el cortejo *les seguía insultándolos con motes indecorosos,* al contonearse más exageradamente estos seres misteriosos *redoblaban las risotadas y la chacota del coro*. El narrador omnisciente parece tomar partido por ellos: *Con dignidad de alto personaje en destierro, apenas si se volvían al séquito blasfemo para lanzar tal pulla ingeniosa* ; (…) *Había en sus descarados ojos juveniles una burla mayor, un desprecio más real que en quienes con morbosa curiosidad les iban persiguiendo*[526].

Son muy escasas las descripciones localistas en *Ocnos.* Estas se deslizan en dos poemas, « Mañanas de verano » y « La catedral y el río », que guardan relación con la narración breve « El indolente ». Hay en ellas una descripción de un día festivo en un pueblo andaluz, con ocasión del patrono del lugar[527]. Las referencias a los monaguillos[528] y a los seises introducen vivencias personales en conexión con el contexto histórico-cultural de la ciudad sevillana[529].

Llegada de una nueva etapa vital : la adolescencia

Mediante la descripción de dos espacios diferentes, el primero urbano y cerrado y el segundo natural y abierto, se introducen en « La catedral y el río » dos períodos de la vida del protagonista poético : el mundo de la infancia, personificado en los monaguillos, y el mundo de la adolescencia, personificado en las risas juveniles y los cuerpos desnudos de los muchachos que se bañan en las orillas del río. Por medio de imágenes visuales estos seres se identifican con el espacio en el que se hallan. Los monaguillos *vestidos de rojo y oro* reiteran el color de terciopelo rojo de la alfombra y el color blanco de las capillas mientras que el cuerpo de los muchachos se contagia del reflejo verde del río.

---

[525] De manera general, los nombres propios son escasos en el poemario, el ser humano está presente preferentemente con nombres genéricos. Abundan los grupos, como las « mujeres » y « hombres » cuya manera de vestir responde a la moda sevillana de principios de siglo.

[526] CERNUDA, Luis (1979: 18).

[527] « Aparece la procesión. Son primero los tambores con seco y duro redoble, luego los monaguillos de rojo y blanco, con ciriales e incensarios, los curas de gesto hosco y rígida cpaa bordada, hasta que al fin aparecen las andas de plata, con flores y faroles encendidos a pesar de ser mediodía, en torno a un San Rafael de alas doradas y un pez rosa en la mano ; o un San Cristóbal de pierna y brazo arremangado con el niño sentado sobre un hombro, (…) » (CERNUDA, Luis, 1994: 295).

[528] En « El indolente » los monaguillos van vestidos también de rojo y blanco como en « La catedral y el río ».

[529] Manuel Ramos Ortega incorpora una detallada explicación sobre « los seises ». Se trata de un grupo de muchachos, que no sobrepasan los doce o trece años, los cuales bailan y cantan delante del Santísimo en la octava del Corpus y también en la Inmaculada y el Carnaval. Son unos personajes cuya creación hunde sus raíces en la profundidad de la historia de Sevilla. Al parecer ya bailaban antes del descubrimiento de América, por lo menos desde 1439 (MORALES PADRON, F. 1972: 60). Cuando estos muchachos cambian de voz y se hacen hombres dejan de ser « seises » (*Ibidem*, p. 61).

La adolescencia y la juventud incorporan tres elementos recurrentes en la obra cernudiana : la soledad, la belleza y el deseo.

En « Belleza oculta » aún vive Albanio el sentimiento de unidad con la naturaleza. El nuevo marco espacial : casa nueva, en habitación vacía que iba a ser la suya, prefigura un cambio, la llegada de otra etapa vital : la adolescencia. El poema se sitúa temporalmente en la primavera, *una tarde de marzo tibia y luminosa*, época del renacer a la vida. La naturaleza comparte la juventud de Albanio : *las ráfagas de la brisa le traían el olor juvenil y puro de la naturaleza*; el campo es *casi solitario* y el joven muchacho sentirá también elevarse en su alma *un sentimiento de soledad hasta entonces para él desconocido*[530]. La aparición del sentimiento de soledad es simultáneo al descubrimiento de la hermosura del paisaje que sus ojos contemplan. Desea aliviar la soledad con la comunicación pero un sentimiento extraño se lo impide.

En *Invocaciones* la voz lírica evoca la época infantil en la que se llevaba a cabo la simbiosis entre la soledad y el niño.

De niño, entre las pobres guaridas de la tierra,
Quieto en ángulo oscuro,
Buscaba en ti, encendida guirnalda,
Mis auroras futuras y furtivos nocturnos,
Y en ti los vislumbraba,
Naturales y exactos, también libres y fieles,
A semejanza mía,
A semejanza tuya, eterna soledad [531].

De nuevo, en el poema « El amor », exalta el protagonista poético la hermosura del paisaje en el cual se hallan tres chopos jóvenes : *Todo en derredor de ellos quedaba teñido, como si aquel paisaje fuera un pensamiento, de una tranquila hermosura clásica : la colina donde se erguían, la llanura que desde allí se divisaba, la hierba, el aire, la luz*[532]. Es la soledad del magnolio, imagen de la vida, la responsable de su elevada belleza. El jardín antiguo destaca también por su hermosura. En « La catedral y el río », se evoca la belleza del contexto espacio-temporal. Este descubrimiento de la hermosura de la naturaleza va acompañado del despertar al amor y a la sensibilidad hacia la hermosura

[530] CERNUDA, Luis (1979: 22).
[531] CERNUDA, Luis (1998 : 147).
[532] CERNUDA, Luis (1979: 61).

humana (« El enamorado »). En el poema « Río » el protagonista-testigo siente admiración de la juventud ajena y nostalgia de su propia juventud[533].

El narrador manifiesta el deseo del poeta-adulto de volver de nuevo al borde de la fuente para soñar otra vez la juventud pasada. En el poema « Sombras », tras la descripción de dos muchachos que ha amado, el primero de belleza oriental y el segundo de belleza clásica, incorpora el narrador el tema del « Ubi sunt ». La belleza persiste mientras que los cuerpos cambian. Cernuda lamenta la pérdida de la hermosura de la juventud de las cosas y las personas debido al paso del tiempo[534].

Hemos visto cómo en *Historial de un libro* evoca Cernuda el paralelismo entre el despertar sexual y la primera tentativa de escribir versos. El rasguear quejoso de una guitarra despierta al protagonista poético en « La música y la noche ». En contraste con la tranquilidad y silencio nocturnos, *en la soledad y calma de la madrugada*[535], siente su cuerpo en ebullición, le asalta un fervor, un afán de deseo y dicha. En el poema « El placer » describe el protagonista poético el despertar del deseo.

La soledad de la adolescencia continúa formando parte del ser del poeta y del hombre Luis Cernuda. En la época adulta se lleva a cabo una escisión entre el yo y el mundo circundante. La soledad del poeta es consecuencia del sentimiento de desunión entre el yo y el entorno. Cernuda se siente diferente a los otros, no sólo debido a su homosexualidad, puesto que la lectura de Gide le ayuda a aceptarla, sino a su propia condición de poeta. La soledad-comunión de la infancia deviene soledad-melancolía en la adolescencia y termina convirtiéndose en soledad-marginación en la edad adulta.

El sentimiento de comunión con la naturaleza, que caracteriza los poemas en los que el protagonista poético es el poeta-niño, es un sentimiento transitorio que perdura en la adolescencia y se desvanece con la llegada de la juventud y en la época adulta. La relación que establece el poeta-niño con el entorno natural y urbano va a ser desarrollada en los apartados siguientes.

---

[533] *(…) la contemplación amorosa de los niños y adolescentes adquiere en Ocnos - y en toda la obra de Cernuda – un matiz nostálgico que es producto del intento de recuperar la inocencia de la propia infancia del poeta, en la que el deseo y la realidad no aparecían antagónicos* (RAMOS ORTEGA, 1982: 137).
[534] RAMOS ORTEGA, Manuel (1991: 169).
[535] CERNUDA, Luis (1979: 40).

Las imágenes sensoriales

La composición de lugar

Se ha apuntado la técnica meditativa[536] como uno de los caminos utilizados por Cernuda para objetivarse en el poema. El propósito de la meditación, explica Louis L. Martz[537], es el de *aprehender la realidad y el significado de la presencia de Dios* . Para alcanzar este fin, los medios de que dispone el alma son las tres potencias : memoria, entendimiento y voluntad ; al aplicar cada una sucesivamente al tema de la meditación (en general, algún episodio de la vida de Cristo), el alma establece una relación dramática con la presencia divina. El primer paso en este proceso de autodramatización es o la proposición del tema por medio de *alguna similitud que corresponda a la materia* o la más conocida « composición de lugar » : la representación imaginativa, viva y detallada del escenario en que la acción meditativa ha de desarrollarse. *Sustituyendo la vida de Cristo por su propia niñez y adolescencia, y la presencia divina por el mundo invisible de la naturaleza, Cernuda reinterpreta esta técnica meditativa de una forma muy original* [538].

Gran parte de los poemas de *Ocnos* que evocan la infancia y la adolescencia del protagonista poético siguen una disposición tripartita que recrea la estructura del poema meditativo tradicional : memoria, entendimiento y voluntad.

---

[536] Los orígenes de la poesía de la meditación se remontan al arte de la meditación difundido por Europa a finales del siglo XVI y principios del XVII, y a la aplicación de este arte a la creación poética. Louis L. Martz demuestra cómo muchos de los poemas de los llamados « poetas metafísicos » (Donne, Herbert, Marvell) acusan la influencia directa de la meditación religiosa tal como quedó expuesta en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola y en otros tratados de la época (MARTZ, Louis L. 1963: « Introducción » en *The Meditative Poem : An Anthology of Seventeenth Century Verse*, New York: New York University Press, p. XVIII.). Lo que en los metafísicos se hacía en una sola persona, en los poetas ulteriores, a partir de Browning y Eliot, se convierte en la exploración desplegada en diversos espejos o máscaras (DELGADO, Agustín 1975: 205). La poesía dramática no es sino uno de los modos de la poesía meditativa. La técnica meditativa tiene antecedentes en la literatura española. José Angel Valente ha señalado la huella de Antonio Machado y, sobre todo, de Miguel de Unamuno en la tradición de la técnica meditativa, que se remonta a Jorge Manrique, Aldana, San Juan de la Cruz o al poeta de la Epístola Moral a Fabio (UTRERA TORREMOCHA, María Victoria 1994: 51). Unamuno se había propuesto « abrir para el verso español la posibilidad de alojar un pensamiento poético » (VALENTE, José Angel 1971: 127-143). De esta manera se acerca al espíritu de Leopardi, Wordsworth, Coleridge, Browning y a una zona poética que califica de manera acertada con la expresión de « poesía meditativa » (*Idem* , p. 127). El poeta sevillano sigue los pasos de Unamuno y busca la sumisión de la palabra al pensamiento poético y el equilibrio entre el lenguaje escrito y el lenguaje hablado. Al ser Cernuda un poeta con tendencia a la meditación filosófica y transcedental, es lógico que haya recibido influencia de todos aquellos poetas meditativos que tanto influyeron en Unamuno. A Unamuno le faltó el contacto con la poesía de los metafísicos, una de las zonas de contacto más importantes de Cernuda. Ya en comunicacón con la poesía anglosajona fue cuando estuvo éste en disposición espiritual para valorar toda una zona de nuestra lírica tradicional : Jorge Manrique, Aldana, la « Epístola moral » a Fabio, San Juan de la Cruz (DELGADO, Agustín 1975: 191). Utilizará a partir de entonces la técnica metafísica que consiste en avanzar en el poema a la vez que se avanza en la meditación logrando aportar al verso español la inflexión meditativa que para él pedía Unamuno. Los primeros pasos de la técnica meditativa surgen en *Invocaciones*. Esta técnica se perfecciona en *Las Nubes*.

[537] MARTZ, Louis L. (1963: XVIII)..

1. Recreación por medio de los sentidos de un lugar y de un recuerdo determinado inscrito en la memoria.
2. Impresión que la experiencia vivida en aquel momento había producido en el niño.
3. Repercusión que la experiencia infantil tuvo en su devenir adulto.

Las imágenes cernudianas[539] son el punto de partida para la meditación. La recreación de un lugar, de una época del año, de un objeto insertado en los recuerdos infantiles conduce al poeta a la reflexión sobre un asunto con él relacionado. Podemos imaginar que el poeta busca en el baúl de los recuerdos aquéllos que más honda huella dejaron en él para su devenir adulto, y, concretamente, para el despertar de la poesía. El poeta recrea un lugar, una época del año o un recuerdo infantil que le conduce al final del poema en una última frase a una meditación o reflexión sobre el recuerdo.

La estructura tripartita señalada repercute en la focalización. A lo largo de la primera y segunda fases se sigue el punto de vista del poeta-niño o del poeta-adolescente mientras que en la tercera parte domina el punto de vista del narrador. Así se ha podido observar en la composición « El vicio ».

En numerosos poemas prescinde el poeta sevillano de la tercera potencia desarrollando sobre todo la memoria - composición de lugar -, en la que convergen las recreaciones de percepciones sensoriales, espaciales y temporales. En ellas nos vamos a detener a continuación.

Percepción, imaginación y recuerdo

A través de los sentidos, descubre el hombre una realidad contrapuesta al yo, un mundo que se encuentra frente a éste[540]. J.L. Pinillos[541] reduce a tres etapas el proceso sensorial o forma en que los sentidos captan y transmiten información : un momento estimular, una fase de transmisión y una fase de proyección-elaboración. La sensación es el proceso por el cual se identifican y regulan los estímulos ambientales. La percepción se lleva a cabo por medio de los sentidos, pero no resulta de la suma de sensaciones. Las sensaciones simplemente informan; la percepción es el proceso por el cual una persona interpreta estímulos sensoriales, traduce estos mensajes de forma comprensible.

---

[538] VALENDER, James (1984: 38).
[539] Entendemos por imagen la representación de un lugar, una persona o una cosa.
[540] A la dualidad yo-mundo corresponde en el hombre una conciencia reflexiva, una auto-conciencia. El mundo es sentido en esta conciencia reflexiva como « lo otro », como algo en lo que no queda absorbido nuestro ser.
[541] PINILLOS, J.L.(1975): *Principios de Psicología*, Madrid: Alianza Editorial, p. 139.

La percepción no es nunca una reproducción de objetos exteriores, sino que es el resultado del contacto de una subjetividad y una objetividad : de todas las percepciones posibles, sólo tomamos conciencia de aquéllas que tienen para nosotros una motivación. La percepción no significa un puro recibir, sino que constituye un proceso de identificación en el que los estímulos sensibles se integran en el mundo de nuestros engramas[542] orgánicos y en las imágenes que a ellos corresponden.

El concepto de memoria remite a la posibilidad de pervivencia del pasado, a una implantación de éste en el presente histórico, en resumen, a la capacidad de evocar percepciones y sensaciones que hemos tenido en momentos anteriores. Uno de los aspectos más importantes que diferencian la percepción animal de la percepción en el hombre viene determinado por el lenguaje. El lenguaje posibilita que las percepciones ambientales sean arrancadas de su situación y sigan viviendo en el nuevo universo que el lenguaje ha creado. La posibilidad de ensimismarse, de encerrarse en el universo de las imágenes, forma parte de una actitud típica del hombre. A la función de memoria corresponde el recuerdo como fenómeno elemental en el que se expresa la función.

El funcionamiento de la memoria individual puede ser considerado en tres grandes momentos :

1. fijación de percepciones y vivencias
2. conservacion de éstas
3. su posterior reproducción o reminiscencia, que se desarrolla en el doble aspecto de evocación e identificación o reconocimiento.

El recuerdo es el núcleo temático del poema « Las campanas », estructurado en tres partes. En la primera, el narrador-testigo se interroga acerca del significado de la palabra recuerdo : *La misma palabra recuerdo, designa toda la emoción intemporal de un evocar que sustituye lo presente en el tiempo con un presente suyo sin tiempo*[543]. Según esta definición, tres elementos forman parte del recuerdo : la memoria, la emoción y la atemporalidad. La emoción no nació en el momento en que tuvo lugar el suceso, sino que se caracteriza por ser « intemporal ». Para concretizar esta definición, en la segunda parte el narrador-testigo evoca un recuerdo concreto : el son de las campanas de la catedral. En el momento de la escritura poética la percepción auditiva del resonar de estas campanas

[542] La comprensión del proceso perceptivo nos lleva hacia el concepto de imagen, en cuanto nos aparecen las percepciones, en gran medida, como reconocimiento de « patrones », es decir, se lleva a cabo una adecuación de las nuevas experiencias a unos engramas existentes ya en el sujeto.
[543] CERNUDA, Luis (1979: 79).

despierta en el protagonista poético una emoción desconocida hasta entonces para él : *parece revivir un júbilo de festividad solemne y familiar*. Sólo la *mirada interior* puede reconocer *las circunstancias en el espacio y en el tiempo* en el que se inscribe ese sonido. En la tercera parte intenta encontrar el elemento que hace posible el encanto de este recuerdo, que llega a su memoria con emoción atemporal. Descarta *la idealización de algo distante* - es decir, la idealización de la vivencia localizada en un marco espacio-temporal lejano - ya que es consciente de lo sordo del momento pasado y de su ambiente, en el que no había nada amado ni precioso que pudiera fijar el recuerdo en la memoria. No son, pues, las circunstancias que rodean a los sucesos las que marcan la existencia individual. De este modo descarta también la motivación, que según los filósofos y psicólogos es la responsable de que la información sea transferida a largo plazo, y se acerca a la teoría de las correspondencias de Baudelaire : es la percepción auditiva, *cerradas las compuertas de los restantes sentidos*, la que hizo posible *el encanto tardío de aquella evocación*[544]. Esta percepción auditiva se califica de « inútil », como la labor de Ocnos que trenza los juncos y del asno que come los juncos trenzados. Pero lo que importa es la belleza de la evocación a semejanza de la belleza de la representación pictórica de Ocnos en la villa Panfilia. Es el instante ocioso y, por consiguiente, atemporal, lo que prevalece.

Concluyendo, la percepción auditiva provoca el proceso de transformación de un recuerdo, que llega a la memoria impregnado de una emoción atemporal, conviertiéndose de ese modo en *la imagen más bella y significante que la realidad* [545]. Es la imagen poética evocada por Bachelard[546] en la que entra en juego la imaginación creadora.

Termina el narrador diciendo que la fidelidad con la que se vive la existencia es el motor de *la importancia o fortuna de una existencia individual* [547]. De esta fidelidad a sí mismo y a su obra habla Octavio Paz en los trabajos dedicados al poeta sevillano.

---

[544] *Ibidem.*
[545] *Ibidem*, p. 80.
[546] Para Gaston Bachelard. la imagen poética tiene un dinamismo propio, posee una ontología directa. Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética hay que acercarse a una fenomenología de la imaginación. La novedad de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser humano. Por medio de esta creatividad la consciencia imaginadora se convierte, de manera sencilla pero pura, en origen. La fenomenología de la imaginación poética, en un estudio de la imaginación, debe reflejar este valor de origen de las diversas imágenes poéticas. Al limitar el estudio a la imagen poética en su origen a partir de la imaginación pura, se deja de lado el problema de la composición del poema a partir de imágenes múltiples.
Bachelard propone considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana. La imaginación nos separa a la vez del pasado y de la realidad. Se abre hacia el futuro. A la función de lo real, instruida por el pasado que sale de la psicología clásica, hay que unir una función de lo irreal. El poema teje la realidad y el mundo irreal, da dinamismo al lenguaje mediante la doble actividad de la significación y de la poesía. BACHELARD, Gaston (1957: 8).
[547] CERNUDA, Luis (1979: 80).

A través de los sentidos perciben el niño y el adolescente el entorno y entran en contacto con el mundo que les rodea. Desempeñan un papel fundamental en la percepción. De ellos se sirve también el narrador para recrear los recuerdos. Así pues las experiencias sensoriales tienen una función doble. Por un lado, a través de ellas, el lector es testigo de la manera como descubre el protagonista poético el entorno ; por otro lado, gracias a ellas, se lleva a cabo la recuperación de recuerdos inscritos en la memoria.

Las experiencias sensoriales

Las experiencias sensoriales ocupan un lugar privilegiado en la obra cernudiana. En opinión de Jenaro Talens, Cernuda se acerca de este modo a los metafísicos ingleses y a los místicos españoles para quienes todo ha de llegarnos mediante los sentidos[548]. El poema meditativo reúne los sentidos, las emociones y el intelecto en *un momento de dramática experiencia creadora* [549].

Manuel Ramos Ortega dedica un capítulo a las experiencias sensoriales de *Ocnos,* enumera detalladamente las sensaciones y su frecuencia de aparición en la obra. Nuestro objetivo no es reiterar el completo trabajo realizado ya por el citado crítico. En este apartado veremos cómo se inscriben las sensaciones auditivas, visuales, olfativas, táctiles y gustativas en los diferentes poemas y en el conjunto de la obra, formando imágenes mediante relaciones sinestésicas.

Las experiencias sensoriales son en ocasiones el punto de partida del poema en prosa. Otras veces sirven de trampolín para la recreación de percepciones que configuran el recuerdo infantil o adolescente. También, y para confirmar antitéticamente la tesis cernudiana expuesta en « Las campanas », puede ocurrir el proceso inverso : el recuerdo de un lugar conduce a una experiencia sensorial. Así sucede en el poema « Un compás », donde la descripción del convento encamina al final del poema al sabor *divino* de los postres : *yemas de huevo hilado*; *polvorones de cidra o de batata*[550].

En « Las campanas », el narrador-testigo da prioridad a las « percepciones auditivas » por encima de las demás. A lo largo del poemario, los sonidos despiertan la sensibilidad del protagonista poético de manera especial. A partir de ellos se establecen relaciones con otros sentidos.

[548] TALENS, Jenaro (1975: 271).
[549] MARTZ, Louis L. (1963: I).
[550] CERNUDA, Luis (1979: 41).

La música producida por un instrumento o un objeto sirve de punto de partida para varios poemas: el piano en « La poesía », el son de un organillo en « El placer », la musiquilla del carrito de los helados en « Pregón tácito » y el rasguear quejoso de una guitarra en « La música y la noche ».

En « La poesía » recuerda el narrador-protagonista un lugar concreto (*el pie de la escalera de mármol, hueca y resonante* de su casa natal) en el que se fusionan luz y sonido. Allí oía el poeta-niño la música del piano mientras la luz « que se deslizaba allá arriba en la galería » aparece ante sus ojos *como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuese la música*[551]. Las sensaciones visuales, táctiles y sonoras confluyen en el pie de la escalera, lugar acogedor que rememora de nuevo el poeta en el poema « El tiempo ».

El son del organillo es acompañado del aroma de la acacia en flor y la atmósfera primaveral : *A través de las ramas de acacia en flor, por el aire tibio de la noche de mayo, desde el jardín de la venta, la musiquilla venía insistente* (« El placer »)[552]. Las campanas de la catedral han dejado huella en la memoria del poeta-adolescente, el cual las recuerda en « La ciudad a distancia » : *Y el son de las campanas de la catedral, que llegaba puro y ligero a través del aire, era como la respiración misma de su sueño*[553]. Como hemos visto, a ellas dedica una composición el poeta-adulto. La sensación acústica que producen trae a la mente del poeta paisajes de su lejana infancia.

El recuerdo ideal del sonido del carrito de los helados desencadena la imagen de éstos en el poema « Pregón tácito ». Está estructurado en cuatro párrafos. Se construye a partir del recuerdo de los carritos blancos del vendedor de helados que aparecían sonando por los bulevares y avenidas de la ciudad. El airecillo que atrae al protagonista poético es calificado de *infantil, delicioso, trivial*. A partir de esta atracción sonora el poeta describe en el segundo y tercer párrafo el paisaje que se divisaba desde dos espacios diferentes (la vivienda de un amigo y la ventana de su cuarto) por medio de una construcción paralelística: *Unas veces las oías desde la vivienda de un amigo,* (…) » / *Otras veces las oías desde la ventana de tu cuarto*[554]. El primer paisaje es marítimo y el segundo urbano.

En el cuarto párrafo reflexiona el poeta sobre el proceso de mitificación : un objeto trivial gracias a *una experiencia placentera* se convierte en símbolo de esa experiencia o de ese recuerdo y adquiere de este modo valor mágico, como ejemplifica el carrito de los

[551] *Ibidem*, p. 5.
[552] *Ibidem*, p. 28.
[553] *Ibidem*, p. 30.
[554] *Ibidem*, p. 88.

helados. Paradójicamente, a pesar de que fue la musiquilla quien despertó la sensibilidad del poeta, la imagen ha quedado grabada en su mente mientras que le es imposible recordar aquélla. Ahora bien, según mi opinión, es justamente la percepción sonora la que ha adquirido valor mágico y pertenece al universo mítico puesto que idealmente sigue sonando silenciosa y enigmática en su recuerdo. Sin esa musiquilla que atraía al poeta el carrito no hubiera adquirido esa dimensión mágica, hubiera continuado siendo objeto trivial.

El recuerdo de los días otoñales es impregnado de sensaciones táctiles y sonoras en el poema « El otoño ». Estas percepciones sensoriales invaden la composición llegando a caracterizar la estación del año : el trueno, el chocar de las gotas de lluvia contra los cristales. Entre los diferentes sonidos que despertaban la sensibilidad del niño, cabe destacar el sonido del agua. Las gotas de lluvia personificadas bailan rítmicamente en el patio de la casa natal : *la lluvia entraba dentro de la casa, moviendo ligera sus pies de plata con rumor rítmico sobre las losas de mármol*[555]. Recordemos que en el patio de la casa había una fuente y el agua al caer sonaba *con un ritmo, igual, adormecedor*. De la madre, que descorre la vela para que penetre en la casa la lluvia, el narrador-testigo sólo describe su voz, cuyo *quejido agudo* compara al de un sonido familiar : el de *las golondrinas cuando revolaban por el cielo azul sobre el patio*. Se establece una relación indirecta entre la voz de la madre y el patio. Gracias a ella el agua de lluvia podía penetrar en éste y producía un nuevo sonido en la casa.

Y de nuevo estas percepciones sonoras sirven de trampolín para otras. Percepciones táctiles : *los sonidos eran casi dolorosos, punzando la carne como la espina de una flor*, olores y sabores : *De las hojas mojadas, de la tierra húmeda, brotaba entonces un* ***aroma delicioso****, y el* ***aroma de lluvia*** *recogida en el hueco de tu mano tenía el* ***sabor*** *de aquel aroma, siendo tal la sustancia de donde aquél emanaba,* ***oscuro*** *y penetrante, como el de pétalo ajado de magnolia*[556].

El sabor de aroma de lluvia es comparado al del pétalo ajado de magnolia, flor de magnolio, uno de los espacios edénicos del poemario, como se verá ulteriormente. Se establece una relación entre la atmósfera otoñal y este espacio privilegiado. El olor del invernadero, otro espacio edénico, se asemeja al olor de la naturaleza en otoño : olor a tierra húmeda y hojas mojadas.

[555] *Ibidem*, p. 7.
[556] *Ibidem*. La negrita es mía.

El sonido de la lluvia se relaciona en « La riada » con el del viento y con la luminosidad especial de la claridad de las velas : *Al llegar la noche, derribados con el temporal los postes y alambres eléctricos, no había luz. A la claridad de las velas, un libro ante sus ojos soñolientos, escuchaba el viento afuera, en el campo inundado, y la lluvia caudalosa caer hora tras hora*[557].

Los sonidos urbanos tienen poca representación y aparecen ligados a elementos de la naturaleza: *la sirena de un buque en el puerto o el silbato de un tren en el campo le herían como una puñalada* (« El viaje »)[558], *se oía el silbido de un tren, el píar de un bando de golondrinas* (« La catedral y el río »)[559], *el son de las campanas de la catedral que llegaba puro y ligero a través del aire, era como la respiración misma de su sueño* (« La ciudad a distancia »)[560].

Hay escasas referencias al mundo animal, el cual es introducido en la mayoría de las ocasiones mediante referencias sensoriales : los peces escarlatas que nadaban en la fuente del patio (« El tiempo »), el perro que anunciaba con su ladrido el paso de los maricas (« El escándalo »), el borriquillo del verdulero (« El vicio »), el piar de las golondrinas o el croar irónico de una rana en el río (« La catedral y el río »), el grito ronco o agudo de algún pavo real (« El vicio »), el canto de las cigarras desde las márgenes del río (« La ciudad a distancia »), el trino fugitivo de un bando de golondrinas cruzando el cielo (« El destino »), los vencejos que cruzan los aleros del convento y ahogan su grito en el campanario (« Un compás »), el perro del parque (« El parque ») , el mirlo y el murciélago - que definen el espíritu del protagonista poético.

En ocasiones, los animales se incorporan mediante el uso de la comparación : el poeta-niño quiere sorprender el nacer de una hoja nueva *tal otros quieren sorprender, en el vuelo, cómo mueve las alas el pájaro,* la voz de la madre se compara al sonido de las golondrinas que volaban por encima del patio. En el poema « El escándalo » los protagonistas se contoneaban con *gracia felina*, sus zapatos eran *rechinantes* como el cantar de un grillo. Observemos cómo la mayoría de los poemas en los que hay referencia a animales y en particular, a su grito, coinciden con el despertar de la adolescencia y el descubrimiento del entorno.

[557] *Ibidem*, p. 32.
[558] *Ibidem*, p. 34.
[559] *Ibidem*, p. 23.
[560] *Ibidem*, p. 30.

Los jóvenes son también descritos por medio de su voz: Frente a la indiferencia y olvido que reina en la capilla de la universidad llegan al protagonista poético de « El poeta » *las voces jóvenes, las risas vivas de los estudiantes*. También se oyen risas juveniles en « La catedral y el río ». Estas voces juveniles contrastan con el « coro de gritos en falsete » que anuncian la llegada de los maricas en « El escándalo » y los gritos de la prostituta en « El vicio ». En la descripción detallada que el narrador hace del maestro, encontramos referencia a su voz *recia y campanuda*. La voz de la melodía despierta al poeta-adolescente (« El placer »). Entre todas las voces de los amigos, el protagonista poético descubre una fresca y pura (« El amante »). En « Un compás » sólo se oye *una voz femenina cascada como una esquila vieja*.

Los colores adquieren una significación especial en *Ocnos*. El verde y el blanco son los tonos dominantes. El verde[561] se relaciona con la naturaleza y el blanco[562] con espacios urbanos. La luz es con frecuencia dorada[563]. El rojo, asociado a otros colores como blanco, plata y oro, es el color de preferencia para interiores, objetos de creación humana y libros[564]. En ocasiones es sustituido por el azul[565]. El amarillo es empleado para describir vestidos[566]. Pero lo más interesante es la combinación de colores que entrelaza elementos naturales y urbanos. Veamos algunos ejemplos :

---

[561] Las hojas verdes de la latania en el poema « El tiempo » recuerdan el color verde de la hoja recién nacida en « La naturaleza ». Un moral de hoja verde y fruto oscuro es la única referencia natural incorporada en la composicion « El maestro ». El río adquiere una luminosidad verde que *parecía metal fundido entre las márgenes arcillosas* (« Mañanas de verano »). También en « La catedral y el río », el río era verde y misterioso como un espejo y los cuerpos de los muchachos que se bañan en el río se contagian de ese color verde : *Desnudos entre los troncos de la orilla, los cuerpos ágiles con un reflejo de bronce verde apenas oscurecido por el vello suave de la pubertad unos muchachos estaban bañándose*. Al atardecer el sol se pone entre cirros morados. Desde la ventana de la habitación que iba a ser la suya percibe Albanio *el olor juvenil y puro de la naturaleza, enardeciendo la luz verde y aúrea* (« Belleza oculta »).

[562] El blanco es el color de los edificios : las galerías del jardín son blancas, la fachada del edificio de la Caridad es blanca también (« La catedral y el río »), mientras que la torre es gris y ocre : « Jardín antiguo ». *Un plano cielo gris estríado de blanco por la lluvia* surge en « La riada ». Como hemos visto, también es blanco el carrito de los helados.

[563] El dorado resplandor de la luz en « Jardín antiguo » es teñido de verde por las hojas y el agua de un estanque.

[564] Para su santo o para el día de Reyes recibía el protagonista poético unas cajas de cartón que llevaban una etiqueta *de estrecha forma rectangular donde el nombre del bazar aparecía en blancas letras de realce sobre fondo escarlata* y finas virutas ensortijadas *tal un bucle de pelo rubio*. Escarlata son también los peces que nadan en la fuente del patio. En la catedral una alfombra de terciopelo rojo absorbía el rumor de los pasos. Tras las rejas emergían en alguna capilla blanca formas enérgicas y extáticas. Los niños de faz murillesca iban vestidos de rojo y blanco, tomando así el color de la alfombra y la capilla. El retablo era una confusión de oros perdidos en la sombra. El poeta niño descubre en la biblioteca de su padre *unos tomos en folio de encuadernación rojo y oro* (« El viaje »). También era rojo y oro el decorado del coliseo al que acudía el joven Cernuda a escuchar conciertos (« La música »).

[565] Los seises llevaban un traje azul y plata. Los volúmenes que reunían la obra de Bécquer que leyó el poeta-niño eran *de encuadernación azul con arabescos de oro* y las hojas eran amarillentas.

[566] La prostituta va vestida de amarillo y los personajes masculinos de « Pregones » llevan *traje de negro alpaca o hilo amarillento*.

El dorado resplandor de la luz en « Jardín antiguo » es teñido de verde por las hojas y el agua de un estanque. Los ladrillos de los senderos del jardín son rosáceos. El cielo azul límpido y puro, las galerías blancas, la torre gris y ocre. En « La ciudad a distancia », el protagonista poético divisa desde la terraza de su casa las casas blancas, de rejas verdes, la mancha gris de los olivos, el huerto, *una galería de verde emparrado que la luz teñía con un viso de oro traslúcido* ; *sus edificios claros, que la luz velándolos en la distancia, fundía en un tono gris de plata* ; *la torre, esbelta como una palma morena*[567]. Con la llegada del atardecer otras tonalidades enriquecen la luz dorada y el cielo azul : *El sol poniente encendía apenas con toques de oro y carmín los bordes de unas frágiles nubes blancas*; *la copa del cielo se iba llenando de un azul oscuro*(« Atardecer »)[568]. El verde y el blanco aparecen juntos en dos poemas que pueden considerarse antitéticos : « El vicio » - *se entreveía en el patio anchuroso, entre la blancura del mármol, verde, fina, una palma*[569] - y « Un compás » - los *muros blancos del convento, el agua verde* de la alberca -[570] .

En el bazar se confundían *colores, reflejos y aromas*. En « Mañanas de verano » describe el narrador los puestos del mercado, viva ebullición de colores. Volvemos a encontrar los colores rojo, verde y blanco a los que se suman otros colores y tonos :

Ya era el puesto de frutas (brevas, damascos, ciruelas), sobre las que imperaba la rotundidad verde oscuro de la sandía, abierta a veces mostrando adentro la frescura roja y blanca. O el puesto de cacharros de barro (búcaros, tallas, botellas), con tonos rosa o anaranjado en panzas y cuellos. O el de los dulces (dátiles, alfajores, yemas, turrones), que difundían un olor almendrado y meloso de relente oriental.

Las plantas y árboles que recorren el poemario favorecen la creación de imágenes y de sensaciones olfativas. El aroma de sándalo o de ámbar que flotaba por las tiendecillas de la Plaza del Pan recrea la misma atmósfera del bazar y de los puestos del mercado. Mientras que el perfume rancio que salía de la casa *por la cancela abierta* (« El vicio ») recrea una atmósfera muy diferente a la de los espacios antes señalados.

En conclusión, la relación que se establece entre el yo y el mundo exterior tiene como intermediario a los sentidos en *Ocnos*. En las primeras etapas de la vida hay una profunda integración del niño con el ambiente que le rodea[571], tal y como queda reflejado en estas composiciones.

[567] CERNUDA, Luis (1979: 30).
[568] *Ibidem*, p. 38.
[569] *Ibidem*, p. 21.
[570] *Ibidem*, p. 41.
[571] La diferenciación entre el hombre y el mundo circundante resulta también menos marcada en las formas de conciencia primitiva.

Coordenadas e interacciones espacio-temporales en *Ocnos*

Los poemas de *Ocnos* se caracterizan por su ambigüedad geográfica, la cual se suma a la ambigüedad narrativa y la diversidad protagonística. Ramos Ortega atribuye dos razones a esta omisión de referencias geográficas[572]. La primera es de orden literario : gran parte de la crítica ha visto en la obra de la Generación del 27 un deseo por eludir referencias localistas. La segunda es de orden ideológico o filosófico : se utilizan los paisajes « como esquemas felices en su creación de la soñada « edad de oro » »[573]. Las revistas sevillanas « Bética » y « Mediodía », que surgieron durante los años de formación de Luis Cernuda, pretendían terminar con la falsa leyenda pintoresquista que pesaba sobre Andalucía y buscar un ideal andaluz. En este sentido, José María Izquierdo plasmó sus ideas andalucistas en su obra capital « Divagando sobre la ciudad de la gracia ». En 1936, Cernuda escribió un artículo titulado « Divagando sobre la Andalucía romántica » en el que expone su « teoría de Andalucía » en concordancia con su predecesor, al que dedica un poema :

« Portada de *Divagación sobre la Andalucía romántica* »

TRAPIELLO, Andrés (dir) : *A una verdad : Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988. p. 130

Confesaré que sólo encuentro apetecible un edén donde mis ojos vean el amor transparente y la luz radiante de este mundo ; donde los cuerpos sean jóvenes, oscuros y ligeros ; donde el tiempo se deslice insensiblemente entre las hojas de las palmas y el lánguido aroma de las flores meridionales. Un edén, en suma, que para mí pudiera estar situado en Andalucía. Si se me

[572] RAMOS ORTEGA, Manuel (1982 : 78).
[573] DE LUIS, Leopoldo (1978): *Vida y obra de Vicente Aleixandre*, Madrid: Espasa Calpe, p. 190.

pregunta qué es para mí Andalucía, qué palabra cifra las mil sensaciones, sugerencias, posibilidades unidas en el radiante haz andaluz, yo diría : felicidad [574].

Esta visión idealizadora de la Andalucía romántica se viene a sumar a lo que para Luis Felipe Vivanco y Philip Silver –aprovechando la « Teoría de Andalucía » de Ortega y Gasset – viene a denominarse el ideal vegetativo.

La vida paradisiaca es, ante todo, vida vegetal. Paraíso quiere decir vergel, huerto, jardín. Y la existencia de la planta se diferencia del animal en que aquélla no reacciona sobre el entorno. Es pasiva al medio. Con sus raíces recibe el nutrimiento telúrico, con sus hojas bebe del sol y del viento. No hace nada. Vivir, para ella, es a un tiempo recibir de fuera el sustento y gozarse al recibirlo. El sol es a la par alimento y caricia en la manecita verde de la hoja [575].

En « El indolente » (1929), Cernuda había imaginado un edén –Sansueña- *en donde los hombres vegetarían sin apenas ningún esfuerzo vital y en donde la paz reinaría, por encima de los deseos impuros*[576] . En este momento se perfilan las significaciones del título del poemario en prosa. J.G. Fratzer había elegido el nombre de « Indolent » en vez de Ocnos en la descripción pictórica tantas veces aludida. Maristany traduce así el texto en el que se describe la escena: *Indolencia aparece sentado ociosamente sobre una piedra y sostiene con su mano derecha el extremo de una soga, que está comiendo un asno, echado en el suelo, enfrente de él. Los edificios y los árboles del fondo prueban que la escena no tiene lugar en el mundo inferior* [577]. Ocnos, en su actitud ociosa, parece vivir en fusión con el mundo natural, como Albanio. Se establece una conexión entre el espacio edénico de Sansueña y aquel en el que se desarrolla la labor estéril, improductiva y ociosa del soguero. En su labor encarna éste el ideal vegetativo grato a Ortega y Gasset, José María Izquierdo y al propio Luis Cernuda. El ideal de « vita minima » o « ideal vegetativo », se acuerda con las características de la naturaleza de los poemas de *Ocnos*.

En otro sentido, los espacios recreados en los poemas en prosa responden a experiencias vitales del poeta sevillano. Sin embargo, la voz narradora elude cualquier referencia que pudiera relacionar directamente el espacio del poema con la biografía de Luis Cernuda. Las vivencias infantiles fluyen en *Ocnos* cual infancia paradisiaca recreada poéticamente. La elección del título potencia míticamente la obra y despista del transfondo autobiográfico[578].

[574] CERNUDA, Luis (1994, III: 83).
[575] ORTEGA Y GASSET (1968: 30).
[576] RAMOS ORTEGA, Manuel (1983: 93).
[577] MARISTANY, Luis (1982 : 138).
[578] Con la elección de este título se despista el transfondo autobiográfico y sevillano y se potencia míticamente el libro.

La incorporación en la cita inicial de un espacio mítico origina un distanciamiento respecto a esos espacios vividos : se produce así el mismo proceso observado ya en el estudio de las voces narrativas.

Coordenadas e interacciones espaciales en Ocnos [579]

Con el fin de no alejarnos del objetivo de este trabajo, nuestro análisis va a centrarse en los espacios relacionados con las dos primeras etapas del protagonista poético : la infancia y la adolescencia, lo que no impide que se establezacan relaciones y comparaciones con espacios juveniles y adultos.

Una primera lectura de *Ocnos* insinúa un predominio de los espacios naturales sobre los espacios urbanos. Sin embargo, no hay en el poemario disociación entre ambos. Un análisis detallado muestra que los espacios naturales propiamente dichos no son numerosos[580]. El narrador se sirve del mundo vegetal y de la continua presencia del agua en sus diversas manifestaciones para envolver al lector en un mundo natural. Además, los espacios naturales presentes en *Ocnos* rara vez son paisajes « salvajes » (a excepción del camino por el que viaja el protagonista poético en el poema « El miedo »), sino que se inscriben en el entorno urbano y está presente en ellos la huella humana. Estos espacios son : el huerto, el invernadero y el jardín. El magnolio y las orillas del río forman también parte de los espacios naturales.

Dentro del entorno urbano podemos diferenciar espacios internos y espacios externos. Los espacios internos son aquellos que están ligados a la casa : la casa natal, el patio de la casa, la habitación contigua a la del pianista, la biblioteca, la cama, la casa y la habitación del adolescente . Los espacios urbanos externos son numerosos : el bazar, la capilla y el patio de la Universidad, la catedral, el viejo y destartalado coliseo, el teatro de verano, el convento, la calle, el mercado, las tiendecillas de la plaza del Pan. El patio de la casa (espacio interno) puede considerarse a la vez espacio natural, ya que en él confluyen las plantas y la fuente.

En las descripciones de paisajes alterna el narrador el paisaje urbano y el paisaje natural. La ciudad nunca es descrita de manera aislada sino que se inserta en un marco natural que la rodea, así ocurre en « La ciudad a distancia », « Ciudad de la Meseta », « Santa ».

[579] Véase anexo 4.
[580] Véase anexo 5.

Hay dos espacios abstractos : la naturaleza y la soledad. La soledad es « isla feliz donde tantas veces te acogiste » (« La soledad »). En el poema « La naturaleza » el niño manifiesta un sentimiento de omnipotencia ante el nacimiento de una nueva planta. Hay un espacio indeterminado : « El brezal », que parte de un entorno concreto, el campo inglés con sus brezales. Al espacio adulto se le contrapone la planta creada por la imaginación del niño.

La naturaleza

Cernuda ha indicado en « Palabras antes de una lectura » cómo su interés por la naturaleza se liga con un anhelo de crear poesía : *El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante*[581].

En todos los fragmentos de *Ocnos* relativos a la naturaleza hay un rasgo común : la identificación entre ésta y el niño Albanio. En la primera edición – la del 42 – hay todavía una armonía perfecta entre la naturaleza y el niño ; armonía que no se romperá hasta el poema, « Escrito en el agua », del que Cernuda era consciente que actuaba *como una especie de tapón e impedía la continuación del libro*[582].

El mundo de la infancia es un mundo vegetal. Las referencias a los animales en la primera etapa vital y la adolescencia van ligadas, como hemos visto, a percepciones sensoriales. Está poblado de flores, plantas, arbustos y árboles, como puede comprobarse, en el esquema[583] incorporado en el anexo 4.6.

Junto a la abundancia de elementos naturales sobresale el fluir del agua en sus diversas manifestaciones: lluvia, fuente, alberca, río y mar en un número importante de poemas[584]. El agua de lluvia y la lluvia pertenecen al universo infantil - « El otoño » y « La riada » -; la fuente forma también parte de este universo - « El tiempo », « Jardín antiguo » -, de manera que cuando el protagonista poético encuentra otras fuentes éstas desempeñan un papel semejante a la de la niñez: véase, por ejemplo, la fuente del patio de la universidad en el poema « El destino ». El río había surgido en « La ríada », relacionado con la lluvia y evocando recuerdos infantiles. Sin embargo, en los demás poemas sugiere la llegada de la adolescencia y el despertar de la sexualidad: -« La catedral y el río »-, « La ciudad a

[581] CERNUDA, Luis (1971: 19).
[582] Carta a J.L. Cano desde Mount Holyoke, en diciembre de 1947
[583] Para una visión detallada de la flora y fauna de *Ocnos* consúltese la clasificación realizada por Ramos Ortega en el estudio ya citado.
[584] Véase anexo 4.7.

distancia ». Una función semejante desempeña la alberca en « El convento ». Finalmente, el mar pertenece a la juventud del protagonista poético y al descubrimiento del amor: - «El amante », « El mar » -.

El poeta-niño va al huerto acompañado, no sabemos por quien, en busca de una latania o un rosal para el patio de la casa. Se establece al principio del poema una relación entre estos dos espacios. La oscuridad es una característica de este lugar. Al entrar en el huerto aparecían tras el portalón *los senderos de tierra* ***oscura.*** De forma paralela, el invernadero estaba al fondo del huerto, *túnel de cristales* ***ciegos*** *en cuyo extremo se abría una puertecilla verde*. Dentro del invernadero había *un olor cálido,* ***oscuro***. Por último, llegamos a la descripción que hace el narrador de lo que representaba el invernadero para él:

Hoy creo comprender lo que entonces no comprendía: cómo aquel reducido espacio del invernadero, atmósfera lacustre y dudosa donde acaso habitaban criaturas invisibles, era para mí imagen perfecta de un edén, sugerido en aroma, en ***penumbra*** *y en agua, como en el verso del poeta gongorino: "Verde calle, luz tierna, cristal frío"*[585].

Espacios urbanos

El aroma y la penumbra invaden también el bazar: *En la media luz brillaban las lunas biseladas de cristales y espejos, y un aroma confuso de piel de Rusia y ámbar flotaba por el aire*. Pero lo que caracteriza el lugar es la *confusión múltiple y rica de colores, reflejos y aromas*. Los colores invaden el mercado que visita el poeta-niño en « Mañanas de verano ».

La atmósfera especial del bazar y de los puestos del mercado surge de nuevo en el poema « Las tiendas », que retrata la vida sevillana de aquellos años en la plaza del Pan, con sus tiendecillas y con los gallegos, en la acera de la plaza, esperando algún encargo[586]. La atmósfera del bazar era una atmósfera femenina y su encanto va ligado a la figura encargada de atar los paquetitos que de allí salían. Parece un personaje de cuento de hadas: *Y aunque ésta, con leve rumor de seda, asomando apenas la punta del pie entre los pliegues de la estrecha falda,* (…)[587] . El encanto del lugar no desaparece cuando ésta abandona el lugar.

[585] CERNUDA, Luis (1979: 10). Las negritas son mías.
[586] Mercaderes y gallegos parecían pertenecer a dos mundos distintos y en cambio se correspondían entre sí.
[587] CERNUDA, Luis (1979: 139).

La calle está llena de vida : por ella pasan el vendedor de jazmines en las largas tardes de verano (« El escándalo »)[588], el farolero al anochecer, en otoño, *con su largo garfio al hombro, en cuyo extremo se agitaba como un alma la llamilla azulada, encendiendo los faroles de la calle* (« Pregones »)[589], el vendedor viejo que grita *¡Alhucema vieja !* [590]. En el poema « El vicio », el cochero se ríe de los gritos de la mujer y un policía *recostado de mala gana en el quicio de la puerta* la contempla *abstraído y soñoliento*[591].

La calle ofrece dos dimensiones opuestas. Por un lado, es el descubrimiento de las calles matinales, de la luminosidad de las mañanas veraniegas, de los colores de los puestos del mercado (« Mañanas de verano »), de las voces de los vendedores ambulantes, del rasgear de la guitarra (« La música y la guitarra »). En la otra dimensión, se producirá en la calle el conocimiento de seres marginales : por ella se pasean aquellos personajes misteriosos a quienes llamaban « los maricas » y camino del colegio, por aquella calle de casas señoriales, se enfrentará a la prostitución.

Con la llegada de la adolescencia se incorporan nuevos espacios, algunos urbanos, otros naturales. En el teatro de verano descubre el adolescente su primer amor (« El enamorado »). En el viejo y destartalado coliseo escuchará por primera vez a Bach y a Mozart (« La música »).

El narrador-testigo revive la atmósfera especial del bazar, del mercado y de las tiendas de la plaza del Pan en « La llegada »[592]. Este poema, que recrea la llegada de Cernuda a Nueva York en otoño de 1947, se desarrolla en dos planos que son introducidos mediante la conjunción de coordinación adversativa « mas » y « pero » [593] : un plano real – descripción del paisaje marítimo, llegada al puerto neoyorquino, entrada en la ciudad – y un plano irreal que es proyección de los propios deseos del poeta-adulto. La realidad contrasta con la belleza con la que la ciudad había aparecido ante sus ojos. Los trámites para pasar la aduana y las calles de los suburbios parecen despertarle de la ensoñación. Sin

[588] *Ibidem*, p. 18.
[589] *Ibidem*, p. 15.
[590] *Ibidem*.
[591] *Ibidem*, p. 22.
[592] *El arribo a Nueva York lo he referido en poema en prosa, « La llegada ». Viniendo de un país donde la guerra y la postguerra impusieron, y seguían imponiendo todavía al marcharme de allí, penitencia y ascetismo excepcionales, las tiendas de Nueva York, que son quizás uno de sus encantos mayores, me lo hicieron pararecer como país de Jauja* (CERNUDA, Luis, 1971: 209).
[593] *Mas era la realidad : las molestias innumerables con que los hombres han sabido y tenido que rodear los actos de la vida (pasaportes, permisos, turnos de espera, examen policíaco, aduana) te lo prueban de manera tajante.* […]
Pero eran sólo los suburbios, la ciudad verdadera estaba adentro […] (*Ibidem*).

embargo, al final del poema, mediante la proyección de objetos y momentos de su infancia, el plano del deseo domina : *la ciudad verdadera estaba adentro, toda tienda con escaparates brillantes y tentadores, como juguetes en día de reyes o día del santo, empavesada de banderas bajo un cielo otoñal* [594]. El lector puede establecer una relación entre las coordenadas de este poema y el otoño de la infancia – estación en la que el poeta ha nacido -, los escaparates de las tiendas, los paquetes envueltos con cintas ensortijadas blancas y rojas, provenientes del bazar, que recibía en día de reyes o de su santo.

La casa : interacción entre los espacios interiores y exteriores

De los poemas estudiados, un total de veintisiete ofrece un marco espacio-temporal. Entre los diferentes espacios localizados, la casa y, en particular, la casa natal, es el que surge con mayor frecuencia.

La casa natal acompañada del sonido del piano abre el poemario: *En ocasiones, raramente, solía encenderse el salón al atardecer, y el sonido del piano llenaba la casa* (« La Poesía »)[595]. El sonido de este instrumento se relaciona también con el hogar familiar en el poema que lleva por título « El piano »: *Pared frontera de tu casa vivía la familia de aquel pianista*[596]. Dentro de la casa, además del salón - el cual sólo es mencionado en « La poesía » - y de la biblioteca - espacio en el que se desarrolla el poema « El viaje » - , hay dos cuartos que ocupan un lugar importante en el poemario : la habitación a través de cuya pared estudiaba el pianista y la habitación del poeta-niño, en la que se encuentra la cama o lecho que se convertirá en el lugar de meditación - « La eternidad » -, recogimiento - « El otoño » - y despertar sexual - « La música y la noche »-.

En la casa entraba la lluvia otoñal cuando la madre daba la señal de que descorrieran la vela: *la lluvia entraba dentro de la casa, moviendo ligera sus pies de plata con rumor rítmico sobre las losas de mármol* (« El otoño »)[597]. Estas losas de mármol son las del patio que surge de nuevo en el recuerdo del narrador-protagonista de « El tiempo » : *Recuerdo aquel rincón del patio en la casa natal, yo a solas y sentado en el primer peldaño de la escalera de mármol*[598]. El mármol califica aquellos espacios que evocan experiencias placenteras del poeta-niño : de mármol son los escalones que baja la figura femenina

[594] CERNUDA, Luis (1979: 81).
[595] *Ibidem*, p. 5.
[596] *Ibidem*, p. 8.
[597] *Ibidem*, p. 7.
[598] *Ibidem*, p. 14.

entrevista en el poema « El bazar » ; la música acogía al poeta-niño cuando llegaba *al pie de la escalera de mármol hueca y resonante* (“La poesía”)[599].

La escalera, espacio interior, conduce a la galería o azotea (« La poesía », « Atardecer »), la cual se halla en interacción entre el exterior y el interior. Los corredores son también un medio de comunicación: los corredores conducen a la habitación contigua a la del pianista (« El piano »). El patio, a su vez, posee un pequeño hueco, por el que suben las hojas de la latania hasta los balcones, lugar también de interacción entre el interior y el exterior. Es precisamente en busca de una latania (o de un rosal) para el patio que iba el protagonista poético al huerto en el poema que lleva este mismo título. La latania se convierte pues en un elemento natural que sirve de intersección entre el mundo interior y el mundo exterior : *Subían hasta los balcones abiertos, por el hueco del patio, las hojas anchas de las latanias, de un verde oscuro y brillante, y abajo, en torno a la fuente, estaban agrupadas las matas floridas de adelfas y azaleas* (« El tiempo »)[600].

El balcón permite al niño entrar en comunciación con el exterior : desde el balcón, en la terraza, contempla el poeta-adolescente la ciudad sevillana (« La ciudad a distancia ») , en los últimos sueños de niño, el protagonista poético del poema « La riada » mira el jardín tras los cristales de un balcón. También tras los visillos, probablemente de ese mismo balcón, con la frente apoyada al frío cristal, miraba el niño la calle en el poema « Los pregones ».

Así pues, la casa rara vez es un espacio aislado. Sus paredes y muros ofrecen protección, calor, pero no ruptura. Los seres que en ella habitan utilizan el patio, la escalera, la azotea, el balcón, las ventanas o la puerta para comunicar con el exterior.

En oposición a la casa del protagonista, abierta al exterior, describe el narrador *cierta casa de persianas, siempre corridas y cancela cerrada por un portón* : la casa de las prostitutas en el poema « El vicio ».

El paso de la infancia a la adolescencia va a compañado de un cambio de domicilio: cambio de casa y de habitación, cambio de nombre del protagonista, que deja de llamarse el niño y adquiere nombre propio: Albanio: *Pisaba Albanio ya el umbral de la adolescencia, e iba a dejar la casa donde había nacido, y hasta entonces vivido, por otra en las afueras de la ciudad*; *Estaba en la habitación aún vacía que iba a ser la suya en la casa nueva*

[599] *Ibidem*, p. 5.
[600] *Ibidem*, p. 14.

(« Belleza oculta »)[601]. Será aludida en los poemas « El placer », « La Riada », « El Enamorado », « Sortilegio nocturno »[602] . El escenario de « Aprendiendo olvido », poema que recrea una triste experiencia amorosa, es el mismo de « Belleza oculta ». Sin embargo hay una continuidad de elementos que dan la impresión de estar en la casa natal : el salón, el sonido del piano, la habitación, el lecho, el balcón abierto - por el que venía *el aroma de las acacias mojadas de lluvia* -[603].

Todo parece indicar también que la casa de « Pregón tácito » es la misma que la de la infancia. Las percepciones sensoriales que fluyen en el poema lo envuelven de una magia infantil, de la intemporalidad de la niñez. Solamente un acercamiento biográfico muestra que el narrador-testigo evoca una experiencia californiana. Ya no se trata de la ventana de la casa natal, sino de la ventana alta de su cuarto en el dormitorio universitario y de la vivienda de un amigo en Los Angeles, desde las cuales oye el airecillo que tocaban los carritos de los helados. Sin embargo, si no se recurre al hecho biográfico, pasa desapercibido el cambio espacial : hay una voluntad poética de configuración de un espacio único.

En el poema titulado « La casa » expresa el poeta-adulto el deseo de tener una casa propia[604]. Junto a este deseo descubre otro: *el de un refugio con la amistad de las cosas. Afuera aguardaría lo demás, pero adentro estarías tú y lo tuyo*[605]. La existencia de un refugio, el sentimiento de unidad, lo sintió el poeta-niño en su habitación o al pie de la escalera. En la descripción que realiza el poeta-adulto de la casa propia añorada se perciben también paralelismos con la casa infantil: *alta, con sus ventanas abiertas al cielo y a las nubes, sobre las copas de los árboles*[606]. Las ventanas permiten la comunicación con el entorno natural, hacen posible el sentimiento de unidad con la naturaleza vivido de niño.

Este poema se halla al final del libro. Le siguen « Regreso a la sombra », « Pregón tácito » y « El acorde », que cierra el poemario. Recordemos que el poema inicial « La poesía » incorporaba la casa como espacio vital en la vida del niño. El poemario termina

[601] *Ibidem*, p. 22.
[602] DE LA ROSA, Julio M. (1990: 106)
[603] CERNUDA, Luis (1979: 51).
[604] Este poema está escrito en un momento en que el poeta se encontraba "desnudo de posesión", sin ni siquiera una mesa para escribir los versos. La última casa de Cernuda en Sevilla fue la casa situada en el número 4 de la antigua calle de Benomar, hoy Aire. El nombre de la calle daría título a su promer libro: Perfil del Aire. Esta casa sería vendida por la familia tras la muerte de la madre. A partir de entonces viviría Cernuda en pensiones y casas de amigos.
[605] CERNUDA, Luis (1979: 85).
[606] *Ibidem.*

con la ausencia de ésta y la renuncia al sueño de poseerla. Realidad y deseo imposibles de conciliar. Los poemas finales preparan al lector para la lectura de *La Realidad y el Deseo*.

Interacción entre los espacios naturales y urbanos

La separación de espacios urbanos y espacios naturales se revela difícil en *Ocnos*. La naturaleza y la ciudad comparten el sentimiento de unidad. En ocasiones aparecen fundidas. En « Jardín antiguo », mediante una asociación piedra-vegetal, la torre creada por el hombre aparece fundida en la naturaleza: *Entre las copas de las palmeras, más allá de las azoteas y galerías blancas que coronaban el jardín, una torre gris y ocre se erguía esbelta como el cáliz de una flor*[607]. De manera semejante ocurre en « La ciudad a distancia »: « la torre » es *esbelta como una palma morena*[608]. Esta fusión se recrea también en el poema « Atardecer » : *Sobre los ladrillos cubiertos de verdín, entre las barandas y paredones encalados, allá en un rincón, estaba el jazminero, con las ramas oscuras cubiertas de menudas corolas blancas, junto a la enredadera, que a esa hora abría sus campanillas azules*[609]. El jazminero cubre también uno de los muros encalados del huerto. Los magnolios esconden entre sus ramas una estatua: *Luego estaba la escalera, junto a cuyos peldaños había dos altos magnolios, escondiendo entre sus ramas alguna estatua vieja a quien servía de pedestal una columna*[610]. El musgo recubre la fuente del jardín en el que la obra humana y la naturaleza se han fundido : *Siguiendo los senderos de ladrillos rosáceos, a través de una cancela y unos escalones, se sucedían los patinillos solitarios, con mirtos y adelfas en torno a una fuente musgosa, y junto a la fuente el tronco de un ciprés cuya copa se hundía en el aire luminoso* (« Jardín antiguo »)[611]. Incluso los seres humanos parecen sometidos a este proceso de fusión : *qué encanto hallabas en aquella faz, irguiéndose sobre el cuello tal sobre un tallo* (« El enamorado »)[612].

También se observa el proceso inverso : la lluvia que entra dentro de la casa natal se personifica (« El otoño »). El sentimiento de comunión entre los espacios naturales y urbanos lo refleja el narrador-testigo mediante la siguiente prosopopeya en « La ciudad a

[607] CERNUDA, Luis (1979: 25).
[608] *Ibidem*, p. 30.
[609] *Ibidem*, p. 38.
[610] *Ibidem*, p. 25.
[611] *Ibidem.*
[612] *Ibidem*, p. 36.

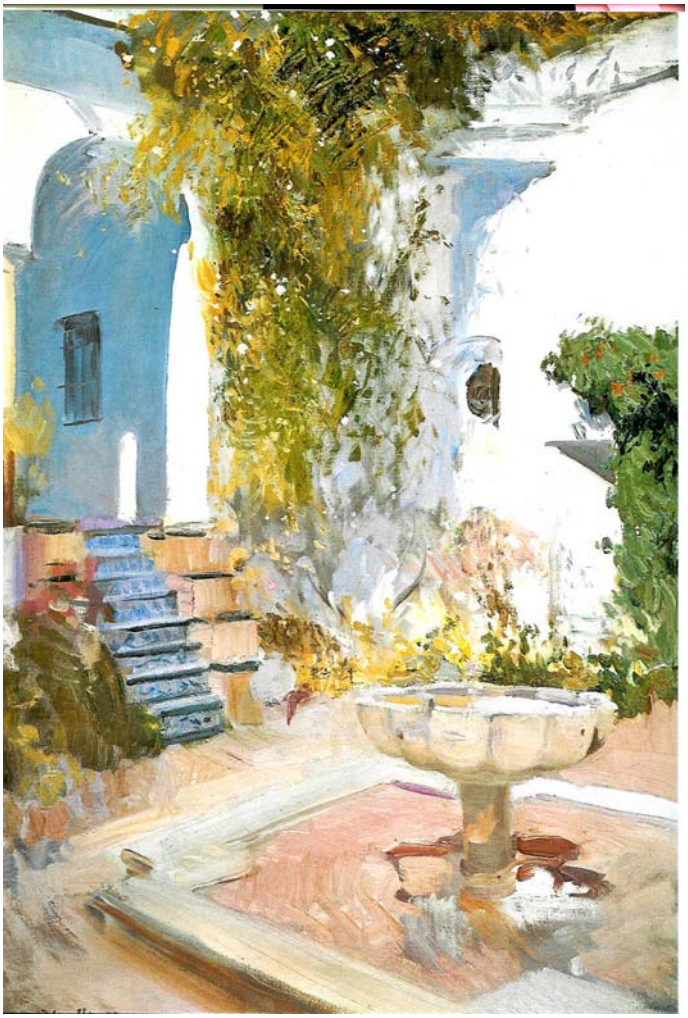
distancia » : *todo aparecía allá abajo : vega, río, ciudad, agitándose dulcemente como un cuerpo dormido*[613].

La pared y el muro construidos por el hombre protegen el entorno natural y urbano. El jardín del protagonista poético es protegido por un muro en la época de las riadas . Los muros habían protegido al protagonista poético de la oscuridad de la noche[614].

Las mismas partes de la casa que servían de interacción entre el interior y el exterior, las encontramos en el poema « Jardín antiguo » : los corredores, la escalera, los peldaños, las terrazas, galerías y azoteas. Y la misma fuente que presidía el patio se halla en este lugar : *Se atravesaba primero un largo corredor oscuro* (…) *Luego estaba la escalera, junto a cuyos peldaños había dos altos magnolios* ; *Al pie de la escalera comenzaban las terrazas del jardín, más allá de las azoteas y galerías blancas*[615].

[613] *Ibidem*, p. 30.
[614] *Le alcanzaría fuera de la casa y de la ciudad la noche, de cuya oscuridad creciente le había protegido hasta entonces las paredes amigas, la lámpara encendida sobre el libro de estampas ?* (« El miedo », *Ibidem*, p. 11).
[615] *Ibidem*, p. 25.

« Rincón del grutesco del Alcázar de Sevilla »



Joaquín Sorolla, en *Los genios de la pintura española*, Madrid, Sarpe, 1990, ilustración n°38.

Un procedimiento semejante es utilizado en el poema « El magnolio », siendo en este poema el balcón quien sirve de nexo: En un recodo de la calle estaba el balcón, al que se podía trepar, sin esfuerzo casi, desde el suelo ; y al lado suyo, sobre las tapias del jardín, brotaba cubriéndolo todo con sus ramas el inmenso magnolio[616]. Mientras que en el poema « El huerto » es la puerta el instrumento de interacción : aparecen tras el portalón los senderos de tierra oscura del huerto y al fondo de éste estaba el invernadero, imagen perfecta de un edén ; túnel de cristales ciegos en cuyo extremo se abría una puertecilla verde[617].

[616] *Ibidem*, p. 29.
[617] *Ibidem*, p. 10.

Un nuevo elemento de enlace ha sido incorporado : **el arco**. En el poema « El magnolio » se entraba a la calle por un arco y en « Jardín antiguo » *: Al fondo, a través de un arco, aparecía la luz del jardín*[618].

El convento reúne elementos señalados en la casa, el huerto, el jardín y el magnolio: *El portón. Los arcos. (Para un andaluz, la felicidad aguarda siempre tras un arco.) Los muros blancos del convento. Los ventanillos ciegos bajo espesas rejas.* (…) *Por la galería, (…) sonaba una voz femenina*[619]. A estos elementos se suman la luz crepuscular, la humedad de la tierra cubierta a trechos por la hierba, el agua verde en la alberca. Indicios que nos acercan a un posible edén matizado por la exaltación del sabor de aquellos dulces que procuraban una sensación en la que se percibe la aparición del deseo : *En la vaga luz crepuscular, en el silencio de aquel recatado rincón, el exquisito alimento nada tenía de profano, y al morderlo parecía como si mordiéramos los labios de un ángel*[620].

El patio de la casa se desdobla en la juventud en el patio de la universidad al que se llegaba con *sólo subir unos escalones y atravesar una galería*. En él también había una fuente, como en el patio de la casa natal : *Había en el viejo edificio de la universidad, pasado el patio grande, otro más pequeño, tras de cuyos arcos, entre las adelfas y los limoneros, susurraba una fuente*[621]. El silencio del lugar es comparable al de *aquel recatado rincón* del convento. A él acude para reflexionar sobre su futuro, para meditar sobre el paso del tiempo y la absurdidad de los problemas materiales.

La imagen del jardín se convierte en todas las civilizaciones en el símbolo terrestre del espacio paradisiaco de los primeros tiempos de la creación, cuando los hombres vivían en un lugar cerrado, lejos de todos los peligros[622]. En la obra cernudiana, el jardín, el magnolio, el patio, la alberca, el huerto y el invernadero son lugares de esa naturaleza que se convierte mediante una serie de relaciones sinestésicas en un edén infantil representativo del espacio paradisiaco andaluz descrito al comienzo de este capítulo. Tres elementos sugieren el edén: el aroma, la penumbra y el agua. El regocijo de los sentidos es fundamental para la vivencia paradisiaca : *le Jardin du paradis comporte des fontaines jaillissantes, des ruisseaux d'eau vive, de lait, du vin, du miel, des fontaines aromatisées de*

[618] *Ibidem*, p. 29.
[619] *Ibidem*, p. 41.
[620] *Ibidem*.
[621] *Ibidem*, p. 43.
[622] CAZENAVE (1996 :331-332).

camphre ou de gingembre: des ombrages verts, des fruits savoureux[623]. El patio infantil encarna el jardín interior de las casas musulmanas, con su fuente en el centro. La alberca del convento guarda ecos de los jardines característicos de los claustros medievales, que eran concebidos como reflejos del paraíso.

El jardín constituye al mismo tiempo una imagen onírica[624]. Aparece en los sueños como la expresión de un deseo exento de ansiedad : es el lugar del desarrollo de fenómenos vitales e interiores. Los elementos constitutivos de esta imagen fluyen en *Ocnos*. Estos elementos son : la pared, la puerta, el árbol, la fuente y el desarrollo armonioso de las estaciones, que expondremos en el próximo apartado. Las paredes del jardín sostienen fuerzas internas que florecen : las paredes del jardín y de la casa protegían al poeta-niño. No se penetra directamente en el jardín, antes de llegar a la puerta hay que atravesar una serie de elementos que hemos podido señalar detalladamente. Este recorrido simboliza la evolución del alma en busca de una verdadera riqueza interior. La imagen onírica se convierte en alegoría de sí mismo cuando el jardín alberga en su centro una fuente o un gran árbol. La fuente del patio, la fuente del jardín y la alberca son manifestaciones de esa fuente central. El magnolio adquiere ahora su génesis interpretativa.

Se ha señalado que Cernuda utiliza diferentes técnicas objetivadoras con el fin de conocerse a sí mismo y lograr un distanciamiento lírico. Mediante la escritura poética, el protagonista poético - a la par que el lector - penetra en el jardín interior que nos conduce al interior mismo de su ser.

Coordenadas e interacciones temporales[625]

Queda por constatar si las coordenadas temporales de *Ocnos* concuerdan con el elemento temporal constitutivo de la imagen onírica del jardín. Observemos en primer lugar la abundancia de poemas cuyo título es una estación del año o una parte del día. El aspecto temporal cobra de esta manera una función primordial en *Ocnos*. Todas las estaciones del año desfilan por el poemario. Paradójicamente, el otoño, que es la estación que el protagonista poético define como suya, porque en ella ha nacido, sólo está presente en el poema que lleva su nombre. El verano es la estación en la que discurren el mayor número de poemas, algunos de los cuales sitúan al protagonista poético en la adolescencia.

[623] CHEVALIER (1982 : 532).
[624] CAZENAVE (1996: 331-332).
[625] Véase anexo 8.

Los poemas que tienen como marco temporal la primavera o el invierno se construyen invariablemente en torno de la infancia o la adolescencia.

Además de la estación o el mes del año, tiende el narrador a determinar la parte del día en la que se realiza la descripción o bien se desarrolla la acción. Se observa una marcada predilección por los momentos de transición entre el día y la noche : la madrugada, el atardecer y el anochecer. La tarde aparece en un solo poema, « El escándalo », y el mediodía en dos : « La ciudad a distancia » y « El tiempo ». La música abarca todas las partes del día.

Los poemas que se desarrollan en la madrugada (« La música y la noche », « La eternidad ») tienen como escenario la cama. El silencio y la calma de ese momento invitan al muchacho a la meditación. La luz crepuscular y la puesta del sol son marco temporal de los poemas « Pregón tácito » y « El compás », respectivamente. La noche es el marco temporal en el que se lleva a cabo el despertar de los sentimientos. En las noches otoñales experimenta el niño el sentimiento de unión entre su cuerpo y su alma ; de noche nacerá el sentimiento de soledad. La noche es también el escenario temporal en el que se enamora por primera vez y, por último, en las noches de primavera despertará el deseo en el poeta-adolescente.

El atardecer es el momento del descubrimiento del entorno - « La catedral y el río » -, - « Atardecer » -, de la hermosura - « Sombras » - , el contacto con la música y el despertar del sentimiento poético - « La poesía » - , el preguntarse por el futuro - « El destino » -.

El anochecer es de nuevo el encuentro con la música : « El piano » y el despertar de otro sentimiento : « El miedo ». El mediodía conduce a un espacio edénico y a la atemporalidad de la infancia - « El tiempo » -.

Otras referencias temporales son la fiesta de reyes y el cumpleaños. Sin embargo, no corresponden a una fecha concreta, sino a recuerdos infantiles localizados en un tiempo mágico. Por último cabe señalar los sintagmas « día tras día » (« La naturaleza »), « un día » y « tus sueños al borde de la fuente » (« Jardín antiguo »), que se caracterizan por su ambigüedad.

Señala Ramos Ortega (1982) cuatro tiempos que coexisten en *Ocnos*: tiempo singular o específico (pretérito indefinido), el tiempo circular o la repetición (pretérito imperfecto), el tiempo inmóvil o la eternidad plástica (presente) y el tiempo imaginario, tiempo de los

pensamientos, sueños o fantasías del narrador. El uso dominante del pretérito imperfecto[626] y de locuciones adverbiales indefinidas crean una atmósfera repetitiva.

En ocasiones, la voz narrativa prefiere el uso del plural para referirse a una estación o parte del día: « otoños infantiles » (« El otoño »), « tardes de verano » (« El escándalo »), « atardeceres de invierno » (« La música »), « las noches de primavera » (« El placer »).

Si leemos detenidamente los poemas observamos que no se trata de experiencias, sentimientos, sensaciones únicas, fijadas en un momento concreto. El carácter cíclico de la naturaleza queda reflejado en el poemario : sucesión de días y noches, de meses y estaciones que vuelven a comenzar. Sólo la llegada de la adolescencia romperá la atemporalidad de las vivencias infantiles.

La abundancia de referencias temporales contrasta con la atemporalidad que se desprende de los poemas. Las estaciones del año, las partes del día, los momentos de la vida del protagonista adquieren valor universal. Esa infancia atemporal queda reflejada en la frase : *Años de niñez en que el tiempo no existe*[627].

La preferencia por los momentos de transición testimonia respecto del sentimiento de unidad, fusión o comunión del cual el niño es partícipe. Es el mismo recurso señalado en la creación de espacios. No existe aislamiento entre espacios interiores y exteriores, no hay disyunción entre espacios urbanos y naturaleza. Recordemos que la vega, el río y la ciudad se convierten en la imagen del poeta-adolescente en « un cuerpo dormido ». La eternidad es una vivencia que presupone la fusión en una sola de todas las coordenadas temporales. Ahora bien, junto a la fusión temporal hay una fusión espacial. Universalidad de los espacios y atemporalidad que conducirán al « acorde » como vivencia del jardín interior[628].

---

[626] En los siguientes poemas se emplea solamente el pretérito imperfecto : « La poesía »,, « La naturaleza, « El piano », « La eternidad », « El huerto », « El bazar », « Pregones », « El escándalo », « Mañanas de verano », « Belleza oculta », « La catedral y el río », « Jardín antiguo », « El poeta », « El placer », « El magnolio », « La ciudad a distancia », « El enamorado », « Atardecer », « La música y la noche », « Un compás », « El destino », « Sombras », « Las tiendas ». En ocasiones el pretérito imperfecto se alterna con otros tiempos verbales : el presente, « La soledad », « Pregón tácito » ; el pretérito indefinido, «El miedo », « El vicio », « La riada », « El viaje », « La música », « El brezal », « El poeta y los mitos » (en este último también se emplea el imperfecto de subjuntivo) . Los poemas « La casa » y « Escrito en el agua » destacan por la variedad de tiempos utilizados » : presente, pretérito indefinido y pretérito imperfecto en el primero y en el poema excluido de *Ocnos* : presente, pretérito perfecto, pretérito indefinido y pretérito imperfecto en el segundo. Sólo en tres poemas no se utiliza el pretérito imperfecto : « El maestro », escrito en pretérito indefinido, y « Las campanas » y « El acorde » que están escritos en presente. Si ampliamos este estudio a los tiempos verbales empleados en los poemas restantes de *Ocnos*, observamos un esquema semejante. Ahora bien, a partir de « Pantera » domina el presente el cual es alternado en ocasiones con el uso del pretérito imperfecto o del pretérito indefinido. Esto es debido a que el presente del poema y el presente del narrador coinciden.

[627] CERNUDA, Luis (1979: 14).

[628] Nótese que la expresión « jardín interior » es utilizada en esta investigación con diferente significación a la empleada por el crítico para definir el jardín del poeta-adolescente de Primeras Poesías. Este jardín se constituye

Interacciones temporales y espaciales

Mijaíl Bajtin llama cronotopo (lo que en traducción literal significa « tiempo-espacio ») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en literatura. Esta conexión se materializa en *Ocnos*.

Los cuadros sinópticos referentes a las coordenadas temporales y espaciales ponen de manifiesto las interacciones que se establecen en la mayoría de los poemas. Realizar un estudio detallado ocuparía gran parte de este trabajo, por lo que vamos a detenernos sólo en dos poemas en los que los recuerdos evocados a partir de experiencias sensoriales se convierten en imágenes gracias al cronotopo o la interacción espacio-temporal. Se trata del poema en prosa « Pregones » y la composición « Niño tras un cristal ». En esta compleja red de interrelaciones confluyen *Ocnos* y *La Realidad y el Deseo*.

El poema « Pregones »[629] tiene como núcleo temático la voz[630]. Está estructurado en tres partes que corresponden a tres pregones diferentes, localizados en tres momentos del día, tres estaciones y tres espacios. Los tres pregones simbolizan tres períodos de la vida del ser humano : la infancia, la madurez y la vejez. El vendedor viejo cierra « el ciclo del año y de la vida » en un movimiento de eterno retorno.

El primer pregón tenía lugar en primavera - época del renacer y de la exaltación de los sentidos -, con los balcones abiertos - lugar de interacción entre el espacio interno y el espacio externo-, alta ya la tarde - descubrimiento del entorno, de la belleza y despertar del sentimiento poético-. La brisa traía hacia ellos *un aroma áspero, duro y agudo*, sinestesia que reúne sensaciones táctiles, sonoras y olfativas. El grito *¡Claveles !, ¡Claveles !* se identifica con el aroma que traía la brisa y se funde con el aroma del clavel. El pregón da voz y sonido al aroma que flotaba en el aire.

El segundo pregón tenía lugar durante el mediodía – atemporalidad de la infancia -, en el verano (juventud, despertar del deseo). La vela estaba echada sobre el patio (espacio edénico, infancia), manteniendo la casa en fresca penumbra (espacio edénico). Sin embargo, la puerta está entornada (apenas hay comunicación entre el interior y el exterior). Tras ella llegaba el grito de *¡Los pejerreyes !* al mismo tiempo que sonaba el agua de la

en un espacio creado por la imaginación como escape para la monotonía y el aburrimiento, mientras que el jardín al que nos referimos toma su base en unas experiencias sensoriales y coordenadas espacio-temporales concretas.

[629] CERNUDA, Luis (1979: 15-16).

[630] El primer pregón: la voz pura
El segundo – el canto, la melodía.
El tercero – el recuerdo y el eco, la voz y la melodía ya desvanecidas.

fuente *adormecida bajo su corona de hojas verdes*. Había en aquel grito un fulgor súbito de luz escarlata. El mundo se detenía para seguir girando, suavemente.

El tercer pregón tenía lugar al anochecer - encuentro con la música y despertar del miedo - , en otoño - infancia -. Se encendían las luces de la casa y los faroles de la calle. Se oía correr las persianas, cerrar los postigos. El niño miraba la calle tras el visillo del balcón. Lo que retiene la atención del ser infantil es la vejez del vendedor, descrito primero a través de su voz : *Entonces surgía la voz del vendedor viejo, llenando el anochecer con su pregón ronco de ¡Alhucema fresca !, en el cual las vocales se cerraban, como el grito ululante de un búho*. Por medio de la aliteración de la vocal cerrada « u » el discurso del narrador se contagia de la voz del vendedor viejo portavoz del pregón. La imagen visual de este ser *se adivinaba más que se le veía, tirando de una pierna a rastras, nebulosa y aborrascada la cara bajo el ala del sombrero caído sobre él como una teja, que iba, con su saco de alhucema al hombro, a cerrar el ciclo del año y de la vida*[631], cual metáfora del transcurrir temporal que parece detenerse.

« Niño tras un cristal » (*Desolación de la Quimera*) puede interpretarse como continuación del anterior poema en prosa[632]. Está escrito en presente y es un poema relativamente corto[633]. Varios indicios indican que el niño protagonista de la composición es el propio poeta. Luis Antonio de Villena comenta, en la edición crítica del libro, que se trata de un poema de fondo levemente biográfico[634]. El espacio en el que se desarrolla es la habitación : espacio frecuente en *Primeras Poesías* y marco de algunos poemas de *Ocnos*.

Al caer la tarde, absorto
Tras el cristal, el niño mira
Llover. La luz que se ha encendido
En un farol contrasta
La lluvia blanca con el aire oscuro.

La habitación a solas
Le envuelve tibiamente,
Y el visillo velando

[631] CERNUDA, Luis (1979: 16).
[632] En « La riada » el niño mira también tras un cristal. « Pregones », « La riada » y « Niño tras un cristal » presentan perspectivas semejantes.
[633] « Niño tras un cristal » consta de cuatro estrofas y de un verso final que funciona como epílogo o moraleja. Cada estrofa está formada por cinco versos, en su mayoría impares, alternando versos de nueve sílabas, endecasílabos y heptasílabos. Los encabalgamientos son frecuentes.
[634] Cernuda habla de esas cerradas horas infantiles ante los libros de estampas en la prosa « El viaje » de *Ocnos.*

Sobre el cristal, como una nube,
Le susurra lunar encantamiento.

El colegio se aleja. Es ahora
La tregua, con el libro
De historias y de estampas
Bajo la lámpara, la noche,
El sueño, las horas sin medida.

Vive en el seno de su fuerza tierna,
Todavía sin deseo, sin memoria,
El niño, y sin presagio
Que afuera el tiempo aguarda
Con la vida, al acecho.

En su sombra ya se forma la perla[635].

La primera estrofa sitúa el poema temporalmente en un marco externo : la calle en la que caen las gotas de lluvia. El niño mira llover *tras el cristal*. Es el atardecer, ese momento del día que tanto gustaba al niño Albanio. La lluvia ha tomado la luminosidad del farol. La luz, como en otras composiciones de *Ocnos,* presagia un momento especial en el que se interrelacionan tres elementos : agua (lluvia), aire y fuego (luz), a pesar del carácter antitético de los adjetivos « blanca » y « oscuro » con los que se califican los dos primeros.

En la segunda estrofa se concretiza la situación espacial. Penetramos en un espacio interior : la habitación en la que se halla el niño. El espacio interno imita al espacio externo : *Y el visillo, velando/ Sobre el cristal, como una nube,/ Le susurra lunar encantamiento*[636]. La aliteración recuerda el « Romance de la luna, luna » de Federico García Lorca y confiere al poema cierto aire de canción ritual.

Ya no se cuenta lo que ocurre *tras el cristal*, sino *sobre el cristal*. Se aprecian los ecos machadianos de estos versos :

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía

[635] CERNUDA, Luis (1998: 410).
[636] *Ibidem.*

de lluvia tras los cristales[637].

El niño se encuentra en la habitación. La locución *a solas* insiste en la impresión de soledad que había sugerido la primera estrofa. El ser infantil parece ausente.

En la tercera estrofa se opone un espacio externo, el colegio, a otro interno, la habitación. Ya no es el atardecer, sino la noche y ya no estamos al lado de la ventana, sino *bajo la lámpara*. Frente al colegio - la realidad - surge otro mundo – el del libro de historias y de estampas- que tanto hará soñar al niño. El libro de historias y de estampas es el mismo que aparece en *Ocnos* en « El viaje ».

Pasamos a la cuarta estrofa, en la que se penetra en el interior del ser infantil. Por medio del uso del hiperbaton el niño es introducido en el tercer verso, en medio de la estrofa. En ella se describe la niñez : El niño vive *en el seno de su fuerza tierna ; sin deseo* ; *sin memoria* ; *sin presagio del paso del tiempo*: vive una experiencia atemporal. El protagonista poético deja de ser el niño concreto de las otras estrofas para encarnar un ente simbólico en el que se reúnen los valores de la infancia.

En el verso final *En su sombra ya se forma la perla* se hallan implícitos los adjetivos antitéticos señalados en la primera estrofa : *blanco* y *oscuro*. Sabemos que la perla se forma en el interior de las ostras, en la oscuridad. En el interior del niño se forma la perla, su amor y pasión por la poesía, y el ser que llegará a ser. El verso que encabeza la « Ode : Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood » de Wordsworth : *El niño es padre del hombre*[638] es puesto en práctica en la poética cernudiana. Cernuda encuentra siempre en su infancia las razones de sus actos y pensamientos posteriores[639]. Por ello recorre en *Ocnos* un camino iniciático que le conduce al jardín interior en el que se hallan las raíces del hombre que es.

El acorde cernudiano : de la ruptura al regreso.

El acorde cernudiano

Hemos visto cómo el poeta-niño entra en comunicación por medio de los sentidos con el entorno ; así lo manifiesta el narrador en el siguiente poema:

[637] MACHADO, Antonio (1989 : 90).
[638] WORDSWORTH (1997: 322).
[639] REAL RAMOS, César (1983: 88).

Parecía como si sus sentidos, y a través de ellos su cuerpo, fueran instrumento tenso y propicio para que el mundo pulsara su melodía rara vez percibida. Pero al niño no se le antojaba extraño, aunque sí desusado aquel don precioso de sentirse en acorde con la vida y que por eso mismo ésta le desbordara, transportándole y transmutándole. Estaba borracho de vida, y no lo sabía; estaba vivo como pocos, como sólo el poeta puede y sabe estarlo[640].

Como atributos del Edén de la infancia indica Philip Silver: la intemporalidad o presente eterno , la inocencia y el sentimiento de unidad con el mundo. En el poema « El tiempo », los *años de niñez* son sentidos como un *paraíso primero*. El niño vivía en comunión con las diversas manifestaciones animales y vegetales de la naturaleza. El tiempo parece haberse detenido en aquel jardín edénico. La infancia es el período vital en el que la realidad coincide con el deseo[641], es decir, es posible la unión perfecta del alma y del cuerpo. Con la llegada de la adolescencia, el poeta-adolescente toma conciencia del fluir temporal y surge el deseo. Mediante el acorde intentará la voz poética revivir el sentimiento de comunión con el entorno experimentado en la niñez.

Ocnos termina con el poema titulado «El acorde », que puede interpretarse como puente para la lectura de *La Realidad y el Deseo*. El acorde comenzó en la adolescencia (« Belleza oculta », « La música y la noche ») y necesita un estímulo : oír música. A través de la música el poeta siente de nuevo la armonía vivida en la infancia. Ese instante es calificado de *intemporal* y va acompañado de un gozo también intemporal. La unión sexual es según el narrador-testigo lo más parecido a esta plenitud. El acorde místico borra la otredad y permite la unión con el mundo. Los críticos que interpretan el Deseo como libido quizá se apoyen en el párrafo siguiente : *En otra ocasión lo has dicho : nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual*[642]. Lo que desea Cernuda es la unión de la parte mística y la parte carnal. Gracias al acorde el protagonista-testigo es *uno con el mundo*. La composición « La luz » poetiza la fusión entre lo interior y lo exterior, el cuerpo y el alma, la forma y el nombre, cual unión entre los elementos o equivalencia entre el deseo y la entrega de los amantes :

Cuando aquella mañana tu cuerpo se tendía desnudo bajo el cielo, una fuerza conjunta, etérea y animal, sutilización y exaltación de la pesadez humana por virtud de la luz, iba penetrándole con violencia irresistible. Con su presencia se acallaban los poderes elementales de que el cuerpo es cifra, el agua, el aire, la tierra, el fuego, abrazados entonces en proporción y armonía perfectas. Todo parecía recogerse bajo el nombre y todo nombre suscitar la forma, con aquella exactitud

[640] CERNUDA, Luis (1979: 19).
[641] La infancia es para Cernuda ese breve lapso de tiempo en la vida humana en que no existe disparidad trágica entre realidad y deseo. (SILVER, Philip W. 1995 : 77).
[642] CERNUDA, Luis (1979: 89).

prístina de una creación : lo exterior y lo interior se correspondían y ajustaban como entre los amantes el deseo del uno a la entrega del otro. Y tu cuerpo escuchaba la luz[643].

La fusión entre cuerpo y alma, la unión cósmica entre el ser y el entorno eran inherentes a la infancia. Al comenzar la adolescencia, el niño se da cuenta de que está sujeto al paso del tiempo. Se siente excluido del Edén (« La eternidad », « El otoño »). Desea completarse mediante el amor. Pero descubre también otra solución : la creación poética. Cernuda es, como señala Manuel Ulacia (1986), un poeta deseante : no sólo hay en su obra deseo de unión amorosa, sino deseo de completarse, de lograr el acorde, ya sea mediante la poesía, la música, la historia o el amor. Cernuda es un poeta deseante de lograr la conjunción entre dos polos que se manifiestan antitéticos : la realidad y el deseo - la verdad-. Por eso en el título ambos aparecen unidos por la conjunción de coordinación.

La escritura cernudiana se presenta como un medio para alcanzar el acorde total. Ese medio lo había vislumbrado el poeta niño, como refleja el poema en prosa que encabeza *Ocnos* : poesía y música se funden en una sola entidad; la música conduce a la poesía y la poesía es música.

En el poema inicial de *Ocnos*: « La poesía », el protagonista poético entrevé *en el sueño inconsciente del alma infantil* la existencia de la realidad poética como consuelo de la vida. Esa realidad la equipara al resplandor que se deslizaba por la galería de la casa natal, el cual toma forma de pájaro y sacude con su ala *las notas cristalinas y puras de la melodía*[644]. Mediante el recurso de antropomorfización, el resplandor y la melodía se convierten en un ser único cuyo cuerpo intangible es la luz y el alma la música. Esta unión de cuerpo y alma la vivía el propio poeta-niño en las noches otoñales, encogiendo su cuerpo mediante un gesto embrionario, de retorno a la vida prenatal. En la cama sentía el niño la fusión de su cuerpo y su alma llegando a ser uno en « El otoño ».

En el poema « El Amor » abraza el muchacho los tres chopos jóvenes en un deseo de unión con el mundo vegetal, insinuando al final el narrador que sólo la muerte hace posible la unión final. En « El mar » expresa el deseo de ahogarse y abandonar la vida humana para unirse al mundo infinito de los elementos naturales. « El amante » reitera este tema.

[643] *Ibidem*, p. 79.
[644] *Ibidem*, p. 5.

En « El mirlo, la gaviota », tras una enumeración caótica[645] en la que la Naturaleza y el ser humano desfila en sus diversas manifestaciones, revela el protagonista poético su amor hacia los niños.

[…]
Tiernos niñitos, yo os amo ;
os amo tanto, que vuestra madre
creería que yo intentaba haceros daño[646].

[…]

Sería injusto y arriesgado hablar de pedofilia en la poesía de Cernuda. Ese amor por los niños alberga, a mi parecer, una nostalgia por su propia infancia y sobre todo, de un estado de espíritu en el que la entrega al otro, la unión sexual, se realizaría de manera « pura », como el alma de un niño.

La unión sexual con el otro es un intento de unión cósmica que revivirá el ideal adolescente del acorde total de *Primeras Poesías : Y el acorde total/da al universo calma./Arboles a la orilla/soñolienta del agua…* [647]

El poeta expresa su ansia de unión cósmica mediante una especie de acto de fe.

El mirlo, la gaviota,
El tulipán, las tuberosas…
Creo en el mundo,
Creo en ti que no te conozco aún,
Creo en mí mismo,
Porque algún día seré todas las cosas que amo :
El aire, el agua, las plantas, el adolescente [648].

Gracias a la soledad, después de un período de infidelidades, se encuentra ahora el protagonista poético consigo mismo :

Por ti me encuentro ahora el eco de la antigua
Persona
Que yo fui,
Que yo mismo manché con aquellas juveniles traiciones[649].

---

[645] *La estrofa inicial de este poema es una enumeración caótica que ofrece una vista panorámica del mundo natural y de la vida del hombre desde la niñez hasta la muerte, y es a esta vista a la que se refiere la estrofa final al proclamar que el deseo produce una unión simbiótica con la naturaleza* (HARRIS, Derek 1992 : 81).
[646] CERNUDA, Luis (1998 : 110).
[647] *Ibidem*, p. 30.
[648] *Ibidem*, pp. 109-111.
[649] *Ibidem*, pp. 148.

La soledad reúne en ella, como en un abrazo, ese deseo de unión cósmica cantado en « El mirlo, la gaviota » por medio de enumeraciones caóticas :

Tú, verdad solitaria,

transparente pasión, mi soledad de siempre,

eres inmenso abrazo ;

el sol, el mar,
la oscuridad, la estepa,

el hombre y su deseo,

la airada muchedumbre.

¿qué son sino tú misma ? [650]

La ruptura

La *Realidad y el Deseo* constituye la búsqueda de la reconciliación entre dos elementos antitéticos, único medio de lograr el acorde total. La disociacion entre realidad y deseo se perfila ya en algunos poemas de *Ocnos* por medio de imágenes diversas que incorporan el paso del tiempo y la incertidumbre.

El patio soleado y la capilla de la Universidad son descritos como dos espacios antitéticos, el primero lleno de vida y el segundo envuelto de indiferencia y olvido (« El poeta »). Cierta sensación nostálgica asalta al poeta al comparar la primavera andaluza con la presente de su exilio americano. (« La primavera »). El tiempo termina con la hermosura de los cuerpos : el poema « Las viejas », además de ser un presentimiento de su propia vejez, muestra la acción del tiempo como agente destructor de la hermosura. La nieve repele al poeta-adulto, que considera paradójico ver « un mito de la vida » en la ceremonia navideña en la que la familia se reúne alrededor de un pino muerto. El agua muere en nieve : *La nieve fue el agua, la sustancia maravillosamente fluida que aparece bajo tantas formas amadas.…*[651] En el poema « Biblioteca »[652] los libros son descritos como un *vasto cementerio del pensamiento*. Propone el narrador-testigo al protagonista poético que se marche al río y deje la biblioteca : *Aún estás a tiempo y la tarde es buena para marchar al río, por aguas nadan cuerpos juveniles más instructivos que muchos libros*[653]. En « Escrito

[650] *Ibidem*, pp. 149.
[651] CERNUDA, Luis (1979: 73).
[652] Este poema data del período de estancia de Cernuda en Estados Unidos tras sus vacaciones en Méjico. Sentía añoranza de este país y del amor que en él había dejado. Ni las clases ni la lectura lograban entonces distraerle y cuando leía lo hacía, según sus palabras, para buscar en los libros lo que no vivía.
[653] CERNUDA, Luis (1979: 67).

en el agua », la naturaleza, el mundo animal y vegetal aperecen inertes. La hoja seca caída y el pájaro muerto testimonian respecto de la inexistencia de Dios. El sentimiento de derrota, lo absurdo de la existencia, la fugacidad de la vida se reflejan en *la hoja seca caída, que un pie deshace al pasar* ; *el pájaro muerto, inerte sobre la tierra el ala rota y podrida*[654].

Méjico se convierte en el nuevo rincón feliz donde el poeta reencontrará el amor. Sin embargo, esos momentos dichosos llegarán a su fin y nostálgicamente recuerda el protagonista-testigo cómo tuvo que dejar su amor : *Y con angustia creciente volvías atrás la mirada hacia aquel rincón feliz, aquellos días claros, ya irrecobrables* (« Regreso a la sombra »)[655].

La naturaleza que queda reflejada en los poemas de *Ocnos* no es una naturaleza libre, salvaje o inhóspita. Es una naturaleza humana, una naturaleza en la que el hombre ha dejado huella, o bien una naturaleza inscrita en el marco urbano . Las chumberas y eucaliptos que crecen a las orillas del camino solitario por el que va el niño en coche al anochecer no adquirirán la dimensión reconfortadora de los espacios precedentes. Caída la noche, el niño sentirá por primera vez miedo.

Los espacios íntimos y edénicos no fueron espacios cerrados en la vivencia infantil. Estos se convierten en espacios cerrados cuando el narrador siente nostalgia y expresa su deseo de volver a ellos. En « Jardín antiguo » un asterisco estructura el poema en prosa en dos partes. En la primera se sigue la mirada del poeta-niño que descubre el jardín. No se percibe ningún sentimiento de nostalgia. Es un rincón solitario pero no aislado. Una serie de elementos comunican este espacio con el mundo exterior: el corredor, el arco, la escalera…. Parece como si para llegar a él se necesitara una preparación previa : es en cierto modo un camino iniciático. En la segunda parte, el narrador-testigo expresa la nostalgia de este rincón y el deseo de volver a él *para soñar de nuevo la juventud pasada*[656]. Este deseo es provocado por dos factores : la lejanía de la tierra natal y el hecho de encontrarse en tierra extraña. En « Jardín antiguo », de la serie *Las Nubes*, se recrea esta misma imagen del jardín de infancia, con una diferencia, el narrador califica el jardín de *cerrado*. Ha habido un cambio de punto de vista o focalización en la descripción. En efecto, ya no se sigue la mirada del niño sino la mirada del narrador-testigo de la segunda

[654] *Ibidem*, p. 93.
[655] *Ibidem*, p. 86.
[656] *Ibidem*, p. 26.

parte del poema en prosa. En el poema en verso, el poeta-adulto desea recuperar por medio de los sentidos (« oír », « ver », « sentir ») la época mágica en la que el tiempo estaba ausente:

Ir de nuevo al jardín cerrado,
Que tras los arcos de la tapia,
Entre magnolios, limoneros,
Guarda el encanto de las aguas.

Oír de nuevo en el silencio,
Vivo de trinos y de hojas,
El susurro tibio del aire
Donde las almas viejas flotan.

Ver otra vez el cielo hondo
A lo lejos, la torre esbelta
Tal flor de luz sobre las plamas :
Las cosas todas siempre bellas.

Sentir otra vez como entonces,
La espina aguda del deseo,
Mientras la juventud pasada
Vuelve. Sueño de un dios sin tiempo[657].

El protagonista poético va en busca del recuerdo de la adolescencia en el poema VII de *Donde habite el olvido* (1932-33) pero ese recuerdo le trae dolor :

Ni gozo ni pena : fui niño

Prisionero entre muros cambiantes;
Historias como cuerpos, cristales como cielos,

Sueño luego, un sueño más alto que la vida[658].

La voz poética se siente, a pesar de la lluvia y del anochecer, que la acercan al universo de la niñez: *Como un ángel que arrojan / De aquel edén nativo* (X). Aquellos elementos ligados a su infancia han perdido sus valores positivos. Busca su identidad en un acto de amor:

Se buscaba a sí mismo,
Pretendía olvidarse a sí mismo;
Niños en brazos del aire,
En lo más poderoso descansando
Mano en la mano, frente en la frente[659].

Pero el retorno al paraíso de la infancia se revela imposible:

Entre precipitadas formas vagas,
Vasta estela de luto sin retorno,

[657] CERNUDA, Luis (1998: 221).
[658] *Ibidem*, p. 128.
[659] *Ibidem*, p. 131.

Arrastraba de lentas soledades,
Su soledad de nuevo, la del amor caído[660].

Finalmente, en el poema XI, no quiere volver a la infancia; está cansado, desilusionado:

No, no quisiera volver,
Sino morir aún más,
Arrancar una sombra,
Olvidar un olvido[661].

La Caída

El poeta se siente ángel caído[662] y expresa su sentimiento de fraternidad con el Demonio en el poema « La gloria del poeta ». Coincide con éste en su rebeldía[663]

El antecedente inmediato en la tradición española del demonio cernudiano es el Satanás de Juan de Mairena, de Machado. Sin embargo, el demonio cernudiano es menos bíblico que el de Machado y se acerca más a la tradición árabe que relata en una de las páginas de *Poesía y literatura* : el llanto de Satanás sobre las cosas que pasan.

Leyendo un estudio de cierto arabista acerca de la vida y doctrina de un teólogo musulmán, hallé esta respuesta del teólogo en cuestión a uno de sus discípulos ; mientras caminaban por la calle, uno de aquéllos le preguntó al oír un son de flauta : Maestro, ¿qué es eso ? Y el maestro le respondió : « Es la voz de Satán que llora sobre el mundo ». Según aquel teólogo, Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y por eso llora : llora, como el poeta, la pérdida y la destrucción de la hermosura.

Aquí la definición es inevitable y se nos presenta casi fatalmente : la poesía fija a la belleza efímera. Gracias a ella lo sobrenatural y lo humano se unen en bodas espirituales, engendrando celestes criaturas, como en los mitos griegos de un dios hacia un mortal nacieron seres semi-divinos. El poeta, pues, intenta fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, refiriéndola al mundo invisible que presiente, y al desfallecer y quedar vencido en esa lucha desigual, su voz, como la de Satán en la respuesta del teólogo musulmán a que aludí, llora enamorada la pérdida de lo que ama [664].

Cernuda se halla en la misma tradición de poeta maldito que Lord Byron y Baudelaire. El exilio se convierte en la metáfora de su vida. El amor sólo es posible brevemente, la aparición de la realidad rompe el hechizo, es imposible vivir el deseo. Su rebelión le acerca

[660] *Ibidem*.
[661] *Ibidem,* p. 133.
[662] El tema de la caída del paraíso no sólo se relaciona con el mundo bíblico y cristiano. Existe, además, otra red de significaciones unida a la filosofía platónica. El hombre ha sido expulsado de la luz a la sombra, de la pureza, a la imperfección, de la esencia atemporal a la realidad limitada por el tiempo. El poeta no sólo sufre la caída desde la atemporalidad de la infancia, sino que ésta vuelve a repetirse en la adolescencia, al tomar consciencia del fenómeno temporal de la unión amorosa que le conducía al acorde total. Véase UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1994: 135).
[663] El prestigio del demonio en la poesía romántica universal debe mucho a su condición de ángel rebelado contra Dios y acaso también a la resplandeciente hermosura del Satán de *El paraíso perdido*, el famoso poema de Milton, leído e imitado por los románticos. Ese Satán de los románticos lo heredaron los poetas rebeldes del simbolismo primero, del surrealismo después.

al dandy : *El origen de la rebelión del dandy está en sentirse ajeno, insatisfecho, ultrajado por la realidad de un mundo que descumple las aspiraciones de plenitud que tiene el hombre. El Bien es acomodadizo y mezquino, castrante incluso para el hombre, y el dandy entonces –en su halo romántico- acepta el mal ;* (…) [665] *La búsqueda del dandy es el intento de recuperar un edén perdido para siempre, del que el dandy y el poeta se saben exiliados, seres abandonados en el destierro*[666].

El fracaso de la primera etapa vital en *La Realidad y el Deseo*

Las abundantes comparaciones o símiles[667] en las que interviene la infancia o la niñez corroboran la intención de recrear en *La Realidad y el Deseo* un mundo similar al universo infantil de *Ocnos.*

En *La Realidad y el* Deseo, el tiempo se configura como la conciencia de la propia desaparición del poeta y de los demás. Ramos Ortega propone interpretar la antinomia

---

[664] CERNUDA, Luis (1935:155): « Palabras antes de una lectura ».
[665] VILLENA, Antonio de (1977:141)
[666] *Ibidem.*
[667] Gusta Cernuda de introducir el niño como segundo término en sus comparaciones :
jinete como un niño buscando entre rastrojos (« La Canción del Oeste » :*Un Río, un Amor*).
su flor grande como un niño : (« Nocturno entre las musarañas » : *Un Río, un Amor).*
Escucha al mirlo cómo se burla de Dios. Liberado, sonríe con gracia fresca, como muere un niñito (« Tienes la mano abierta », *Los placeres prohibidos*).
Vuelto en el lecho, como un niño sin nadie frente al muro (« Mi arcángel », *Donde habite el olvido*).
En « La gloria del poeta » (*Invocaciones*) se compara la poesía con la acción de un niño que arroja guijarros a un lago para ver las ondas extenderse sobre la lisa superficie del agua como el *reflejo de una gran ola misteriosa*.
Oh, amantes, (…)/ Fertilizáis con lágrimas la tumba de los sueños,/Dejando caer, ignorantes como niños,/La libertad, la perla de los días. (« Dans ma péniche », *Invocaciones*).
Como el niño descansa, porque cree /En la fuerza prudente de su padre ;/Con el vivir callado de las cosas/ Sobre el haz inmutable de la tierra,/Transcurren estas horas en el templo. (« Atardecer en la catedral », *Las Nubes*).
Tras largas escaleras casi oscuras /Me hallé luego en la calle,/Y a mi lado, al volverme,/Vi otra vez a aquel hombre silencioso,/Que habló indistinto algo/Con acento extranjero,Un acento de niño en voz envejecida.
(« Impresión de destierro » *Las Nubes*)
Porque me he perdido/En el tiempo lo mismo que en la vida,/Sin cosa propia, fe ni gloria,/Entre gentes ajenas/Y sobre ajeno suelo/Cuyo polvo no es el de mi cuerpo/No con el pensamiento vuelto al pasado,/Ni con la fiebre ilusa del futuro,/Sino con el sosiego casi triste/De quien mira a lo lejos, de camino,/Las tapias que de niño le aguardaron/Dorarse al sol caído de la tarde,/A ti, Escorial, me vuelvo. (« El ruiseñor sobre la piedra », *Las Nubes*).
Como el niño jugando / Con desechos del hombre,/Un harapo brillante,/Papel coloreado o pedazo de vidrio,/A los que su imaginación dé vida mágica,/Y goza y canta y sueña/A lo largo de días que las horas no miden,/Así con tus recuerdos.(« El retraído » *Vivir sin estar viviendo*)
Tras el dolor, la angustia, el miedo,/Como niño al umbral de estancia oscura,/Será el ceder de la conciencia ;/Mas luego recobrada, la luz nueva/Veré, y tú en ella erguido. (« El extasis », *Vivir sin estar viviendo*)
Y quiso ser él mismo, no servirte/Más, y vivir para sí, entre los hombres./Tú le dejaste, como a un niño, a su capricho. (« La Poesía », *Con las horas contadas*)

realidad-deseo *a raíz de la consideración del tiempo como realidad fluyente, que actúa sobre los cuerpos envejeciéndolos y privándolos de la hermosura primera*[668] . Esta perspectiva se acerca a la definición de la labor del poeta expuesta por Cernuda en « Palabras antes de una lectura » que hemos introducido al referirnos a la relación establecida entre el Demonio y el Poeta.

La infancia es recreada en *La Realidad y el Deseo* desde el punto de vista del fluir temporal. En *Un río, un Amor* (1929) el poeta adulto observa la lejanía de su infancia y adolescencia y el inevitable paso del tiempo. La primera estrofa del poema « Vieja Ribera » se construye a partir del primer verso, *Tanto ha llovido desde entonces,* que el poeta ha tomado de un expresión popular. *Entonces* es un momento concreto de la vida del personaje poético, temporalmente *entonces* se refiere a su más tierna infancia metaforizada en los versos siguientes de marcado carácter surrealista: *Cuando los dientes no eran carne, sino días/ Pequeños como un río ignorante*[669]. Es curioso advertir que en este poema están presentes los padres, a los que el bebé llama *porque siente sueño.*

El citado verso « Tanto ha llovido desde estonces » introduce la lejanía de la infancia y el consecuente paso del tiempo. La lluvia era un elemento asociado a aquella etapa vital y los espacios relacionados con ella : recordemos que la lluvia entraba en el patio de la casa natal y que por la ventana miraba el niño caer la lluvia. En cambio, el río estaba asociado a la adolescencia.

Se percibe en el poema cierta amargura : los años pasan y nos conducen hacia una muerte inevitable. A nuestro parecer, no hay sentimientos de nostalgia ni anhelo por recuperar los días perdidos, contrariamente a lo que comenta Capote Benot[670].

El poema « Qué ruido tan triste » (*Los placeres Prohibidos,* 1931) consta de tres estrofas en las que el poeta nos encamina a la dialéctica « realidad-deseo ». El título indica ya la presencia del elemento auditivo. El ruido que producen dos cuerpos al amarse conduce a la infancia en un poema impregnado de tristeza y melancolía. Ese ruido se compara con el viento otoñal. Otoño es la época del año en que nació Cernuda y que el protagonista poético de *Ocnos* revindica como suya en el poema « El otoño » : *Encanto de tus otoños infantiles, seducción de una época del año que es la tuya, porque en ella has nacido*[671]. Y

---

[668] RAMOS ORTEGA, Manuel José (1991: 169).
[669] CERNUDA, Luis (1998: 86).
[670] *En el poema hay una nostalgia por la niñez. El hombre, consciente de la vida y sus problemas, confronta su época de inocencia sin el factor tiempo y su estado actual de expulsado del paraíso* (CAPOTE BENOT 1976).
[671] CERNUDA, Luis (1979: 7).

ese viento otoñal se mece en « Qué ruido tan triste » sobre adolescentes mutilados. La mutilación es un elemento frecuente en los poemas surrealistas. Creo ver en esta metáfora al adolescente que ha sido privado para siempre de su infancia y concretamente de la inocencia. Esas manos[672] *ligeras*; *egoístas*; *obscenas*, de la composición pertenecieron un día al universo de la infancia : *fueron un día / Flores en el jardín de un diminuto bolsillo*[673]. En la segunda estrofa será posible el amor[674]. No obstante, en la tercera estrofa resurge la realidad que contrarresta los valores positivos de los versos anteriores.

La escasa presencia de la niñez del poeta es sustituida por otras infancias en *La Realidad y el Deseo* : las de otros seres que le rodearon a lo largo de su vida. Sin embargo, el destino de algunos de estos niños es la muerte, de manera que la infancia parece destinada a morir. El poema XIV de *Donde habite el olvido* está dedicado al primer hijo de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, que murió a las pocas horas de vida. Tomando las palabras de Capote Benot :

> *El autor se dirige a un personaje casi celestial, que no ha sido tocado ni manchado por la maldad y la impotencia del mundo. Es un ser etéreo y feliz que poseyó la vida y la muerte y no supo lo que eran éstas, y que a su paso dejó una verdad, la cual « supo y no sintió », « vio y no quiso »*[675].

Al final del poema « De qué país » (*Los placeres prohibidos*) el hablante lírico exhorta al recién nacido a una muerte temprana. En « Niño muerto » (*Las Nubes*) el protagonista es un niño muerto en el destierro al cual el poeta acompañó en los últimos momentos de su vida[676].

En *La Desolación de la Quimera* encontramos cuatro hermosos poemas sobre la infancia. Por un lado, « Niño tras un cristal » y « Luna llena en Semana Santa », en los que Cernuda se refiere a su propia niñez ; por otro lado, « Animula, vagula, blandula » y « Hablando a Manona », en los que introduce dos personajes infantiles relacionados con su vivencia personal adulta : la estancia en México en casa de la viuda de Manuel

[672] Las manos de los amantes llueven como la lluvia del poema en prosa « El otoño ». La atmósfera otoñal triste y dolorosa es también la misma del poema en prosa : Los sonidos en otoño *eran casi dolorosos, punzando la carne como la espina de una flor* (CERNUDA, Luis 1998: 97).
[673] *Ibidem.*
[674] El « ruido tan triste » de la primera estrofa es sustituido por el « leve ruido », « amable al oído ».
[675] CAPOTE BENOT (1976: 225).
[676] Rafael Martínez Nadal (1963) aporta información referente al origen de este poema. Cernuda llegó en la primavera de 1938 a la residencia de lord Farrington que albergaba chicos entre catorce y dieciséis años que presentaban problemas especiales. Entre ellos había un muchacho de catorce o quince años cuyo nombre era José Sobrino. Moriría a principios de mayo en un hospital de Oxford. Antes de morir pidió que Luis Cernuda fuera a verle. En la visita, el muchacho le habló de su soledad y le pidió a Cernuda que le recitara algún poema. Cuando éste terminó, el muchacho se volvió a la pared para que no lo viera morir. Estos detalles están recogidos en la « Elegía » : la verdad histórica coincide con la visión poética.

Altolaguirre. Hay asimismo alusiones a la infancia en otras composiciones del libro : « Pregunta vieja, vieja respuesta », « Tres misterios gozosos » y « Luna llena en Semana Santa ». Al entender de Sánchez Rosillo[677], en la visión de la niñez que expresa Cernuda en todos estos poemas, se manifiesta probablemente la influencia de Eliot [678].

« Luna llena en Semana Santa » evoca la atmósfera de la Semana Santa en Sevilla mediante percepciones sensoriales de manera semejante a como se ha estudiado en *Ocnos*. El olor (la flor de naranjo), los sonidos (clarines masculinos, la flauta y oboe femeninos) y la luz (la luna) se entrelazan y juntos (azahar, luna, música) bañan la ciudad formando una imagen sinestésica. El poeta recrea

El tiempo sin tiempo
Del niño, los instintos
Aprendiendo la vida
Dichosamente, como
La planta nueva aprende
En suelo amigo. Eco que
A la doble distancia,
Generoso hoy te vuelve
En leyenda , a tu origen
Et in Arcadia ego[679].

« Et in Arcadia ego » (Estoy en Arcadia) es una expresión clásica, muy utilizada en el siglo XVIII en epitafios o escritos fúnebres. Según Rafael Martínez Nadal[680], empleó Cernuda la inscripción latina « Et in Arcadia ego » en el sentido de « Yo también estuve en Arcadia » y no la que parece más correcta « Aun en Arcadia (estoy) yo (la muerte) ». Sin embargo, la ambigüedad de la expresión subyace en la lectura del poema situando la infancia del poeta en un tiempo pasado y relacionado al mismo tiempo con la muerte, de manera semejante a como se ha señalado en otras composiciones.

« Hablando a Manona » fue escrito en San Francisco en octubre de 1961. Manona es el nombre familiar con el que se llamaba entonces a la nieta del matrimonio Altolaguirre. La

[677] SANCHEZ ROSILLO (1992: 173-174).
[678] Eliot es el poeta que influyó de manera más constante en toda la etapa de madurez de la poesía de Cernuda, y es, desde luego, el que más influye –junto con Yeats – no sólo en el estilo, sino también en los temas de *Desolación de la Quimera*. El mismo título de la colección, como es sabido, procede de un verso de los *Cuatro cuartetos* de poeta inglés.
[679] CERNUDA, Luis (1998 : 457).
[680] MARTINEZ NADAL, Rafael (1983: 258).

construcción métrica confiere un aire de canción infantil al poema[681]. « Animula, vagula, blandula » fue escrito en diciembre de 1960. Cernuda se inspira en el poema de Eliot titulado precisamente « Animula »[682]. En la primera estrofa el protagonista poético realiza la descripción del niño de apenas cinco años: *flacucho* ; *cara triste* ; *por broma afectuosa lo llamas Entelequia*. « Entelequia » es el nombre afectivo que Cernuda daba al nieto varón de Manuel Altolaguirre. Se trata de una descripción realista. El niño se sitúa espacialmente en el jardín. En la segunda estrofa el niño y el poeta entran en comunicación por medio de una pregunta que le dirige el niño al poeta : *¿Quién puso el cielo/Y hasta dónde llega ?*[683]. La pregunta del niño trae a la memoria del poeta en la tercera estrofa otra pregunta que el poeta se hacía cuando niño : la cuestión sobre la eternidad. En la cuarta estrofa se pregunta la voz poética si el niño, cuando llegue la adolescencia, vivirá la misma ignorancia e impotencia que él ha vivido. En la última estrofa el poeta se pregunta si puede satisfacer las preguntas del niño y siente compasión por éste. Es la mirada desilusionada del poeta-adulto hacia la inocencia de la niñez.

Desfilan también otros personajes infantiles en *La Realidad y el* Deseo, como la niña a la que compra un ramo de jazmines en « Las islas ». En *Las Nubes* (1937-40) las imágenes de la infancia aparecen ligadas a la guerra civil. En « Lamento y esperanza » alude el poeta a la infancia de aquéllos que como él soñaban con la revolución ante las imágenes de un libro. En este poema discurre el dolor del poeta ante la guerra civil y la segunda guerra mundial. El sentimiento de dolor que le produce conocer cuántos de sus jóvenes alumnos murieron en la segunda guerra mundial le lleva a escribir « Lázaro », en el cual nos cuenta la experiencia de sentirse resucitado entre los muertos, parecida a aquella otra que siente todavía recordando la guerra civil española.

[…]
Más no hubo allí sangre materna
Ni vientre fecundado
Que crea con dolor nueva vida doliente[684].

[681] El poema guarda en sus cinco estrofas una cierta regularidad (quebrada, levemente, en la segunda y en la quinta) y cuyo esquema es : 7-/7a/7-/7a/2B/4B/4B además del juego de « ritornello » de los dos versos finales de cada estrofa.
[682] En ambos poemas, el de Cernuda y el de Eliot, el título está tomado de un verso del emperador Adriano. « Animula, Vagula, Blandula » (Alma pequeña, efímera, amable) es el primer verso de un conocido poemita del emperador Adriano (76-138) en el que éste se pregunta por el destino de su alma, y que tradicionalmente se cree escrito poco antes de su muerte. También Valle Inclán en *La pipa de Kif* utiliza esta expresión.
[683] CERNUDA, Luis (1998 : 441).
[684] CERNUDA, Luis (1998 : 215).

El poema « Pregunta vieja, vieja respuesta » (*Desolación de la Quimera*) gira sobre la esencia y destino del amor. Guarda ecos de los poemas que formaban *Donde habite el olvido*. Junto a la pregunta *¿A dónde va el amor cuando se olvida* ?[685] el poeta se pregunta dónde fueron los juguetes del niño que ya es hombre. Se establece un paralelismo entre el amor y esos juguetes cuyas ruinas se ha llevado el tiempo.

Paraísos en La Realidad y el Deseo

Se tiende a interpretar la obra cernudiana desde el ángulo del tema mítico y arquetípico del paraíso perdido, el cual se localizaría en *Ocnos* en la infancia : el antiguo edén del cual ha sido arrojado el poeta. La denominación de « paraíso perdido » se relaciona en la historia de la literatura con un poeta concreto : Charles Baudelaire. Opinamos que la noción de paraíso perdido está ausente de *Ocnos* ; la infancia constituye en este poemario una época paradisiaca que es recreada mediante la escritura poética a través de imágenes sensoriales y coordenadas espacio-temporales. El poeta-adulto sentirá, en cambio, su infancia como paraíso perdido en *La Realidad y el Deseo*. Octavio Paz señalaba que todas las partes de la vida del poeta, a excepción de la infancia, estaban presentes en el citado conjunto de poemas. En efecto, la infancia de la entidad poético-mítica de *Ocnos* apenas ocupa lugar en *La Realidad y el Deseo* y, cuando surge, se perfila como un paraíso del cual ha sido arrojado el poeta y al cual es imposible retornar.

El acorde conlleva la conjunción entre Realidad y Deseo, característica de la época infantil de *Ocnos*, y ésta es la meta que busca la voz poética. En este sentido observa Philip Silver ; *(...) La poética de Cernuda sólo se comprende del todo como un deseo de volver a experimentar el mundo como lo hace un niño, como « presencia », como presente eterno*[686].

En esa búsqueda del acorde recrea Cernuda en los poemas en verso diferentes paraísos intentando reconstruir coordenadas espacio-temporales en las que pervivan los atributos del primer período vital. El paraíso pagano de la Grecia Antigua[687], el archiconocido « locus

[685] *Idem*, p. 428.
[686] SILVER, Philip W. (1995 : 52).
[687] Los poemas de *Invocaciones* transcurren en espacios naturales abiertos. La naturaleza es el espacio mítico en el que la vida del hombre se desarrolla en armonía y felicidad, lejos de la tristeza que los convencionalismos sociales –religión cristiana, leyes, familia, dinero – pretenden imponerle. Naturaleza es sinónimo de libertad. Cernuda descubrió en la obra de Hölderlin la visión de un mundo donde existía una armonía, no sólo entre el hombre y la naturaleza sino entre el hombre y los dioses. El contacto con la poesía de Hölderlin, en realidad, no hizo más que remover y actualizar, en lo que se refiere al sentimiento panteísta de la naturaleza y a la admiración

amoenus » de la tradición clásica[688], el paraíso de la Andalucía mediterránea[689], Sansueña[690], reflejan la vivencia atemporal, la comunión del ser humano con la naturaleza característicos del período primordial. Estos espacios edénicos, como el del poeta, pertenecen al pasado : el del poeta, al pasado individual, los otros al pasado colectivo, al pasado de la humanidad. Sólo la escritura poética a través del recuerdo puede recuperarlos. A estos paraísos se suman las geografías utópicas[691], el olvido como espacio-muerte[692] y el jardín de la adolescencia[693], resultado de imágenes poéticas en las que ha intervenido la imaginación.

---

por la mitología y el mundo griegos, lejanas e indelebles experiencias infantiles del propio poeta. (SANCHEZ ROSILLO, Eloy 1992 : 119).

[688] El marco de *Egloga y Oda* ya no es la clausura del cuarto en el que casi todos los poemas de *Primeras Poesías* sucedían sino que el escenario es el archiconocido « locus amoenus de la tradición clásica » (SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy 1992 :).

«Tibio blancor, jardín fugaz, ardiente,
donde el eterno fruto se tendía
y el labio alegre, dócil le mordía
en un vasto sopor indiferente ».
CERNUDA, Luis (1998: 54).

[689] El recuerdo de Andalucía como edén lo encontramos en varios poemas de *Como quien espera el alba* : « Hacia la tierra » (Sevilla), « Elegía anticipada » (Málaga).

[690] En *Las Nubes*, Sansueña es otra versión de la Edad de Oro perdida de los dioses antiguos cuyo espíritu sigue vivo en la belleza y la inocencia de los habitantes de España. Para la creación de esta utopía, Cernuda había acudido al Siglo de Oro español, época de apogeo de la expansión colonial española y cenit de su expresión literaria y artística.

[691] En las obras surrealistas, el poeta crea escenarios utópicos donde el amor pueda satisfacerse. En Daytona, lugar casi místico para el poeta, como Nevada y Durango, existe aún un paraíso de paz y amor. Cernuda había descubierto en las películas de Hollywood la imagen de lugares utópicos, así como también el prototipo de la belleza de la época. En el jazz encontró la expresión de una sensualidad y un exotismo igualmente estimulantes. El país de los sueños se ubica en lugares exóticos cuyos nombres proceden del cine o de la canción popular : parajes como Daytona o Nevada, al sur de Estados Unidos en « Quisiera estar solo en el Sur », título extraído de un fox de la época, y Tahití en « Sombras blancas », que alude a una de las primeras películas sonoras.

[692] En *Donde habite el olvido* se recrea un lugar espiritual que se asemeja con la muerte. Es un lugar al que el poeta llama repetidas veces "ausencia" y se relaciona otra vez con la infancia y la inocencia : *Ausencia leve como carne de niño.* Véase a este respecto REAL RAMOS, César (1983 : 59). En *Donde habite el olvido* se lleva a cabo la búsqueda de un espacio, espacio confuso debido a la dualidad que contiene la palabra « olvido » en la escritura cernudiana. El olvido se puede leer tanto como el instante de la unión amorosa en el que el sujeto se olvida a sí mismo como en su significación de « amnesia ». Según esta segunda acepción, el espacio en cuestión pertenecería al universo de la muerte: muerte en la memoria de los vivos.

[693] *Primeras poesías* representa el inicio de la andadura del poeta en el mundo tras haber sido arrojado del paraíso infantil. Como consecuencia de la frustración sufrida por el poeta, una de las constantes del libro es el anhelo de evadirse de la realidad, ya sea a través de la imaginación, el sueño o la creación. Esta frustración es debida a la presencia del tiempo en el mundo que hace vana la búsqueda del poeta del acorde total (en términos cernudianos) que vivió durante su infancia.

El jardín es el espacio ligado a la infancia, a la felicidad, al presente eterno. En el último poema de *Primeras Poesías*, el adolescente se halla en un jardín de pequeñas dimensiones, silencioso y tranquilo, similar al ámbito paradisiaco. El poeta se ha creado un jardín interior, escondido de la triste realidad, donde se elimina la conciencia del tiempo y la soledad que abaten al adolescente. En este jardín se recobra la experiencia del acorde total: *Escondido en los muros/este jardín me brinda/sus ramas y sus aguas/ de secreta delicia.* (Poema XXIII). Coincidimos con Derek Harris en que en un principio no se trata de un claustro esteticista ni de un paraíso perdido, sino de un lugar creado por el poeta para proteger sus sueños contra las incursiones de la Realidad (HARRIS, Derek 1992: 55). Al final del poema se implanta no obstante la realidad con la presencia del fluir del tiempo.

El regreso y el acorde total

El paraíso primero es revivido en la costa litoral malagueña – sin alcanzar el ideal paradisiaco - de la infancia y más tarde en la experiencia mejicana, donde hay un reencuentro con el paisaje andaluz. Siguiendo el estudio de Valender, *Variaciones sobre tema mexicano* constituye el intento de Cernuda de comunicar, no tanto la realidad objetiva de México, sino el significado particular que esta realidad tenía para él. El verdadero tema del libro es la búsqueda del país natal en la cultura mexicana[694] : esta España proyectada en México no es la que Cernuda vivió, sino la que el poeta había creado bajo el nombre de Sansueña.

Para este estudio nos interesa la idea de México como encarnación del paraíso terreste andaluz. Los espacios mejicanos presentan un notable parecido con la Sevilla de su infancia, debido en parte « a las semejanzas geográficas de clima y terreno, en parte, a la influencia cultural de los numerosos andaluces que participaban en el trabajo colonizador »[695]. En *Variaciones*, el lector es testigo del proceso de recuperación de la niñez y la adolescencia del protagonista poético, de la nación y de la tierra natal, de la lengua materna y, por último y esencialmente, del amor. La voz poética vivirá de nuevo la experiencia infantil de unidad con el mundo gracias al encuentro con el otro.

Este poemario en prosa sigue, según Valender, la misma estructura meditativa que los poemas de *Ocnos* ; tras una « composición de lugar » o con una « simple proposición » relacionada con una experiencia del protagonista poético comienza a desplegarse el proceso meditativo con la aplicación de los « tres poderes del alma » : memoria, entendimiento y voluntad.

Variaciones se asemeja a las ediciones posteriores de *Ocnos* (1949) y (1963) en el uso de la voz narrativa. El uso de la segunda persona otorga al poema una forma dialogal que aparece explícita en el primer poema -« Propiedades »-, y en el epílogo -«Recapitulando »- por medio de la introducción de un pequeño diálogo[696]. Los poemas están escritos en tiempo verbal presente, de manera que el acto de escritura y el marco temporal de la historia coinciden. El protagonista poético es el poeta-adulto, que se dirige a sí mismo mediante el uso de la voz narradora testimonial. Utiliza esta técnica de dramatización

[694] VALENDER, James (1984: 97).
[695] *Ibidem*, p. 104.
[696] Ambos adoptan el diálogo platónico como forma de expresión, VALENDER, James (1984: 111).

interior para *explorar, entender y sentir la verdadera naturaleza de su relación con sus nuevas circunstancias* [697].

Las coordenadas espaciales : las iglesias, el convento, la calle, el jardín, el mercado, la plaza, ya presentes en *Ocnos*, reaparecen en *Variaciones* adquiriendo valores similares. Encontramos también una clasificación semejante de los personajes. Desfilan por el poemario seres nombrados genéricamente : hombres y mujeres, muchachos, niños[698], vendedores. « Miravalle » evoca un espacio - el castillo de Chapultepec - que encarna diferentes aspectos de la tradición e historia del pueblo mexicano. Los elementos espaciales que determinan el paso de un lugar a otro - las terrazas, las galerías y los arcos del palacio - recuerdan, sin duda, aquéllos descritos en « Jardín antiguo » y otros poemas. Es un espacio-atemporal, como aquellos espacios de *Ocnos* en los que se inscribía el poeta-niño ; por ello, el poeta-adulto desea permanecer en él.

Variaciones representa también la recuperación de las miradas y las voces (« Los ojos y la voz »), de las experiencias sensoriales que pueblan el espacio y el tiempo infantil de *Ocnos*. « El mercado » ofrece imágenes plásticas que recuerdan « Mañanas de verano » y « Las tiendas ». La música de la guitarra vuelve a sonar en este poemario y conduce de nuevo a la expresión del deseo, esta vez no del protagonista poético, sino de los que tocaban el instrumento: *Cuando al regreso en el coche, por la carretera oscura, los veas surgir emparejados frente a la luz de los faros* (« Músicos rústicos »)[699]. El bazar descrito en *Ocnos* puede ponerse en relación con la tienda del poema « La acera », el cual está dedicado a las artesanías mejicanas. Las imágenes de vida, la fusión de colores y olores que se desprendían del bazar contrastan con la imagen mortuoria de la tienda, tras cuyo cristal se apilaban ataúdes. Hay en ella juguetes infantiles, como *una muerte a caballo*[700]. Son juguetes diferentes de los que recibía el poeta-niño en Navidad o para su cumpleaños. No obstante, lo que importa no es el objeto en sí, sino la función que desempeña: por medio de estas representaciones de la muerte, el niño toma consciencia de la existencia de ésta como parte integrante de la vida. En otras ocasiones, el narrador compara la vivencia anterior en tierras extranjeras con la vivencia mejicana: en « Mercaderes de la flor » confronta a los vendedores protestantes con aquellos jóvenes, de rostros infantiles, que cultivan y venden

[697] *Ibidem*, p. 110.
[698] Por ejemplo, « aquellos niños pidiendo limosna » en « Lo nuestro ».
[699] CERNUDA, Luis (1979: 107).
[700] *Ibidem*, p. 110.

flores. Su objetivo es evidenciar *la espiritualidad de México y el materialismo de los países anglosajones*[701].

El ritmo y el acento de aquella tierra a la que regresa concuerdan con los de la tierra ausente. Una joven voz varonil acompañada de una guitarra se confunde con las voces entrañables. La imagen del patio se ha constituido en imagen fundamental : lo que se ve en él está dentro de sí mismo. La percepción visual del patio y el aire que lo envuelve coinciden con la visión y percepción interior del protagonista. Para llegar a él hay que atravesar una serie de elementos espaciales : la galería del convento, los arcos blancos. El patio mexicano se identifica con el patio andaluz de la infancia y en él se lleva a cabo el encuentro entre el poeta-adulto y el poeta-niño. La vida del primero se dibuja como un recobrar al fin la infancia perdida : *El hombre que tú eres se conoce así, al abrazar ahora al niño que fue, y el existir único de los dos halla su raíz en un rinconcillo secreto y callado del mundo* (« El patio »)[702]. Al fin, el jardín del poeta-niño coincide con el del poeta-adulto.

En esta tierra distante declara haber encontrado el protagonista un rinconcillo de la suya propia. La simpatía del poeta-adulto hacia los rincones había aparecido ya en « Un jardín ». Si bien el proceso descriptivo, la emoción narrativa y los elementos que constituyen el jardín guardan relación con el patio sevillano - *Al cruzar el cancel, aun antes de cruzarlo, desde la entrada del patio, ya sientes ese brinco, ese trémolo de la sangre, que te advierte de una simpatía que nace* (…) *Aunque al primer golpe de vista, abarcando los terrados, las escalinatas, las glorietas del jardín, algo te trae a la memoria aquel otro cuya imagen llevas siempre en el fondo de tu alma* (« El patio ») - el narrador añade en seguida : *Pero es loco comparar*[703]. El poeta-adulto es consciente del fluir temporal, razón por la cual relaciona más adelante el encanto del jardín con el de un cuerpo hermoso en el que se adivina la voluntad de demorar el paso del tiempo. Sabe que esa experiencia es transitoria y que se producirá de nuevo la ruptura, siguiendo el ciclo del eterno retorno.

Así pues, aunque sólo sea pasajeramente, el poeta-adulto ha encontrado un espacio que siente como el suyo: *Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro…* (« Centro del hombre »)[704] . En « La posesión » se reitera este sentimiento de fusión que se lleva a cabo mediante la unión con el otro: *Un instinto de fusión con ella, de absorción en ella, urgían*

[701] VALENDER, James (1984: 101).
[702] CERNUDA, Luis (1979: 135).
[703] *Ibidem*, p. 129.
[704] *Ibidem*, p. 140.

tu ser, tanto más cuanto la precaria vislumbre sólo te era concedida por un momento. (…) *En un abrazo sentiste tu ser fundirse con aquella tierra ; a través de un terso cuerpo oscuro, oscuro como penumbra, terso como fruto, alcanzaste la unión con aquella tierra que lo había creado*[705]. Es la manifestación del acorde total.

Variaciones sobre tema mexicano se termina con el poema « El regreso » : regreso a Méjico, regreso a la lengua materna, regreso junto al amado, a una tierra en la que se funden la realidad y el deseo, el poeta-adulto y el poeta-niño. Vivencia del acorde y sentimiento de unidad : *El amor ya no está sólo dentro, ahogándote con su vastedad sino fuera de ti, visible y tangible; y tú eres al fin parte de él, respirándolo libremente. Toda tu alegría, todo tu fervor recrean en tu alma el sentimiento de lo divino. Y das gracias a Dios, que ha preservado tu vida hasta este único instante deseado*[706].

Recapitulación

Los dos términos en torno a los cuales se construye la obra poética en verso de Luis Cernuda son, como indica el título, **la « realidad » y el « deseo »**. A lo largo de los diferentes poemarios que componen el libro, el poeta intentará unirlos. Esa unión la define como el « acorde » y es equivalente al sentimiento de comunión con el entorno que vivió en la época infantil, tal y como queda reflejado en algunos poemas de *Ocnos.* A través de los sentidos entraba en contacto con el mundo el poeta-niño (« Mañanas de verano »). Los espacios de la infancia y **las percepciones sensoriales** ligadas a ellos están inscritos en la memoria del poeta-adulto. Por ello, el poeta recrea multitud de percepciones sensoriales - sonoras, tactiles, visuales, olores y sabores - que constituyen los recuerdos.

En *Ocnos*, se va creando, poema tras poema, una **entidad poético-mítica**, que se desdobla en cuatro entidades : poeta-niño, poeta-adolescente, poeta-joven y poeta-adulto. El mundo de las relaciones sociales del protagonista poético es bastante restringido y los seres infantiles no tienen cabida en el universo de Albanio, un ser solitario que vive en comunión con la naturaleza.

Los **personajes secundarios** de *Ocnos* pasan casi desapercibidos por varias razones. Algunos se funden con el espacio en el que se hallan, de manera que el lector se embebe de la atmósfera especial del lugar y de las connotaciones plásticas y sensoriales que se

[705] *Ibidem*, p. 137.
[706] *Ibidem*, p. 143.

desprenden de él[707]. Los seres humanos y los objetos forman una unidad. Otro grupo de personajes secundarios desempeñan un papel fundamental en el proceso de formación literaria y musical del protagonista poético, de ahí que el protagonista poético insista más en esta función que en el personaje en sí.

La comunión con los elementos de la naturaleza es característica de la primera época vital en la obra cernudiana. El poeta sevillano se ha propuesto subrayar, valiéndose de imágenes y símbolos arquetípicos, unos **valores abstractos de la infancia** : la atemporalidad vivida por el niño y el sentimiento de fusión con el mundo natural. **El niño Albanio** debe ser interpretado como una entidad poético-mítica que guarda en sí valores esenciales de la época paradisiaca que sólo el ser infantil es capaz de revivir durante su primera etapa vital. La experiencia del poeta-niño es edénica. El jardín cernudiano es el primer jardín o el jardín primigenio. Recoge elementos del jardín bíblico, del *locus amoenus* y de la tradición árabe. A ellos se ha hecho ya referencia en diversos estudios[708]. En este estudio se ha aportado un nuevo acercamiento : el jardín onírico.

Los espacios representados en *Ocnos* pueden clasificarse atendiendo a dos criterios : espacios internos y externos ; espacios naturales y urbanos. Hemos llamado espacios internos a los espacios relacionados con la casa y espacios externos a los demás. Tres piezas de la casa ocupan un lugar importante en el poemario: la habitación contigua a la del pianista, la habitación del poeta-niño y la biblioteca paterna. El jardín, el magnolio y el invernadero desempeñan una función semejante al patio y el pie de la escalera de la casa y la habitación del poeta-niño. « La catedral y el río », poema estructurado en dos partes, ofrece la contraposición de dos mundos: la infancia y la adolescencia por medio de dos espacios: la catedral y el río. Hemos visto que el atardecer es uno de los momentos preferidos por el poeta. Gran parte de los poemas se localizan en el momento vesperal.

La relación que se establece entre la « realidad » y el « deseo » no es siempre la misma : hay momentos de lucha irreconciliable, momentos en que el amor, la poesía, la música, la historia o la literatura procuran un descanso, y momentos en los que por diferentes vías - sexual, artística …- los dos términos antitéticos se fusionan.

---

[707] Permanece en la memoria del lector el encanto del poema - del mismo modo que permanecía el encanto y el aroma del bazar, cuando la figura femenina desaparecía.

[708] El jardín con bellas aguas ha sido el símbolo frecuente del paraíso terrenal a lo largo de la literatura occidental (DEBICKI, 1968: 303). Maud Bodquin indica la presencia del citado símbolo en la Biblia, en la obra de Milton, Coleridge y Morris, en un imagen de Platón ; y sugiere que se trata aquí de un arquetipo fundamental, de un objeto que evoca reacciones parecidas en cualquier ser humano. El jardín cernudiano se acerca a la tradición árabe : paraíso en el centro del desierto y agua como reflejo de la divinidad .

El protagonista poético realiza en *Ocnos*, mediante la recreación de percepciones sensoriales y coordenadas espacio-temporales, un viaje iniciático en el que redescubre su niñez, cual época paradisica. Por medio del **acorde**, intenta la voz poética revivir el sentimiento de comunión con el entorno característico de la primera etapa vital en *La Realidad y el Deseo.*

La *Realidad y el Deseo* y *Ocnos* se complementan. *Ocnos* recrea una infancia localizada en un espacio edénico donde la entidad poético-mitica vivía en comunión con la naturaleza. Esta infancia no tiene cabida en *La Realidad y el Deseo*. La disociación entre realidad y deseo imposibilita la vivencia del acorde. Cernuda toma conciencia de la lejanía de la primera etapa vital. Las imágenes y infantiles ya no aportan consuelo ni esperanza : la infancia se halla en un pasado remoto al que finalmente, tras un período de vacilaciones, ya no desea retornar : se ha convencido de la infecundidad de su gesto nostálgico, por lo que el poeta recrea otras coordenadas espacio-temporales en las que converjan estos polos antitéticos. Sin embargo, los momentos en los que se fusionan realidad y deseo son fugaces y el acorde sólo se lleva a cabo transitoriamente. Ya al final de la andadura poética y vital se llevará a cabo una experiencia similar a la de *Ocnos*; así se expresa en *Variaciones sobre tema mexicano.* El poeta-adulto logrará el acorde total en un doble encuentro : fusión con la tierra y fusión con el amado.

« Niños jugando a los dados »

MURILLO, en *Los genios de la pintura española* Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°46.

Estudio de núcleos temáticos

Las manifestaciones del folklore, del juego y de géneros infantiles

El interés por el universo infantil en escritores del 98, en Juan Ramón Jiménez y en la generación del 27 se expresa también mediante la incorporacion de géneros y manifestaciones literarias infantiles. Relacionados probablemente con el cambio de enfoque que tiene lugar a finales del siglo XIX respecto a la figura del niño - gracias a los estudios de psicología y a la toma de conciencia de la necesidad de una reforma educativa que comience en los primeros años de la escolaridad – y la labor de recuperación del patrimonio popular en este período finisecular, hay tres factores filológicos-literarios que influyen probablemente en este acercamiento a géneros infantiles por parte de autores que no practicaron la literatura infantil propiamente dicha.

En primer lugar, la labor de recuperación del folklore español iniciada en el siglo XIX cuyo representante podría ser, entre otros, el padre de los poetas Antonio y Manuel Machado, quien creó en 1881 la primera sociedad de folklore y la Biblioteca de Tradiciones Españolas. Como parte integrante del folklore se halla el folklore infantil, cuyas manifestaciones : rondas, canciones de corro y otros juegos están íntimamente relacionados con las actividades lúdicas del niño. En la incorporación del folklore y de elementos populares que realizarán principalmente Alberti y Lorca[709] tiene sin duda gran importancia el influjo de la Institución Libre de Enseñanza y el camino ya recorrido en este terreno por Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Paulo de Carvalho-Neto[710] señala dos modalidades de influencia que el folklore suele ejercer sobre la literatura. La primera es la influencia ideológica y la segunda el aprovechamiento. El aprovechamiento puede realizarse por intercalación (total, sintética o parcial) o bien por modificación o proyección estética. En la proyección estética entra en juego la inspiración del creador.

El segundo factor, relacionado con el precedente, sería la toma de conciencia de la necesidad de una literatura para niños y de un teatro infantil en particular. El género de literatura infantil propiamente dicho es reciente y hay muchos libros anteriores al siglo XIX que se suelen clasificar hoy en día dentro del citado género a pesar de que en sus orígenes no tenían como destinatario al público infantil. Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber), además de su papel de introductora del realismo en España, es una de las primeras personas

[709] La aproximación de Lorca a lo popular nos depara unas cuantas piezas folklóricas de subido valor : la más conocida de todas « La tarara ». La afirmación debe extenderse a « Los pelegrinitos », « las tres hojas », « Los Reyes de la baraja ».
[710] CARVALHO-NETO, Paulo (1975: 23-25).

que se preocupan de la literatura infantil[711]. Benavente, por su parte, planteó la creación de un teatro infantil a niveles profesionales, fundó en 1909 el Teatro para niños que centraría su actividad durante un año en el teatro príncipe Alfonso e inició la serie de las farsas infantiles con *El príncipe que todo lo aprendió en los libros*.

El tercero y último factor consiste en el surgimiento de una corriente europea que arranca del romanticismo y toma su origen en un ensayo de Heinrich von Kleist (1810) que propone las marionetas como paradigma de la libertad, como alternativa a las limitaciones del « gran teatro ». En términos semejantes se expresaron posteriormente Maeterlinck (1894), Gordon Graig (1921), Bernard Shaw (1929). En España recogió esta idea, adaptándola a su estilo, Jacinto Grau en *El señor de Pigmalión* (1921). También en 1921 Valle-Inclán preconiza la apología del teatro de marionetas con *Los cuernos de don Friolera* [712]. Este acercamiento al teatro de marionetas responde a un deseo de renovación teatral en la obra de Federico García Lorca.

Notemos que desde sus inicios y hasta el siglo XIX, los títeres no fueron espectáculo exlusivamente infantil ; se convirtieron en diversión para niños con la aparición de nuevos entretenimientos y diversiones a principios del siglo XX. Como otras manifestaciones de la cultura popular, el teatro de títeres pasó a ser objeto de atención de intelectuales y artistas.

[711] Hereda de su padre su afición a lo tradicional español: el romancero y la poesía popular. El interés por la literatura infantil y la infancia le empujaron a recopilar el folklore infantil en todas sus manifestaciones. En sus novelas se incluyen cuentos populares, anécdotas, refranes y temas folklóricos. Publica en el periódico « La educación pintoresca », dirigido a niños de clase media, cuentos sobre los héroes y dioses mitológicos de la antigua Grecia y leyendas antiguas. Recoge más adelante estos cuentos en el volumen « Cuentos de encantamiento ». Los tomos titulados « Cuentos y poesías populares andaluzas », « Cuentos, oraciones, adivinas y refranes » y los « Cuentos infantiles religiosos » encierran una rica colección de cuentos tradicionales cuyos personajes infantiles se caracterizan por la astucia y la agudeza. Tuvieron influencia en su obra los hermanos Grimm.

[712] El autor gallego escribió dos "melodramas para marionetas" : *La rosa de papel y la cabeza del Bautista*.

« La familia »

José SOLANA, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°5.

Los géneros literarios infantiles

El hecho de que un autor recurra a un género literario considerado infantil, no significa que se trate de obras infantiles. El acercamiento a géneros literarios infantiles responde en la producción de Valle-Inclán y de Federico García Lorca a un deseo de renovación de la escena teatral española. Valle-Inclán colaboró con el « Teatro de niños » creado por Benavente en 1909 con su *Farsa infantil de la cabeza del dragón*. En opinión de Francisco Ruiz Ramón[713] esta obra anticipa el esperpento, dado el contraste entre el mundo feérico - el escritor gallego ha elegido como tema un cuento infantil en el que los personajes pertenecen al mundo del cuento de hadas: princesas, duendes – y los recursos teatrales utilizados: la deformación sistemática, el humor, la ironía caricaturesca, los violentos contrastes, la degradación de la realidad por medio de la animalización, la cosificación y el desgarro lingüístico. Según Fernández Cifuentes, Valle Inclán ha escogido un mundo de princesas y duendes para acabar con el mundo irreal en el que se mueve la estética modernista, por un lado, y la literatura infantil, por otro. En conclusión, a través de las palabras y de las situaciones se pretende una desmitificación de la literatura infantil, de las situaciones históricas, de la vida política (sátira del poder) y de la vida en general. Esta obra de Valle-Inclán no puede considerarse como plenamente infantil, a pesar del tema que le sirve de base, del título « infantil » que le dio su autor y sobre todo de haber sido

[713] RUIZ RAMÓN, Francisco (1971, II: 117).

estrenada con éxito en el « Teatro de niños »[714]. Las primeras obras dramáticas de Lorca siguen el mismo esquema que la *Farsa infantil* de Valle Inclán: el título y el tema son infantiles; sin embargo, las técnicas dramáticas contrastan con esta atmósfera.

En el *Teatro inédito de juventud* lorquiano se deslizan recursos propios del teatro de guiñol : caracterización de los personajes, gestos, uso de onomatopeyas, libertad del lenguaje. Los recursos dramáticos y las fórmulas de este tipo de teatro influirán en otras obras. Desde el punto de vista temático, *Comedia de la Carbonerita* – obra del teatro de juventud - establece una relación estrecha con *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*[715]. El diálogo que entabla la Carbonerita con el Príncipe guarda cierta analogía con el que se establece entre la Niña y el Príncipe.

La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón[716] fue compuesta en 1922 y representado en 1923 en su casa granadina con ocasión de la Fiesta de los Reyes Magos y más tarde en la Sociedad de Cursos y Conferencias de Madrid[717]. Se trata de un « viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromo » adaptado al teatro de marionetas. Lorca escribe su obra sin preocuparse por inventar una trama, sino al contrario, con el propósito de dramatizar un cuento andaluz cuyo argumento es conocido. En esto coincide con el teatro infantil, puesto que gran parte del repertorio de este teatro tiene su origen en la narrativa infantil y, concretamente, en los cuentos infantiles.

Cabe recordar que el teatro de marionetas no era a principios del siglo XX un espectáculo exclusivamente infantil. Difícilmente se podría además calificar el teatro de títeres lorquiano como infantil. Ahora bien, se observan algunos rasgos que lo acercan al universo de los niños. Destaca en esta pieza el lenguaje ingenuo e infantilizado del discurso de Rosita[718], de su novio Cocoliche[719], incluso de Cristobita[720] cuando recuerda su infancia.

---

[714] Esta obra fue representada en el Teatro de marionetas de Ginebra durante los meses de octubre y noviembre 2001 ante un público principalmente infantil. El texto fue respetado y seguido con fidelidad lo que no impidió que la obra fuera acogida calurosamente por el público infantil gracias al magnífico decorado, la excelente caracterización de las marionetas y el dominio en la puesta en escena de las posibilidades del teatro de títeres.

[715] El cuento escenificado *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* completa un programa de guiñol, en el que figuran el entremés *Los habladores* de Cervantes y *Misterio de los Reyes Magos*. Lorca reparte unas hojas en papel verde, que firma como "El Dueño del Teatrillo", pinta los decorados para dicha representación, consigue la colaboración personal de Miguel de Falla, quien se ocupa del aspecto musical con obras de Ravel y Stravisnsky.

[716] El texto de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, que durante muchos años se consideró perdida, había sido conservado por Falla. Se publicó en 1982 en la revista Títere. Luis T. González del Valle hizo una edición en 1985 a cargo de la Society of Spanish and Spanish-American Studies of the University of Nebraska-Lincoln.

[717] Véase GALLEGO MORELL (1993: 53).

[718] ROSITA (cursi) : *¡Qué noche tan clarita vive sobre los tejados ! En esta hora, los niños cuentan las estrellas, y los viejos se duermen sobre su cabalgadura* (GARCIA LORCA, Federico 1986, II: 154).

[719] COCOLICHE : *En seguida voy a escribir una carta a París pidiendo un niño. Ibidem,* p. 112.

En el *Retablillo de don Cristóbal* (Farsa para guiñol) nos encontramos con elementos característicos de la literatura infantil : las retahílas o sartas de versos en las que se inserta el dislate[721].

En *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* recurre Lorca a otra manifestación de la literatura popular e infantil : las aleluyas de don Perlimplín. En un principio, del mismo modo que ocurrió con el teatro de marionetas, los niños no eran los destinatarios de esta clase de literatura de cordel; sin embargo, hacia principios del siglo XX, éstos se apoderaron del mercado debido al cansancio del resto del público por la repetición de los motivos. Las « aleluyas » consistían en unos alegres pliegos de colores en que una serie de estampitas contaban la historia de Don Barrigón, del general Cataplún, del Gran Turco Mustafá, de los héroes de Filipinas o de los siete infantes de Lara. Los especialistas[722] dividen las aleluyas en dos grandes grupos : preperlimplinianas y postperlimplinianas. La *Historia de Don Perlimplín*, publicada en Barcelona por el catalán Pere Simó en 1848, presenta como innovación respecto a las aleluyas precedentes (las cuales eran mudas o apenas llevaban un pequeño enunciado) la introducción de dos versos rimados al pie de cada viñeta. Existe otra versión titulada *Vida de don Perlimplín* y publicada en Madrid[723]. Las diferencias entre ambas son escasas. En opinión de Margarita Ucelay, Lorca transformó este personaje ridículo, feo, jorobado y de poca estatura, « cuya vida y muerte era el regocijo de los niños », en un « héroe estilizado y trágico »[724].

Vamos a detenernos a continuación en *Platero y yo* y su relación con la literatura infantil. Para Robert Louis Sheehan el surgimiento de la literatura infantil de los años sesenta fue posible gracias al inicio de un género directamente para niños llevado a cabo por Juan Ramón Jiménez con su *Platero y yo*[725].

---

[720] CRISTOBITA : *Cuando yo era niño, me dieron un pastel más grande que la luna y me lo comí yo solo. Ibidem*, p. 155.

[721] CERVERA, Juan (1980 : 382).

[722] UCELAY, Margarita (ed.): « Introducción a *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* », en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Federico García Lorca (1993: 18).

[723] No se tiene constancia exacta de la fecha.

[724] UCELAY, Margarita (ed.): « Introducción a *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* », en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Federico García Lorca (1993: 13).

[725] Para el citado crítico el « género Platero » está formado por los siguientes elementos:

1. Combinación de géneros literarios convencionales con la prosa lírica. Ricardo Gullón en la introducción de su antología de la literatura española contemporánea indica que el libro puede ser considerado « como colección de estampas líricas, narración novelesca, elegía andaluza, autobiografía ».(GULLÓN, Ricardo y SCHADE, George D.(1965): *Literatura española contemporánea*, New York : Charles Scribner's Sons, p. xxxii)

2. Capítulos breves, cada uno contiene una entidad completa en sí mismo

3. Niños o animales personificados como personajes principales.

Juan Ramón Jiménez compuso *Platero y yo* como una autobiografía lírica evocando su niñez[726]. El libro se basa en recuerdos moguereños: paisajes, animales, niños, tipos, diálogos... Según Michael Predmore, la inspiración y el material del libro se derivan de los años comprendidos entre 1905 y 1911, años en los que residió el poeta en su pueblo natal[727].

Desde el punto de vista intertextual se pueden establecer relaciones entre *Platero y yo* y *The Crescent Moon* del escritor hindú Rabindranath Tagore. En ambos libros se evocan las emociones de la infancia; sin embargo el sueño y la fantasía que caracterizan a la obra del escritor hindú contrastan con la visión realista y cruda en ocasiones que ofrece la obra del poeta de Moguer[728].

Francisco Cevallos ha estudiado la estructura temática de *Platero y yo*, atendiendo a tres núcleos generales: narración, descripción y recreación lírica. Los niños o la niñez están presentes en los tres núcleos[729] sumando un total de dieciséis capítulos.

« Portada de la primera edición reducida de *Platero y yo* »,

Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha, Cristóbal Cuevas García (ed.), Barcelona, Anthropos, 1991, portada de *Platero y yo*, p. 240.

4. Defectos mentales o físicos en los niños. El mundo juanramoniano de *Platero* está poblado de niños angélicos con defectos físicos o mentales.

5. Transmigración de las almas de los niños, o sea, una fusión con otras formas de la naturaleza después de la muerte.

6. Por implicación, una súplica o apelación por la justicia social. Aparecen protestas contra la discriminación racial, contra la contaminación del agua se refleja de manera implícita su actitud hacia los derechos humanos y el progreso.

[726] CEVALLOS, Francisco (1981: 705).
[727] PREDMORE, Michael P. (1966: 100).
[728] Véase PALAU DE NEMES (1974, II: 541).
[729] Veamos la clasificación :

1. Narración:

Niños: Indefensos: « El niño tonto », « La tísica », « Sarito », « Susto ».
Costumbres, juegos: « Juegos del anochecer », « Las brevas », « La carretilla », « Albérchigos », « El pastor », « La corona de perejil », « Los reyes magos », « Los toros ».
2. Descripción: niños: « La arrulladora », « El racimo olvidado », « Navidad », « Piñones ».
3. Recreación lírica: evocación de la niñez: « La casa de enfrente », « la verja cerrada », « el árbol del corral », « el sello », « el arroyo », « La plaza vieja de toros », « La calle de la ribera ».

Sheenan enumera las características configuradoras del que será llamado « género Platero » y establece relaciones entre la obra del poeta de Moguer y algunos autores contemporáneos de literatura infantil: Ana María Matute y Miguel Buñuel, por ejemplo.

Sin embargo, a pesar de una compleja red de conexiones con el mundo de la infancia, hay que tener en cuenta que Juan Ramón Jiménez no escribió *Platero* para los niños. Graciela Palau de Nemes comenta con palabras del propio autor que *Platero* fue publicado como « libro escolar », con una cubierta de pasta con florecitas y « dibujos elementales ». Fue ésta una obra abreviada que reunía sólo sesenta y tres de los ciento treinta y cinco poemas originales[730]. En el « Prologuillo » a la segunda edición de *Platero y yo*, dice el autor:

Suele creerse que yo escribí 'Platero y yo' para los niños, que es un libro para niños. No. En 1913, 'La Lectura', que sabía que yo estaba con ese libro, me pidió que adelantase un conjunto de sus pájinas más idílicas para su'Biblioteca Juventud'[731].

Guillermo Díaz-Plaja se pregunta si se trata de un libro popular o infantil. Según el citado crítico varios factores hacen que se aleje del género infantil: la ausencia de moraleja, su carácter más lírico que descriptivo y más descriptivo que narrativo. *Los capítulos, pues, que interesan a los niños son los -relativamente escasos - que contienen una anécdota o relato en el tiempo*[732]. Antonio A. Gómez[733] se pregunta también si pertenece esta obra a la literatura infantil.

Juan Ramón Jiménez creó un ambiente propicio para el florecimiento de la literatura infantil. Sin embargo, el libro no fue escrito para los niños. Como en el caso de *Farsa infantil de la cabeza del dragón* y en los jóvenes esbozos teatrales de Lorca, la elección de temas y personajes relacionados con la infancia no implica que la obra esté destinada a un público infantil.

La fabulación infantil

No puede pasar desapercibida la incorporación de personajes propios de los cuentos infantiles en la obra de escritores del primer tercio del siglo XX. Esta incorporación

[730] PALAU DE NEMES: (1974: 545).
[731] JIMÉNEZ, Juan Ramón (1986) : *Platero y yo*, Madrid: Taurus, p. 9.
[732] DIAZ- PLAJA, Guillermo (1958: 191).
[733] GOMEZ YEBRA, Antonio A. (1990: 388).

responde a diversos factores a los cuales se ha aludido ya en el primer capítulo: acercamiento a lo popular y a sus manifestaciones, deseo de renovación y de enriquecimiento de las posibilidades de creación literaria, vivencia personal por parte de un autor.

El mundo del cuento, que despierta la fantasía y sensibilidad de los niños, se refleja mediante dos vías en la poesía del poeta moguereño: invención de historias que recrean el ambiente del cuento y referencia a personajes conocidos. En *Rimas Los niños se duermen soñando / con ladrones y lobos hambrientos* (« Las tardes de enero »). Tres heroínas de cuentos infantiles : Caperucita, Florecita y la Molinera[734] intervienen en *Rimas* y *Pastorales.*

En *Arias tristes* surge un personaje enigmático : Estrellita, que aparecerá también en *Libro de Poemas* de Federico García Lorca.

- Estrellita, ven a casa,
que mi hermana quiere verte,
que nos contará mi abuela
muchos cuentos si tú vienes [735].

En el poema VI de la tercera parte, titulada « Recuerdos sentimentales », se describe a una niña que va con la abuela por un paisaje de aldea; un mozo de ojos negros la ha enamorado, la niña llora por él y al final del poema tiemblan en el cielo las estrellas[736]. Según Palau de Nemes [737] esta muchacha es Estrellita. Más adelante, en la composición XVI, la voz poética se interroga si esta muchacha vive en una triste chocita que divisa en la montaña :

Corazón, ¿vivirá en ella
La pobre Estrellita? Canta,
canta un aire melancólico,
De esos aires que tú cantas; (...)[738]

Estrellita está de nuevo presente en la sección « El valle » de *Pastorales*: *...¡Ay! si viniera Estrellita / por un caminito blanco*[739]. Esta sección está dedicada precisamente « A

[734] Véase PALAU DE NEMES, Graciela (1974: 317).
[735] JIMÉNEZ, J.R. (1981, II: 85).
[736] *Ibidem*, pp. 177-178.
[737] PALAU DE NEMES, Graciela (1974: 318-319).
[738] JIMÉNEZ, J.R. (1981, II: 197).
[739] *Ibidem*, VII, p. 141.

/ la memoria de / Estrella / que se murió en mayo ». En el poema XX, el poeta habla de la muerte de la muchacha:

Se está muriendo Estrellita...
La abuela va por la senda
y la senda va entre flores
y entre flores a la aldea [740].

Dos son, a mi parecer, las posibles fuentes de inspiración de este personaje: el cuento « Estrellita de Oro », que es una versión del cuento de « Cenicienta », o bien, la canción infantil « Estrella del Prado », que presenta diversas variantes, según la región[741].

Machado, por su parte, utiliza algunas fórmulas tradicionales del cuento en sus poemas: « cuenta la historia que un día » (*Nuevas Canciones*), « era un niño que soñaba » (*Campos de Castilla*), « ...érase un marinero » (*Campos de Castilla*) . El talante de la épica infantil se distingue en otros poemas en la personificación de la tarde, de la fuente, de diversos elementos de la naturaleza que dialogan con el poeta. Encontramos en los poemas hadas, un caballo de cartón, reminiscencias de los héroes de la Ilíada.

Opina Unamuno que a los niños hay que darles cuentos llenos de ilusión y no fábulas [742]. El recuerdo de Peru y Marichu, personajes del cuento infantil, induce a Unamuno en el poema que lleva el mismo título a reflexionar acerca de los valores perennes de la infancia. Es frecuente encontrar referencias al Coco, tanto en la narrativa como en su obra poética. Véase, a modo de ejemplo, la composición « Cosas de niños » (*Poesías*), donde el Coco que asusta a los niños se materializa en un caballero sobre una jaca negra. Una tonada infantil, « Caminito de Orense », sirve de punto de partida para la canción « Cuentos sin hilo de mi niñez dorada »[743], donde se recrea cómo el niño soñaba con las protagonistas de la canción infantil.

El fabulario infantil le permite a Lorca rememorar su primera etapa vital y recrear con sus personajes el universo que configuraba su niñez. Ya en una temprana composición de juventud, « La Balada de Caperucita », incorpora este conocido personaje que reaparece en *Libro de Poemas* : *Caperucita roja / iba por el sendero…* (« Meditación bajo la lluvia »)[744]. Los personajes que inician el poema « Fábula » de *Canciones* son seres imaginarios y

[740] *Ibidem*, p. 169.
[741] Véanse las canciones y el cuento en FUENTES VAZQUEZ, Tadea (1990: 39,186).
[742] UNAMUNO (1959, XV : 406).
[743] *Ibidem*, p. 113.
[744] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 123).

míticos : unicornios y cíclopes. Remite quizás esta composición a historias contadas durante el verano, cuando Lorca era niño, puesto que en el poema se hace referencia a una época del año concreta: agosto. Los niños destinatarios de estas historias veraniegas surgen en los dos últimos versos del poema.

Agosto.
Los niños comen
pan moreno y rica luna [745].

También dentro del poemario *Canciones*, destaca la composición « Canción cantada » en la que el elemento fónico desempeña un papel importante : abundan las onomatopeyas y la repetición de palabras, recurso que gusta a los niños. Este poema se encuentra dentro de la sección « Canciones para niños ».

En el gris,
el pájaro Griffón
se vestía de gris.
Y la niña kikirikí
perdía su blancor
y forma allí [746].

El pájaro Grifón reaparece en « En el jardín de las toronjas de luna », en el poema « Pórtico », donde un enano dialoga con un niño. A modo de acotación, el poeta revela la fuente de inspiración de la escena: un cuento popular, al cual haremos referencia en el estudio del « hijo imposible ».

La tendencia hacia la dramatización y el animismo de los seres fluye en dos composiciones de *Libro de Poemas* : « Santiago » y « Los encuentros de un caracol aventurero ». La trama de este último anuncia *El maleficio de la mariposa*. Los personajes del citado poema son animalillos insignificantes en apariencia pero que cautivan a los niños. El caracol, las ranas, las hormigas, pertenecen al universo infantil. A la sensibilidad que muestran los niños hacia estos animales se suma la tradición folklórica que posee canciones, adivinanzas y cuentos de los cuales son protagonistas. En « Santiago », unos niños se duermen escuchando el cuento que narra la vieja. Esta vieja reúne las

[745] *Ibidem*, p. 286.
[746] *Ibidem*, p. 302.

características de las viejas de los cuentos : hechiceras y sabias al mismo tiempo. Ellas son las conocedoreas de las historias que se van transmitiendo de generación en generación.

Comedia de la Carbonerita se presenta también como la dramatización de un cuento contado por la abuela. La narración se sitúa de este modo en un tiempo remoto.

Cresta Blanca
(Ríe)
Hace mucho tiempo, mi abuela me contaba la historia de una niña que se fue a través de la nieve con una llama en las manos, y que se encontró con unas gallinas,
(Recuerda)
…mi abuelita…ahora estará en su casa de la gloria, calentándose las manos frías, frías…[747]

Observa Andrés Soria Olmedo que en *Comedieta ideal un hombrecillo vestido de seda amarilla con cuernos dorados* y *Anís* inauguran el linaje de los seres fantásticos que reaparecen en el teatro juvenil y alcanzan su forma perfecta en los duendes de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, aunque se prolongan hasta la "Figura de Pámpanos" y la « Figura de Cascabeles » de *El Público*[748].

En la definición que da la « Figura de Cascabeles » de « ser hombre » desfilan también personajes de los cuentos infantiles : los cazadores, un gigante, indirectamente el lobo con la alusión a los dientes. En su definición se destaca la sensibilidad, la fragilidad, la minuciosidad, características del mundo femenino que asume la función narradora del cuento:

Figura de Cascabeles : *Ciego, porque no eres un hombre. Yo sí soy un hombre. Un hombre tan hombre, que me desmayo cuando se despiertan los **cazadores**. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los **dientes** cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un **gigante**. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido*[749].

En el lamento por el hijo perdido – transcendido ahora en niño - que la voz poética expresa en « Iglesia abandonada » (*Poeta en Nueva York*) se integran personajes de la fabulación infantil : gigante, oso, dragón simbolizado en el caimán - animal de la selva africana-. Se sitúa así el hijo en una época determinada de su vida.

*Yo tenía un hijo que era un **gigante**,*
pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo.
*Si mi niño hubiera sido un **oso**,*
*yo no temería el sigilo de los **caimanes**, (…)*[750]

[747] GARCIA LORCA, Federico (1996: 347).
[748] SORIA OLMEDO, Andrés, introducción a *Teatro inédito de juventud* (1996: 15).
[749] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 614-615). Las negritas son mías.
[750] *Ibidem*, I, pp. 464-465. Las negritas son de nuevo mías.

El hada pierde en la obra de Machado, Lorca y Cernuda las características positivas propias del personaje de la fabulación infantil y termina por asimilarse a la muerte en los dos poetas de la Generación del 27.

En el poema LXV de la sección « Galerías », recrea el poeta sevillano un sueño infantil en el que «el hada más joven » conduce al muchacho a una fiesta nocturna en la que brilla la luna[751]. El beso del hada recuerda el beso materno. Y la mano que le dice adiós al muchacho surgirá en el poema « Renacimiento » (LXXXVII) transformada en la mano buena de la madre. Un cambio ha tenido lugar: el paso del yo del poema LXV al nosotros, en el que es la madre la que orienta por las galerías del alma. Es de notar también en LXIX y LXX el desdoblamiento del « tú ». Las dos hadas que acompañan el sueño del niño en el poema « Los sueños » (LXXXII, 1904) traen funestos presagios. El hada ha sido remplazada en el poema « Últimas lamentaciones de Abel Martín » (CLXIX) por el ángel que permanece despierto:

Soñé la galería
al huerto de ciprés y limonero;
tibias palomas en la piedra fría,
en el cielo de añil rojo pandero,
y en la mágica angustia de la infancia
la vigilia del ángel más austero [752].

En *Libro de Poemas*, el hada vieja de la composición « Cigarra » se desvanece y deja paso a la Muerte, « hada de cuento / mala y enredadora », a la cual compra pinturas la luna. En la suite « En el bosque de las toronjas de luna » las hadas han desaparecido y dejan paso a « tres brujas desengañadoras » cuales Parcas. En *El maleficio de la mariposa* el hada se había equiparado ya a la muerte:

Era el tiempo dichoso de universos tranquilos,
Pero a mi puerta un hada
Ha llegado vestida de nieve transparente
Para quitarme el alma [753].

---

[751] […]
el hada más joven
me llevó en sus brazos
a la alegre fiesta
que en la plaza ardía.
MACHADO, Antonio (1989 : 134).
El hada recuerda la extraordinaria facilidad de Bécquer en sus *Leyendas* para crear visiones en forma de mujer.
[752] *Ibidem*, p. 371.

También Luis Cernuda hace referencia indirectamente a seres del mundo del cuento en la composición « De qué país »[754]. Se podría interpretar este poema como la fusión del cuento de « La bella durmiente » y la versión mitológica de las Parcas. Las hadas buenas del cuento infantil se han convertido en seres funestos cuyos dones conducen al sufrimiento, al conocimiento del deseo y a la corrupción. Como la protagonista del cuento infantil, el poeta se refugia en el sueño, contemplando así la belleza clásica de las estatuas olvidadas de los dioses en las que se percibe el paso del tiempo.

Las canciones infantiles

Relacionadas con el folflore infantil se encuentran las canciones infantiles, algunas de las cuales son una forma de expresion del juego, como las canciones de corro ; otras, como las canciones de cuna, pretenden dormir al niño o apaciguar sus temores. En ocasiones, las

---

[753] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 54-55).

[754] Las negritas de este poema son mías:
De qué país eres tú,
Dormido entre realidades como bocas sedientas,
Vida de sueños azuzados,
Y ese duelo que exhibes por la avenida de los monumentos,
Donde dioses y diosas olvidados
Levantan brazos inexistentes o miradas marmóreas.

***La vieja hilaba** en su jardín ceniciento ;*
Tapias, pantanos, aullidos de crepúculo,
Hiedras, batistas, allá se endurecían,
*Mirando aquellas **ruedas fugitivas***
Hacia las cuales levantaba la arcilla un puñoi amenazante.

El país es un nombre ;
Es igual que tú, recién nacido, vengas
Al norte, al sur, a la niebla, a las luces ;
Tu destino será escuchar lo que digan
Las sombras inclinadas sobre la cuna.

***Una mano** dará el poder de la sonrisa,*
***Otra** dará las rencorosas lágrimas,*
***Otra** el puñal experimentado,*
***Otra** el deseo que corrompe, formando bajo la vida*
La charca de cosas pálidas,
Donde surgen serpientes, nenúfares, insectos, maldades,
Corrompiendo los labios, lo más puro.

No podrás pues besar con inocencia,
Ni vivir aquellas realidades que te gritan con lengua inagotable.
Deja, deja, harapiento de estrellas ;
Muérete bien a tiempo.
CERNUDA, Luis (1998 : 106-107).

canciones pueden convertirse en un entretenimiento o tener un fin didáctico, objetivos semejantes a los del cuento.

Podemos distinguir dos tipos de canciones infantiles: las que los adultos cantan a los niños y las que éstos cantan. Las primeras se suelen llamar canciones de mecer, tales como las nanas y los arrorós, empleadas ya para dormir a los niños, ya para entretenerlos.

« Dibujo de Lorca para el prólogo de Mariana Pineda »,

Mario HERNANDEZ: *Libro de dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress, 1990.

Algunas de ellas tienen sentido religioso, otras son de puro juego. Las canciones que cantan los niños suelen ser canciones-juego en las que se asocia el canto con el movimiento. Las modificaciones de las canciones tradicionales suelen ser una manifestación de la capacidad de invención del niño. Para éste, la dimensión afectiva es más importante que la intelectual, y los sonidos son más importantes que el significado de las palabras.

Las canciones de corro, en su mayoría, toman sus orígenes en romances que se convirtieron en acompañamiento para los juegos de los niños y constituyeron el llamado « romancero infantil »[755]. El tema de estas canciones gira preferentemente en torno al

[755] Como atestiguan Ramón Menéndez Pidal y más tarde Diego Catalán una parte importante de estas canciones proviene de romances que fueron adaptados por los niños en sus juegos y han sufrido modificaciones debido a su

universo femenino y religioso. Se narran en ellas leyendas e historias de reyes y princesas, vidas y milagros de vírgenes y santos, historias de doncellas en espera del amor, enfrentadas al deseo incestuoso, al abandono, a la cruel imposición filial, a la soledad o a la muerte[756].

Se pueden diferenciar tres modalidades de canciones de corro: los rondones, las canciones de corro y los juegos de corro. En los rondones, un grupo de niños, cogidos de la mano, forma un círculo y se desplazan al ritmo de la canción que entona. En las canciones de corro propiamente dichas se distingue un niño, que se coloca en medio del círculo y se convierte en protagonista de la canción. Los demás desempeñan una función coral. En los juegos de corro, como su nombre indica, la canción es acompañada de un juego.

La incorporación de elementos populares y del folklore infantil[757] en la obra de Federico García Lorca ha llamado la atención de los críticos[758]. Lorca concebía el teatro como un espectáculo total. Los cantos infantiles participan en la dimensión totalizadora en la que convergen poesía, música y artes plásticas.

El niño desempeña el papel de emisor y destinatario de manifestaciones musicales en numerosas obras dramáticas : son las canciones de niños y para niños. Dentro del grupo formado por los cantos de niños, podemos distinguir las canciones de corro y los cantos de procedencia adulta. Las canciones de corro ocupan un lugar destacado en sus primeras obras. Este tipo de canciones se caracteriza por su aspecto coral. La incorporación de « rondones » en las obras de teatro implica la presencia de un grupo de niños. A veces sólo se oyen las voces infantiles y los niños están ausentes de la escena. La plaza es el marco escénico en el que se oye, lejano, el coro de voces infantiles en dos obras de *Teatro inédito de juventud* : *La viudita que se quería casar* y *Elenita* y en *Mariana Pineda.* La lejanía de las voces concuerda con su lejanía temporal : las historias que cantan los niños son historias viejas, transmitidas de generación en generación. El aspecto coral es inherente a las canciones de corro. Se expresan también mediante el canto el Niño de *La zapatera*

carácter de transmisión oral. Forman parte del "romancero infantil" y la forma estrófica a la que responden en su mayoría es el romance. Ana Pelegrín los clasifica en tres grupos: del romancero antiguo, de tradicionalización antigua y romances de procedencia impresa de transmisión oral tardía. Véase PELEGRIN, Ana (1995 : 124-130).

[756] *Ibidem*, p. 125.

[757] Este capítulo fue desarrollado en la conferencia « Cantos infantiles en el teatro de Lorca » que realicé con motivo de las Jornadas hispánicas de la Universidad de Lausana : *Lorca y la música* dirigidas por el profesor Antonio Lara Pozuelo en noviembre de 1999.

[758] RAMOS-GIL (1967: 79-98) dedica un capítulo titulado « Simbolismo y modo popular. La peregrinación a las fuentes ». Tadea Fuentes Vázquez (1990) ha recopilado los juegos y canciones populares a los que Lorca hace alusión en su obra. Candelas Newton (1986) ha analizado « el transfondo popular y el folklore infantil » en *Libro de Poemas.* Ian Gibson (1969) ha estudiado detalladamente el poema « Balada triste ».

prodigiosa, los hijos de Mariana Pineda, el Niño Muerto de *Así que pasen cinco años*, el niño Federico García Lorca en *Los sueños de mi prima Aurelia*… El ser infantil se convierte, en ocasiones, en destinatario de manifestaciones musicales. A él van dirigidas las nanas : al hijo de Leonardo en *Bodas de sangre*, al hijo deseado de Yerma y a la oveja-niño de María Josefa en *La casa de Bernarda Alba.*

Las canciones infantiles no sólo sirven de acompañamiento musical en la obra en la que están insertas sino que también cumplen una función dentro de la misma. Esta función viene determinada, por un lado, por su posición dentro del desarrollo de la acción, y, por otro lado, por su extensión. Hemos distinguido las siguientes funciones : punto de partida de la obra, pausa, transición escénica, « mise en abîme », función simbólica, función coral, carácter anticipador y núcleo dramático.

Canciones de corro

Entre las diversas manifestaciones del folklore infantil, Lorca elige las « canciones de corro » como medio de expresión de los personajes infantiles en sus primeras obras, en el teatro poético y en la farsa. Un poema temprano « Ensueño de romances » (18 de enero de 1918) atestigua la fascinación que este tipo de canciones ejercían en el joven poeta. Las canciones aprendidas en los juegos sirven de punto de partida en tres obras del *Teatro inédito de juventud* : *Comedia de la Carbonerita y Elenita* y *La viudita que se quería casar* y en *Mariana Pineda.* En ellas, el joven dramaturgo elabora una versión dramática de la historia de las tres heroínas del romancero infantil. Se caracterizan en su mayoría por la alegre melodía que contrasta con el contenido de la canción. Sean o no conocidas por el lector/espectador crean un clima acogedor, de manera que éste se integra rápidamente en la fábula dramática.

El personaje de la Carbonerita procede de un rondón o canción de corro:

¿Quién dirá de la carbonerita,
quién dirá de la del carbón,
Quién dirá que soy casada,
Quién dirá que tengo amor?[759]

[759] VAZQUEZ FUENTES, Tadea: (1990: 59)

Tadea Fuentes Vázquez ha recogido una versión procedente de Antas (Almería) en la que este rondón aparece relacionado con la canción de « la viudita [760]». También Juan Ramón Jiménez se inspira en la Carbonerita en *Melancolía*, « Tenebrae », IX[761].

Elenita, subtitulado *Romance*, tiene como eje un romancillo hexasilábico que se canta en "rondones infantiles":

Estando tres niñas
bordando casacas.
Con agujas de oro,
Dedales de plata[762].

El germen de la trágica historia de *Elenita* es la leyenda hagiográfica de la muerte de Santa Iria o Irene a manos de un caballero por no romper su voto de castidad. Esta leyenda dio origen a una serie de romances que se extendieron por toda la Península[763]. A ella alude ya el poeta en el poema "Los ojos" de *Suite de los espejos* (1921): *¡Guárdate del viajero,/ Elenita que bordas corbatas !*[764].

La pieza va introducida por una dedicatoria romántica: "A mi niña muerta". En la escena primera la acción se sitúa en la plaza de un pueblo, donde se oye un coro de niñas, a lo lejos, cantando la canción de « Elenita ». La escena II dramatiza diversas canciones infantiles : « ¡Luna lunera,/ cascabelera! »[765], « ¡Verbena, / jardín de Cartagena! »[766] - que encontramos también en « Balada triste » de *Libro de Poemas,* en *Mariana Pineda* y en la « Gacela del amor que no se deja ver » de *Diván del Tamarit* - , y una canción de cuna : *Este lirio chiquito/no tiene cuna,/con las ondas del agua/le haremos una:/Duerme,/que viene el girasol/ a comerte*[767].

La viudita que se quería casar está construida en torno a las desventuras de la viudita del conde Laurel que, casándose con el conde de Cabra, desea escapar a la maldición que le

[760] En el libro de Fernando Llorca también se encuentran las dos canciones juntas. LLORCA, Fernando (1931: 99).
[761] JIMENEZ, Juan Ramón (1981, VIII: 195).
[762] GIL, Bonifacio, (1974) : *Cancionero infantil*, Antología y recopilación, Madrid : Taurus, p. 112.
[763] SORIA OLMEDO, Andrés, editor (1996): *Teatro inédito de juventud*, Madrid: Cátedra, p. 61.
[764] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 633).
[765] *Luna lunera,/cascabelera,/debajo la cama/tienes la cena./Luna lunera,/cascabelera,/los ojos azules/la cara morena.* Popular en toda Andalucía.

FUENTES VAZQUEZ, Tadea (1990: 197).
[766]A la víbora de la mar/por aquí podéis pasar./-Por aquí yo pasaré/y una niña cogeré./-Esa niña, ¿cuál será ?/¿la de alante o la de atrás ?/-La de alante corre mucho/la de atrás se quedará./Verberna, verbena,/jardín de Cartagena. (Almería). Pasimisí, pasimisá/por la Puerta de Alcalá,/la de alante corre mucho/la de atras se quedará./Verbena, verbena,/ jardín de Cartagena. (Fuentevaqueros, Granada). *Ibidem*, p. 45.

echó su primer marido en el lecho de muerte. La acción se desarrolla en un país remoto y medieval y va precedida por un Prólogo que tiene como escenario una humilde plaza de pueblo. En ella suenan a lo lejos el coro infantil y una voz que se distingue de éste, recreando la canción de « la viudita del conde Laurel ».

Este personaje del fabulario infantil procede de un romance recogido por varios cancioneros y colecciones de juegos infantiles y está presente también en la « Balada de un día de julio » de *Libro de Poemas*. La canción comienza de esta manera :

Yo soy la viudita
del conde Laurel
que quiero casarme
y no encuentro con quién.
-Si quieres casarte
Y no encuentras con quién
Escoge a tu gusto
Que aquí tienes quién[768].

El juego al que va asociada la canción existía ya en la antigua Grecia y es recogido por Pólux, quien lo denomina « el corro de los besos »[769]. Hemos hallado en la obra de Juan Ramón Jiménez dos referencias a la viudita : *Melancolía,* «El alma encendida », II[770] y *Estío,* « Oro », LXXI[771]. En *Melancolía,* la canción infantil sirve de punto de arranque al poema. En *Estío,* el poeta describe su estado de ánimo durante la ausencia de Zenobia comparándose a la viudita.

El romance popular que canta el trágico destino de la heroína granadina sirve de Prólogo y de epílogo en *Mariana Pineda*. El romance granadino que recoge Tadea Fuentes Vázquez es el siguiente :

Marianita se fue
« pa » su casa,
la bandera se puso a bordar.
-Si Pedrosa me viera bordando
la bandera de la libertad [772].

El romance de Mariana Pineda es otro ejemplo de canción popular que ha sido adaptado en los juegos de los niños y, concretamente, en las canciones de corro. Perpetúa un hecho histórico que ocurrió en Granada en la década de 1830. Pertenece al grupo de romances de procedencia impresa y de transmisión oral tardía. Lorca aprendió de niño los romances que

[767] SORIA OLMEDO, Andrés: (1996: 387).
[768] FUENTES VAZQUEZ, Tadea: (1990: 58).
[769] *Ibidem*.
[770] JIMENEZ, Juan Ramón: (1981, VIII: 98).
[771] *Ibidem*, X, pp. 105-106.
[772] FUENTES VAZQUEZ, Tadea : (1990:122).

el pueblo había dedicado a la heroína granadina. En un reportaje de 1933, cuando *Mariana Pineda* iba a estrenarse en Buenos Aires, rememora el poeta la impresión que ejerció Mariana en su primera etapa vital:

> *Mariana Pineda fue una de las grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, yo mismo, tomados de la mano en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico, que a mí se me figuraba trágico : ¡Oh, qué día tan triste en Granada,/que a las piedras hacía llorar* [...][773]

El romance popular sirve de arranque a la pieza. Este procedimento tiene su antecedente en *La viudita que se quería casar*. Mariana Pineda, como la protagonista de esta canción de corro, también es viuda y enamorada. Además es madre de dos hijos. Ella misma se define *¡viudita y con dos niños !* [774].

La canción infantil del Pólogo de *Mariana Pineda* desempeña una función anticipadora: *resume la historia de Mariana con unos pocos, pero escuetos, puntos básicos* [775]: la muerte de la protagonista y la causa de esa muerte:

> *¡Oh ! Qué día tan triste en Granada ,*
> *que a las piedras hacía llorar*
> *al ver que Marianita se muere*
> *en cadalso por no declarar.*
>
> *Marianita, sentada en su cuarto,*
> *no paraba de considerar :*
> *« Si Pedrosa me viera bordando*
> *la bandera de la Libertad* [776].

La primera estrofa del romance cierra además la obra, lo que le da carácter circular a la misma. La canción puede ser continuada y la pieza comienza una y otra vez, indefinidamente. Luis Martínez Cuitiño relaciona el efecto producido por esta técnica de enmarcamiento con el de ciertos cuentos infantiles « del nunca acabar » y ciertas canciones de ronda *en que el movimiento de los que cantan va en un sentido y vuelve en el inverso al unirse el final con el principio de la canción* [777].

Así pues, la canción del Prólogo y la estrofa que cierra la obra recitan la historia de Mariana Pineda en el pasado mientras la acción teatral transcurre en el presente. La fábula dramática se halla entre dos recitados de romance[778]. La función de éste no es sólo servir de punto de arranque a la obra y anticipar lo que va a ocurrir. Enmarca la obra, que se

[773] GARCIA LORCA, Federico (1986,II: 1046).
[774] *Ibidem*, p. 172.
[775] GREENFIELD, Sumner M. (1973: 374).
[776] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 165-166).
[777] MARTINEZ CUITIÑO, Luis (1994: 30).

desarrolla en el presente, en un tiempo lejano, pasado. *Esta estructura circular, cerrada, como de eterno retorno, sugiere que podemos estar ya en el plano del mito, tan caro al poeta, y participar de la perennidad mítica de Mariana Pineda* [779].

Por otro lado, la acotación del Prólogo y la de la Estampa primera podrían leerse de manera seguida, puesto que hay una relación de continuidad entre ambas. El escenario que abre el Prólogo recrea como una vieja estampa el ambiente granadino de mediados de siglo XIX . La casa de Mariana Pineda se localiza en ese telón donde *una de las casas que se vean estará pintada con escenas marinas y guirnaldas de frutas*[780]. Esta alusión a las frutas surge de nuevo en la acotación de la primera estampa en el *frutero de cristal lleno de membrillos* y en las frutas colgadas en el techo[781]. Además, las escenas marinas de la casa se explican por el hecho de que Mariana Pineda es hija de un capitán de navío, Caballero de Calatrava, como ella misma declara en la escena III de la estampa tercera. La casa del Prólogo se identifica pues con la casa de Mariana Pineda.

¿Y si hubiera además una identificación de personajes ? Como en el juego infantil, una voz se destaca del coro de niñas que canta la canción tradicional que lamenta el destino de la heroica Mariana Pineda : es la de una niña vestida a la moda de 1850 (veinte años después de ocurrido el suceso). El canto de esta niña[782] es interrumpido por la llamada de una mujer, que podría ser la madre : *¡Niña ! ¿No me oyes ?*[783]. La estampa primera comienza con la pregunta de Clavela *¿Y la niña ?*[784], por lo que se establece una sutil relación de personajes entre la niña del Prólogo y la niña (Mariana) por la que pregunta Clavela en la estampa 1, llegándose casi a identificar ambas.

Esta niña del Prólogo asoma indirectamente poco antes del desenlace (escena III, Estampa III) en el discurso del jardinero Alegrito, que relata el miedo y la soledad que invaden las calles granadinas:

Hay un miedo que da miedo.
Las calles están desiertas.
sólo el viento viene y va ;
pero la gente se encierra.
No encontré más que una niña
llorando sobre la puerta

---

[778] GREENFIELD, Sumner M. (1973: 371-382).
[779] MARTINEZ CUITIÑO, Luis (1994: 30).
[780] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 165).
[781] *Ibidem*, p. 167.
[782] *Como lirio cortaron el lirio,/como rosa cortaron la flor,/ como lirio cortaron el lirio,/ más hermosa su alma se quedó* (*Ibidem* p. 166).
[783] *Ibidem*.
[784] *Ibidem*, p. 167.

de la antigua Alcaicería[785].

Esta alusión a una niña antes del desenlace no es gratuita y quizás encierra una pista respecto a la interpretación de la obra. Greenfield comenta al respecto :

¿No es la niña del prólogo que envía sus lágrimas y compasión a través del tiempo a Mariana, a quien todos los demás han abandonado, por medio de recursos que no conocen limitaciones de orden cronológico: la poesía y los sueños? [786].

Luis Martínez Cuitiño añade a este comentario :

No debe olvidarse lo primordial de lo mítico en la concepción poética lorquiana. Las fuerzas del mito pueden explicar líricamente que esta unión atraviese las barreras temporales para acompañar con su llanto la soledad de Mariana en su último día[787]. Y concluye : *(…) esa niña que, separada del corro, atraviesa la escena y canta sola en la noche, parece ser la que revive con su mirada infantil y conmiseración el drama de Marianita. Nos hallaríamos así en un teatro no dentro del teatro, sino en un teatro dentro del juego y la relación con la niña de la Alcaicería sería simplemente un cambio de plano (de la imaginación a lo imaginado)*[788].

Siguiendo esta línea interpretativa, la obra no es sólo la escenificación teatral del romance popular cantado por un coro de niñas en el Prólogo. Lorca va más allá : podemos interpretar la obra como la dramatización del propio juego dramático de las niñas de la placeta. De ahí el carácter circular de la pieza, la continuidad entre el escenario del Prólogo y el de la Estampa primera y la alusión a una niña al final de la obra. El romance de Mariana Pineda se convierte, pues, en el núcleo de la acción dramática.

En la última escena, Mariana solicita a las hermanas que canten su triste historia a los niños : *Cantad mi triste historia a los / niños que pasen*. La hermana Carmen se hace eco del carácter de transmisión oral que debe de tener la historia : *¡Mariana, Marianita, de bello y triste nombre/ que los niños lamenten tu dolor por la calle !*[789]. Y cerrando la obra, tras los versos que recita Mariana, acompañándola a la muerte, se oye lejano el romance, cantado esta vez por un coro de niños .

<u>Acotación</u> : (Un campaneo vivo y solemne invade la escena y un coro de niños empieza, lejano el romance. Mariana va saliendo lentamente, apoyada en Sor Carmen. Todas las demás monjas están arrodilladas. Una luz maravillosa y delirante invade la escena. Al fondo, los niños cantan)[790].

La obra de Lorca ha llevado a cabo la voluntad de la heroína : la historia de Mariana Pineda será repetida y cantada por los niños. Se asegura su perdurabilidad en la memoria infantil.

---

[785] *Ibidem*, p. 250.
[786] GREENFIELD, Sumner M.(1973: 382).
[787] MARTINEZ CUITIÑO, Luis: (1994: 32).
[788] *Ibidem*, pp. 33-34.
[789] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 272).
[790] *Ibidem*.

La posición intermedia que ocupa un texto musical dentro de la obra dramática le otorga una función de pausa en el desarrollo de la acción ; éste es el caso de « Mariposa del aire» en *La zapatera prodigiosa* y de « El romancillo del bordado » en *Mariana Pineda*.

La canción « Mariposa del aire » es una adaptación por parte del autor de un juego de corro[791]. Se sitúa en la escena IV : el Zapatero ha confesado al alcalde que no ama a la Zapatera y que no puede soportar los comentarios de los que es objeto debido a la coquetería de su mujer, razón por la cual decide marcharse de casa. La Zapatera, ignorante de lo sucedido, juega con el niño que intenta atrapar la mariposa con la red. La escena deja

[791] En el libro de Fernando Llorca : *Lo que cantan los niños*, edición de 1931, he encontrado la descripción completa de este juego:
La niña que hace de mariposa está en el centro del corro ; las demás tienen cogida su falda. El corro está parado. Una niña da vueltas por fuera de él, y canta :
-¿Quién es esta gente
que pasa por aquí ?
Ni de día ni de noche
Me deja dormir.
Las del corro :
-Son las hijas del rey moro,
que vienen por doña Ana.
Doña Ana no está en casa,
que está en el jardín,
abriendo la rosa,
cerrando el jazmín.
(ocultan con la mano a la mariposa.)
La de fuera :
- Mariposa,
vestida de rosa
a la luz del candil.
- ¿Está mi mariposa aquí ?
El corro :
-Sí, señor.
- Cuántas camisas ha hecho ?
- Una.
- Pues cuando vuelva que sean dos.
Da una vuelta y pregunta de nuevo :
- Mariposa.
vestida de rosa, etc.
¿Cuántas camisas has hecho ?
El corro :
-Dos.
-Pues cuando vuelva que sean tres.
Así, aumentando el número, se repite las veces que se quiera. Después, dicen :
Estando doña Ana
sentada en el vergel,
cogiendo rositas
al amanecer,
tapar y esconder,
tapar y esconder.
Se sienta la mariposa, la cubren con su falda y echan a correr perseguidas por la de fuera. La primera a quien coge hace de mariposa. La de antes ocupa el lugar de la de fuera. LLORCA, Fernando (1931: 93).

al lector en espera del desarrollo de la acción mientras que se le invita a entrar en el mundo del juego, de la fantasía y a olvidarse por un instante de la realidad.

No obstante, este juego es un reflejo de lo que está sucediendo. La mariposa representa al mismo tiempo a los dos cónyuges. La zapaterita, al igual que la mariposa, desea la libertad: no quiere ser humilde y tener que doblegarse para no causar escándalos. El zapatero no soporta la vida que lleva al lado de su mujer, de manera que se anticipa al lector la huida del marido debido al continuo acoso de su mujer: *¡Ay! pues mira..., tu marido, el zapatero, se ha ido para no volver más* [792] comunicará el niño a la Zapatera. Así pues, el juego de corro de la « Mariposa del aire » anuncia, en el plano poético, lo que sucede en el plano teatral.

Cantos de procedencia adulta

Tras las canciones de corro, otro grupo de manifestaciones musicales cantadas por personajes infantiles lo forman aquel que se distingue por presentar muestras del proceso de asimilación y de aprendizaje por parte de los niños con respecto a cantos de procedencia adulta. El niño aprende canciones en su casa, en compañía de los adultos, en la vida diaria y en las celebraciones festivas. Poco a poco las va asimilando, las hace suyas y con ellas se expresa mediante el canto en sus lugares preferidos : la plaza, la calle, etc.

Así por ejemplo, el Niño mensajero de *La zapatera prodigiosa* repite las coplas que el pueblo dirige a la protagonista. Estas coplas son creación de Federico García Lorca. En *Los sueños de mi prima Aurelia*, obra inacabada, un niño canta una copla que ha aprendido de unas boleras. El niño dice su nombre, que resulta ser el del propio poeta : Federico. El tema amoroso de la canción está en concordancia con el tema de la obra.

Dentro de este grupo de cantos de procedencia adulta destacan tres composiciones en las que el niño acompaña al adulto con su canto. Son: el « romancillo del bordado » de *Mariana Pineda*, « la romería de los cornudos » de Yerma y la « Canción de las hilanderas » de *Bodas de sangre*.

El « romancillo del bordado » se inserta en la escena primera de la estampa segunda de *Mariana Pineda.* En esta escena, los niños le piden a Clavela que les cuente un cuento antes de irse a dormir. Después de discutir con su hermana sobre el cuento del príncipe gitano, el niño se acuerda del romancillo del bordado y comienza a recitarlo. Clavela toma

[792] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 408).

el turno y los hijos de Mariana participan en la recitación. De esta manera, los niños son al mismo tiempo receptores y emisores del romance.

En este « romancillo » se funden varios romances y canciones : el romance popular de la tres cautivas : « A la verde, verde / a la verde oliva », el romance de Elenita – que ya hemos mencionado -, la canción « Mambrú se fue a la guerra », una canción de mecedor recogida por Federico García Lorca , el romance de la doncella que fue a la guerra y la expresión convencional « anda que te andarás » usada en cuentos infantiles, especialmente los de tradición oral[793].

El « romancillo del bordado » supone una pausa. Mariana está poniendo su vida en peligro: no solamente está bordando la bandera de la libertad sino que además ayuda a su amante liberal a escapar del país, entregándole por medio del joven Fernando un pasaporte falso. El lector-espectador se pregunta qué va a pasar ahora. Se crea un suspense, dejando al lector en espera de lo que va a suceder, que es anticipado en el propio romancillo.

« El romancillo del bordado » se presenta, pues, como un discurso paralelo al dramático. Fernández Cifuentes[794] cita otros discursos paralelos, como el juego de los niños con la bandera y el romance de Ronda. En ellos, el tema de la muerte ocupa un lugar preferente y la bandera adquiere también carácter simbólico[795]. Son discursos que anuncian el desenlace de la obra : la muerte de la protagonista y funcionan como « mise en abîme » de la obra principal.

La segunda composición en la que el niño acompaña al adulto con su canto, es la « romería de los cornudos » en *Yerma*. Para este cuadro Lorca se inspiró en la romería que tenía lugar todos los años en Moclín, pueblo de la provincia de Granada. La participación de un chiquillo en el coro de la romería puede parecer desacertada debido al carácter dionisiaco de la celebración. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la presencia de los niños en las manifestaciones festivas de los pueblos data ya de la Grecia Antigua[796] y se afianzó en la Edad Media[797]. Por otro lado, la intervención infantil diversifica el juego de voces : una de hombre, otra de mujer y otra de niño. Este niño cumple además la función de mensajero: anuncia la llegada del Macho y la Hembra.

---

[793] Véase FUENTES VAZQUEZ, Tadea (1990:120-123).
[794] FERNANDEZ CIFUENTES, Luis (1996: 37).
[795] Respecto al simbolismo polisémico de la bandera, véase: MARTINEZ CUITIÑO, Luis (1994: 52).
[796] MARROW, Henri-Irénée (1948 : 176).

[797] Recordemos que durante el Medievo el niño interpretaba los papeles femeninos ya que la mujer no tenía acceso a las tablas Véase CERVERA, Juan (1980: 38-39).

En ocasiones, las voces de los niños desempeñan la misma función que el coro de la tragedia griega[798]. El coro en el teatro griego expresaba los sentimientos provocados por la acción del drama. Los niños, tal el coro griego, contribuyen con su canto o recitación a crear el clima de tragedia, anticipar el desarrollo de la acción, aclarar aspectos de ésta o acentuar algunos de los elementos argumentales.

Esta función se perfila en varias obras de *Teatro inédito de juventud* y en *Mariana Pineda.* Alcanza más envergadura en el canto del niño en *La zapatera prodigiosa*, la hemos señalado ya en *Yerma* y se ejemplifica magistralmente en la escena de la madeja, en el tercer acto de *Bodas de sangre.*

Las coplas que repite el niño mensajero de *La zapatera prodigiosa*[799] informan al lector / espectador del desarrollo de la acción : la Zapatera ha montado una taberna a la que acuden don Mirlo y el alcalde para cortejarla. Estas coplas ponen en evidencia la opinión del pueblo sobre las visitas que recibe la zapatera en su taberna y expresan la maldad de la gente del pueblo que la critica.

La tercera composición que se ha señalado como muestra de cantos de procedencia adulta es la « Canción de las hilanderas » de *Bodas de sangre*. Se trata de una adaptación de « Tejedora », número 268 en el Cancionero de Eduardo Martínez Torner[800]. Esta canción se inserta en una escena de carácter cotidiano : unas muchachas charlan mientras devanan una madeja ; llega una niña, la cual curiosamente no está en el reparto, y se suma cantando a su conversación.

En el tercer acto de *Bodas de sangre*, las dos Muchachas y la Niña desempeñan el papel de coro e *inician el lamento elegíaco que va creciendo en intensidad a medida que la escena se acerca a su fin*[801]. Fernández Cifuentes[802], Edwards[803], entre otros, las relacionan con las Parcas. Las Muchachas y la Niña nos narran lo que ha ocurrido fuera de escena y anticipan y preparan lo que va a venir. La niña que acompaña el canto de las hilanderas será la mensajera que traerá la noticia de la llegada del Novio y de Leonardo muertos. La

[798] Véase: GARCIA VELASCO, Antonio (1996: 145-178).
[799] Estas coplas están formadas por estrofas de corte popular: cuatro versos octosílabos con rima abab, interrumpidos por un pareado decasílabo.
[800] La referencia se encuentra en TINNELL, Roger D. (1993) : *Federico García Lorca y la música*, Madrid: ed. Peninsular, p. 50.
[801] EDWARDS, Gwynne (1983: 206).
[802] La "madeja" rota que devanan las dos muchachas y la niña con el gesto inconfundible de las Parcas: FERNANDEZ CIFUENTES, LUIS (1996: 153)
[803] *(…) las muchachas se convierten en las Parcas que devanan la madeja de la vida y controlan los destino de los seres humanos* (EDWARDS, Gwynne 1983: 205).

canción de las hilanderas sirve de transición entre la escena del bosque y la escena última. Por medio de la canción, la madeja profética anticipa el desenlace final.

MUCHACHA 1.
Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?
MUCHACHA 2.
Jazmín de vestido,
cristal de papel,
Nacer a las cuatro,
morir a las diez.
Ser hilo de lana,
cadena a tus pies
y nudo que apriete
amargo laurel.
NIÑA
(Cantando)
¿Fuiste a la boda ?
MUCHACHA 1.
No.
NIÑA
¡Tampoco fui yo !
¿Qué pasaría
por los tallos de la viña ?
¿Qué pasaría
por el ramo de la oliva ?
¿Qué pasó
que nadie volvió ?
¿Fuiste a la boda ?
MUCHACHA 2
Hemos dicho que no.
NIÑA
(Yéndose)
¡Tampoco fui yo !
MUCHACHA 2
Madeja, madeja
¿qué quieres cantar ?

MUCHACHA 1.
Heridas de cera,
dolor de arrayán.
Dormir la mañana,
de noche velar.
NIÑA
(En la puerta)
El hilo tropieza
con el pedernal.
Los montes azules
lo dejan pasar.
Corre, corre, corre,
y al fin llegará
a poner cuchillo
y a quitar el pan.
(Se va)
MUCHACHA 2.
Madeja, madeja,
¿qué quieres decir ?
MUCHACHA 1
Amante sin habla.
Novio carmesí.

Por la orilla muda
tendidos los vi.
(Se detiene mirando la madeja)
NIÑA
(Asomándose a la puerta)
Corre, corre, corre
el hilo hasta aquí.
Cubiertos de barro
los siento venir.
¡Cuerpos estirados,
paños de marfil! [804]

La canción se puede estructurar en dos partes. En la primera parte, la construcción formal de la canción recrea la curiosidad y la excitación de las muchachas y de la niña. Los versos se caracterizan por su estructura nominal. Se trata de series de grupos nominales interrumpidos por interrogaciones de carácter paralelístico. La rima es asonante en los pares y abundan los versos hexasílabos.

La madeja roja que devanan las muchachas simboliza la madeja de la vida. Esta madeja pone un pincipio y un fin : *Nacer a las cuatro, / morir a las diez*. La vida se representa en tres momentos : nacimiento - *ser hilo de lana* - (recordemos que las labores se relacionan en la obra lorquiana con el mundo de los niños); encuentro amoroso – *cadena a tus pies* – y por último la muerte –*nudo que apriete/amargo laurel* -.

La madeja adquiere carácter profético al convertirse en un amargo laurel. Recordemos que en Grecia, antes de decir las profecías, la Pitia y los adivinadores masticaban o quemaban laurel - planta consagrada a Apolo y que poseía cualidades adivinatorias[805]. En otro sentido, se puede comparar el amargor de la planta con el de la noticia que va a ser anunciada.

En la segunda parte se revela el desenlace. Crece la intensidad con la incorporación del verso « corre, corre, corre » y los movimientos escénicos que acompañan al canto : la Muchacha 1 se detiene y mira la madeja, la niña se asoma a la puerta. El ritmo métrico recrea el movimiento rápido de la madeja que va a los montes y vuelve para traer la noticia de la que la niña se hace mensajera.

Además de esta función anticipadora, la canción de las hilanderas sirve de puente entre la escena del bosque (acto III, escena primera) y el desenlace final de la obra, de transición entre dos mundos : el mundo mítico y el real. Supone un retorno a la vida cotidiana, un cambio de marco escénico. Las Muchachas y la Niña comparten la misma curiosidad que el

[804] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 788-790).

lector por lo sucedido. La canción reduce la tensión dramática que se había acumulado en la escena precedente, donde se había llegado al clímax dramático. La muerte de los dos muchachos ocurre fuera de escena. Se ha sugerido en el cuadro anterior y se confirmará al final de la canción : la acción ha quedado en suspense durante unos momentos.

Las canciones infantiles como recreación de una época paradisiaca.

La incorporación textual o casi textual de canciones infantiles es una técnica del teatro de juventud de Lorca. Pero, conforme avanza su producción dramática, Lorca prefiere reelaborar las composiciones e integrarlas en su texto dramático. Y a veces la fuente puede pasar desapercibida. De este modo ocurre, por ejemplo, en una obra de carácter vanguardista : *Así que pasen cinco años*. El Niño Muerto poco antes de ser engullido por la mano que viene a buscarlo recita unos versos que son una recreación poética de la canción infantil cuya estrofa[806] entonará después :

La canción es la siguiente :

Una paloma blanca
que del cielo bajó,
con las alas tronchadas
y en el pico una flor,
y en la flor una oliva
y en la oliva un limón,
vale más mi morena
que los rayos del sol [807].

La canción del Niño Muerto en *Así que pasen cinco años* desempeña una función simbólica. El Niño Muerto recuerda su infancia como un tiempo de canto y juego[808]. En la

---

[805] *En Grèce, avant de prophétiser, la Pythie et les devins mâchaient ou brûlaient du laurier qui consacré a Apollon, possédait des qualités divinatoires* (CHEVALIER, Jean &GHEERBRANT, Alain 1982 : 563).

[806] NIÑO
Apagado va por 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
(Cantan)
Y en la flor una oliva,
y en la oliva un limón.....
GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 521).
Por otro lado, la expresión « chata, barata, naricillas de hojadelata » con la que se dirige en varias ocasiones al gato, que resulta ser gata, es una retahíla de burlas, popular en Andalucía. Véase: FUENTES VAZQUEZ, Tadea (1990: 128).

[807] Esta versión ha sido recogida en Antas (Almería). *Ibidem*, p. 138.

[808] NIÑ0
(Con alegría.) Yo también iba ¡ay gata chata, barata
naricillas de hojadelata!
a comer zarzamoras y manzanas.

obra de Lorca, el juego y el canto se funden en el jardín de Cartagena simbolizando la infancia paradisiaca. A él alude el poeta en « Balada triste »: *Pasé por el jardín de Cartagena/ la verbena invocando*[809]. También tenía carácter simbólico el monólogo de Mariana Pineda, en la escena tercera, estampa segunda. La heroína desea que sus hijos sueñen *en la verbena y el jardín de Cartagena, luminoso y fresco* y *en la pájara pinta* [810] */ que se mece en las ramas del agrio limonero*[811]. Estos dos juegos de corro ejemplifican la nostalgia de una infancia paradisiaca, ausente del sufrimiento adulto provocado por el conocimiento del sentimiento amoroso.

Cuatro composiciones guardan relación entre sí en el primer poemario lorquiano : « Balada triste », « Balada de la placeta », « Balada interior » y « Balada de un día de julio ». Coinciden en el título « Balada » - que insinúa ya la relación que el poema va a tener con lo popular y tradicional -. El hablante lírico expresa en estas composiciones la añoranza de la infancia perdida que intenta recuperar mediante el folklore infantil.

En « Balada triste », el hablante lírico se dirige a un grupo de niños : « los niños buenos del prado ». Por el poema desfilan canciones de corro : « Doncellas del prado », « Verbena/ jardín de Cartagena » y personajes de rondas : *el misterioso caballero, la dama que cortaba claveles una tarde fresquita de mayo, la madre chiquita y bonita que su madre casó con quien ella no quería*[812]. En « Balada de la placeta », los niños, interlocutores en el poema anterior, responden al poeta y se establece un diálogo entre ambos. El caudal de canciones populares e infantiles y de juegos de que disponía el poeta-adolescente ha hecho posible la comunicacion entre el mundo infantil y el mundo adulto. Los niños cantan : « ¡Arroyo claro, fuente serena ! » e interrogan al poeta que desea recobrar su infancia. El poeta anhela encontrar « su alma antigua de niño » ; ese sentido de lo originario se halla en la « canción añeja », el patrimonio que se halla en el pueblo y los niños. En « Balada interior », el ser poético establece un diálogo con la noche negra. La frase utilizada en el juego infantil : « Frío, frío, como el agua del río », « Caliente, caliente, como el agua de la fuente »,

---

Y después a la Iglesia con los niños
a jugar a la cabra.
GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 518).

[809] *Ibidem*, I, p. 27.

[810] A la pájara pinta alude también en un poema suelto « Noche » y en el cuadro IV de « Los títeres de Cachiporra. Se trata de un juego de corro recogido en el Cancionero de Ledesma del siglo XVII. La siguiente versión es de Castro Guisasola, « Canciones y juegos de los niños » de Almería, p. 218: *Estando la pájara pinta/sentadita en su verde limón,/con el pico pica la hoja,/con la hoja pica la flor./¡Ay !¡Ay !/¿Cuándo vendrá mi amor ?/¡Ay !¡Ay !/¿Cuándo lo veré yo ?* (FUENTES VAZQUEZ, Tadea 1990 : 101-102).

[811] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 209).

[812] MARTINEZ NADAL, Rafael (1988: 260).

respuesta de la noche negra, sugiere, al estar entre paréntesis, un desdoblamiento de la voz poética desorientada en su búsqueda. En « Balada de un día de julio » se reúnen juego y canto, el autor no sólo integra el folklore infantil en su poema sino que lo hace participar del acto poético personificándolo en la figura de la viudita del conde Laurel. A través de una « mise en abîme », el poeta interroga a la esencia misma del canto y juegos infantiles.

Las canciones de cuna o nanas

« Maternidad »

Dibujo de Federico García Lorca, en Mario HERNANDEZ: *Libro de dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress, 1990.

El niño puede ser también destinatario privilegiado de composiciones musicales. Se trata de las canciones de cuna o nanas. El interés de Lorca por las nanas es temprano, como lo muestra su obra poética; sin embargo, hasta el teatro de madurez no incorporará nanas infantiles. Coinciden *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* en la incorporación de una nana: en la primera obra, la Suegra y la Mujer cantan una nana al hijo de Leonardo para intentar dormirlo; en *Yerma* la nana que sirve de arranque a la obra expresa los anhelos de la protagonista y va dirigida a un hijo nonato; la nana de María Josefa va dirigida a una ovejita : con ella manifiesta la abuela el deseo de escapar de la casa-infierno en la que vive. Los destinatarios de las nanas son en cada obra seres

diferentes. El uso de la canción de cuna no es simplemente ornamental, sino que en cada obra desempeña funciones diversas. Sirve de arranque en *Yerma*, tiene un carácter anticipador y simbólico, entre otros, en *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*. Veamos cómo se configura el hijo de Leonardo en destinatario de la canción.

La « nana del caballo grande » con la que comienza la escena II del primer acto de *Bodas de sangre* tiene su fuente en una nana recogida en la conferencia sobre « Las nanas infantiles ».

A la nana, nana, nana,
a la nanita de aquel
que llevó el caballo al agua
y lo dejó sin beber[813].

Según Tadea Fuentes Vázquez, la nana tradicional podría ser transformación de una coplilla burlesca que se canta con muchas variantes :

Eres más tonta que ayer *que llevas la burra al agua* *y la traes sin beber.* Carataunas y Gójar[814]	*Las vacas de Juan* *no quieren comer,* *llévalas al agua* *que querrán beber.* Tamames (Salamanca)[815]	*A mi caballo le eché* *hojitas de limón verde* *y no las quiso comer.* *¡mi caballito se muere !* Pedrosa del Príncipe (Burgos)[816]

Además de la glosa de la nana tradicional, Tadea Fuentes Vázquez ha encontrado alusión a tres composiciones más: el romance de Marbella, « muerta de parto en mitad de camino » - de donde procedería la imagen del caballo ensangrentado hasta las patas -, la composición :*Arbolito verde/secó la rama/debajo del puente/retumba el agua,/retumba el agua,/retumba el agua* y la canción infantil *Cu-cú, cantaba la rana/ (…)cucú pasó una señora/cucú con falda de cola* (…)[817].

Gustavo Correa y Ruiz Ramón señalan la función anticipadora de la nana que abre el cuadro II del acto I. Esta nana prefigura la acción dramática y resume en cierto modo los acontecimientos que tendrán lugar en el desenlace[818]. Según Josephs y Caballero se nos

[813] GARCIA LORCA, Federico (1986, III : 290).
[814] FUENTES VAZQUEZ, Tadea (1990: 25).
[815] Está recogido en el *Cancionero salmantino* de Dámaso LEDESMA que Lorca probablemente conocía. Véase FUENTES VAZQUEZ, Tadea (1990: 25).
[816] Debió recogerla Lorca del "Cancionero Popular de Burgos", del Maestro F. Olmeda, Sevilla, 1903. Estas dos últimas nanas las cita el poeta en su conferencia sobre las nanas. *Ibidem*, p. 26.
[817] *Ibidem.*
[818] *La función de la nana es de anticipar y de resumir en forma lírica los acontecimientos dramáticos que han de venir después* (CORREA, Gustavo 1975: 106).
La « nana del caballo » prefigura la acción dramática y se encarna en el caballo funesto de Leonardo que lo conducirá a él y a la Novia al bosque donde le espera la Luna y la muerte-mendiga.

prefigura la acción para que el espectador no preste tanta atención a lo que pasa sino a cómo se desarrolla la acción.

Cuando los griegos acudían a una representacion de Edipo o de Las Bacantes, sabían exactamente lo que iba a pasar. Esa era la ventaja de una mitología vigente porque el público no tenía que prestar atención a lo que estaba pasando o lo que iba a pasar sino a cómo se estaba desarrollando una acción inevitable. Los autores modernos no disfrutan de esa ventaja innegable, y si quieren que el público esté enterado de antemano-para poder así participar en vez de estar atento a, la acción- tienen que prefigurar esta acción desde el principio. Lorca acude a la « nana del caballo » y a otros deliberados presagios, como la insistencia en el cuchillo, para llevar a cabo este efecto tan necesario en el género trágico[819].

Además de esta función anticipadora, la nana posee un claro significado simbólico y temático para Edwards Gwynne.

La nana con la que se inicia la escena segunda, además de lograr un efecto muy teatral, posee un claro significado simbólico y temático. Nos sugiere la violencia y el dolor de la vida, dos realidades que el niño desconoce todavía, pero a las cuales tendrá que irse acostumbrando. Es más, en la violenta transición de la misma letra de la nana, que pasa de las tonalidades rosáceas de la carne del niño a las salpicaduras más oscuras y siniestras de la sangre, se nos está diciendo que el niño forma ya parte de un mundo más cruel[820].

Según mi punto de vista, se prefigura en esta nana el clímax dramático que tendrá lugar en el Acto tercero en la escena del bosque. Es cantada alternativamente por la Mujer y la Suegra de Leonardo y ofrece en su estructuración una forma de movimiento circular : comienza y termina la escena en el canto de la nana. Llama la atención, respecto a la nana tradicional en la que se inspira Lorca, la ausencia del personaje humano, de « aquel » que llevó al caballo al río y la incorporación del niño como destinatario de la canción. El caballo se queda solo y se convierte en el protagonista de la nana.

Nana tradicional	Texto de Lorca
« A la nana, nana, nana, *a la nanita de aquel* *que llevó el caballo al agua* *y lo dejó sin beber.. »*[821].	*Nana, niño, nana* ---------- *del caballo grande* *que no quiso el agua*[822].

El hijo de Leonardo no tiene voz propia. Es el destinatario-receptor de la nana. No hay indicaciones acerca de su edad pero podemos pensar que tiene un poco más de un año: Leonardo se casó hace dos años y su mujer ya espera otro hijo. Su presencia en el hogar de

El cuadro I tiene función proyectiva. Enmarcado por la canción de cuna, cuya función es de condensar dramáticamente los presentimientos de un desenlace fatal, angustiosa y patéticamente adivinados por la mujer y la suegra de Leonardo, es éste y su escondida y no vencida pasión por la Novia quienes constituyen el centro temático del cuadro (RUIZ RAMON, Francisco 1995: 197).

[819] JOSEPHS, Allen y CABALLERO, Juan (1986: 72).

[820] EDWARDS, Gwynne (1983: 183).

[821] GARCIA LORCA, Federico (1986, III: 290).

[822] *Ibidem*, II, p. 713.

Leonardo debiera obrar como refrenadora de la pasión de éste y evitar los acontecimientos desastrosos que se van a acumular al final de la obra[823]. En el cuadro segundo del primer acto, en el diálogo entre la Mujer y Leonardo, ésta le recuerda ciertos deberes familiares : *Me hace falta un vestido y al niño una gorra con lazos*[824]. Al echarse a llorar su mujer, Leonardo la lleva a ver al niño. Por última vez le recordará su Mujer sus deberes cuando se dirijan a la iglesia en la que se van a casar el Novio y la Novia. La institución del matrimonio y los hijos, como fruto de esta institución, no son capaces de retener la pasión de Leonardo. Recordemos que Leonardo había sido el primero en llegar a casa de la Novia el día de la boda. La Criada, al verlo llegar, le pregunta por el niño pero Leonardo parece haberlo olvidado[825].

Este niño responde a los criterios que había enumerado Lorca en su conferencia : sabe ya andar, comprende algunas palabras e incluso es capaz de repetirlas. La letra de la nana puede provocar en él miedo porque lo conduce a un mundo misterioso en el que afloran la inseguridad y la muerte. Mediante dos pareados que funcionan como refranes la madre y la abuela recuerdan al niño el objetivo de la nana :

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar[826].

La Mujer y la Suegra incitan al niño al sueño, al mismo tiempo que lo conducen a un mundo misterioso. La nana del caballo sigue la tradición española evocada por García Lorca en su conferencia, pues no sólo tiene como objeto dormir al Niño, sino que pretende, además, herir su sensibilidad. El Niño parte hacia una aventura poética.

---

[823] El hijo es el fruto del matrimonio, institución que aparece en la obra como refrenadora de las pasiones humanas: *La celebración de la boda cumple también una función refrenadora. Al consumar ésta sacramentalmente la unión de los novios, queda constituido un nuevo núcleo familiar que actúa como un regulador de vigencia social en las pasiones de los individuos* (CORREA, Gustavo 1975: 88).

[824] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 718).

[825] Criada : *¿Y el niño ?*

Leonardo : *¿Cuál ?*

Criada : *Tu hijo*

Leonardo :(Recordando como soñoliento) *¡Ah !*

Criada : *¿Lo traen ?*

Leonardo*: No*

Ibidem, p. 740.

[826] *Ibidem*, p.716.

La madre lleva al niño fuera de sí, a la lejanía, y le hace volver a su regazo para que, cansado, descanse. Es una pequeña iniciación de aventura poética[827].

Después de provocar el miedo, las dos mujeres intentan tranquilizarlo alejando al caballo y preparándole una camita acogedora para el sueño. El niño está bien protegido en su cuna de acero, con su almohada y su concha de holanda, objetos familiares que evocan la Mujer y la Suegra para que el niño tenga un sueño apacible.

El balanceo de la Suegra y la melodía han hecho posible que el niño se duerma. Pero el sueño del niño será interrumpido debido a los gritos de Leonardo. La nana comienza de nuevo.

Las actividades lúdicas y los espacios infantiles

Las actividades lúdicas de los personajes ocupan un espacio destacado en algunas obras de la Generación de 1898. En este sentido, se observan diferencias entre los juegos de los niños y las niñas : la tía Tula percibe la descriminación del sexo femenino ya en los juegos de los pequeños[828].

El juego del niño constituye en numerosas ocasiones una manera de imitar al adulto, de representar el mundo abstracto de éste para de esta manera ir madurando. En *Paz en la guerra* dedica el autor varias páginas a los juegos de los niños bilbaínos:

Tenían los chicuelos su calendario especial de diversiones, según la estación y época del año, según el tiempo; desde los molinillos que armaban en la corriente llovediza del centro de la calle los días de chaparrón, hasta el espectáculo imponente, por la octava del Corpus, de contemplar a los trompeteros de la villa, con sus casacas rojas, dar desde los balcones de la Casa Consistorial, al aire del crepúsculo moribundo, sus notas largas y solemnes.[829]

Pío Baroja, en *Camino de perfección*, inserta los juegos de los niños toledanos: imitar las procesiones, el juego con una bola de hierro[830], la procesión del Jueves Santo[831]. Observamos, pues, algunas semejanzas con los juegos descritos por Unamuno en *Paz en la guerra.*

[827] *Ibidem*, III, p. 291.
[828] Oye que Ramirín le dice a su hermanita : *Es que yo soy chico y tú no eres más que chica* (UNAMUNO 1958, IX: 563).
[829] *Ibidem*, II, p. 86.
[830] BAROJA, Pío (1948,VI: 99).
[831] *Ibidem.*

La guerra cambiará los juegos de los niños bilbaínos: los molinillos se transforman en *ejércitos de pajaritas de papel*[832], los chiquillos disfrutan jugando en lugares donde antes les estaba prohibido, como el solemne recinto de la iglesia de San Juan[833], gozan con el retemblar de los trenes, con el desfile de los cañones[834], con restos de material de guerra que encuentran en las calles fabrican sus propias armas[835]. Con palabras del narrador : *Fue, sin duda, uno de los más grandes frutos de la guerra el de proporcionar modelo de nuevos juegos a los muchachos*[836].

Las riñas infantiles son una manera de abrir cauce a la agresividad latente en el ser infantil y forman parte de las manifestaciones del juego. En *Paz en la guerra* adquieren además un valor simbólico. La guerra, la lucha entre liberales y carlistas, parece presentarse como una parodia de las pedreas entre los muchachos[837].

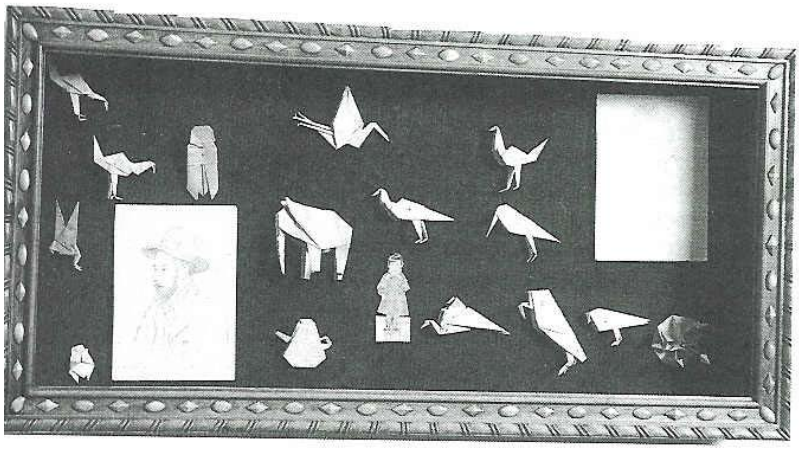
También hay referencias al mundo del juego en *Amor y pedagogía*. Sin embargo, mientras los juegos que se describen en *Paz en la guerra* se relacionan con el mundo de las experiencias vitales, en *Amor y pedagogía* están más cerca de un objetivo pedagógico. Lo que no es de extrañar debido a la orientación de cada una de las novelas. Veamos algunos ejemplos :

Y recuerda cuando de niños cojían (sic) *cabezas de moscas y las aplastaban en un papel doblado para obtener una figura simétrica, el principio del caleidoscopio*[838].

Lo que debería ser para Apolodoro un juego - la creación de pajaritas de papel -, se convierte en un ejercicio de geometría bajo la dirección de su padre: *Le hace dibujar pajaritas de papel en todas posturas y proyecciones*[839].

[832] UNAMUNO (1958, II: 260).
[833] *Ibidem*, pp. 287-288.
[834] *Ibidem*, p. 306.
[835] *Ibidem*, pp. 393-394.
[836] *Ibidem*, p. 393.
[837] Así, cuando se halla en la guerra, Ignacio recuerda con nostalgia las peleas de su niñez. (*Ibidem*, p. 229). En una de ellas había logrado domeñar a Enrique, el gallito de la calle (*Ibidem*, p. 91). El recuerdo de estas peleas anuncia en cierto modo el desenlace de la guerra. De niños, Enrique no pudo ser dominado por Juan José. Sólo Ignacio había podido doblegarlo. Con la muerte de éste, la victoria vuelve al mandón de la calle que logrará casarse con Rafaela, a la que tanto había deseado Ignacio. Será el bando liberal, encarnado en Enrique y los Arana, quien salga victorioso de la batalla. El bando carlista que defiende Juan José y por el que muere Ignacio será derrotado.
[838] *Ibidem*, p. 513.
[839] *Ibidem*, p. 490.

« Pajaritas de papel »



SALCEDO, Emilio: *Vida de don Miguel*, Salamanca, Anthem Ediciones, 1998, p. 237.

Miguel de Unamuno tenía afición por las pajaritas de papel. Señala Manuel García Blanco la relación que hay entre éstas y su *niñez más entrañable*[840]. En « Apuntes para un tratado de cocotología »[841] aparecen interesantes observaciones de Unamuno al respecto. En el apartado titulado « Historia de la cocotología » considera el autor a las pajaritas como un juego infantil[842]. Relaciona la cocotología con la psicología, señalando su valor lúdico: *Relaciónase con la psicología, porque las pajaritas de papel ayudan al desarrollo de la psique infantil, y con las ciencias sociales por su valor como juego de los niños*[843].

Obsérvese la concepción opuesta de Unamuno y de su personaje Avito Carrascal acerca de la finalidad de las pajaritas de papel : carácter lúdico según el autor, mero instrumento para el aprendizaje de la geometría según el personaje. Se trata de una técnica utilizada para poner de relieve el erróneo método pedagógico utilizado por el padre del « genio ».

El narrador de *Amor y Pedagogía* dedica varias páginas al aprendizaje de la lengua hablada. Se narra la experiencia del rey Psamético acerca de cuál fue el lenguaje primitivo[844] y se nos dice que la primera palabra que pronuncia el niño es *gogo*[845]. Se

[840] *Ibidem*, p. 25.
[841] Este tratado, que dice haber recibido del propio Fulgencio Entrambosmares, se inserta al final de la novela con el fin de prolongar la obra y obtener el número de páginas requeridas para la publicación. De esta manera el personaje de ficción se convierte en autor de una obra ficticia, la cual está inacabada.
[842] UNAMUNO (1958, II : 589).
[843] *Ibidem*, p. 595.
[844] *Ibidem*, p. 478.
[845] *Ibidem.*

comentan los juegos de Apolodoro en relación con el lenguaje[846]. Para don Avito, el proceso educativo está disociado de la vida pues debe responder a una lógica. Ignora el carácter lúdico que debe tener el aprendizaje, por lo que no comprende la manera como descubre su hijo el lenguaje.

En *Niebla*, serán los niños, con sus juegos, los que traigan a Augusto la duda acerca de la existencia de los seres. La escena tiene lugar después de la visita de doña Ermelinda, en la que ésta le anuncia que Eugenia acepta su donativo y quiere que continúen siendo amigos. Se da cuenta Augusto de que se trata de una trampa y pensando en ello sale a la calle:

Así llegó a aquel recatado jardincillo que había en la solitaria plaza del retirado barrio en que vivía. Era la plaza un remanso de quietud donde siempre jugaban algunos niños, pues no circulaban por allí tranvías ni apenas coches, (...) Y jugaban los niños entre las hojas secas, jugaban acaso a recojerlas (sic)*, sin darse cuenta del encendido ocaso.*

Cuando llegó aquel día a la tranquila plaza y se sentó en el banco, no sin antes haber despejado su asiento de las hojas secas que lo cubrían - pues era otoño-, jugaban allí cerca, como de ordinario, unos chiquillos. Y uno de ellos, poniéndole a otro junto al tronco de uno de los castaños de Indias, bien arrimadito a él decía:

« Tú estabas preso, te tenían unos ladrones... » « Es que yo... » - empezó malhumorado el otro, y el primero replicó: « No, tú no eras tú... » Augusto no quiso oír más; levántose y se fué a otro banco. Y se dijo: « Así jugamos también los mayores. ¡Tú no eres tú!¡Yo no soy yo! Y estos pobres árboles, ¿son ellos?[847].

La búsqueda de identidad de Augusto llega a su punto máximo en este momento, manifestándose en la lucha entre el ser de carne y hueso y el ente de ficción.

La ficcionalidad del ser se integra también en *La tía Tula* al final de la obra. La pepona, muñeca de la infancia, surge al principio y al final de la novela y adquiere valor simbólico.

---

[846] *En tanto el niño juega al creador, forjando de todas piezas palabras, dreándolas, afirmando la originalidad originaria que para tener que entenderse más tarde con los demás habrá que sacrificar; ejerce la divina fuerza creadora de la niñez, juega, egregio poeta, con el mundo, crea palabras sin sentidos, puchulili, pachulila, titamimi...¿sin sentido?¿no empezó así el lenguaje? ¿no fue la palabra primero y su sentido después?*(*Ibidem,* p. 479).

Con la facultad de hablar empieza a ejercer su imaginación Apolodoro, inventando mentirijillas, adiéstrase en la única potencia divina, burlándose de la lógica. Despiértasele el santo sentido de lo cómico, se recrea en toda incongruencia y en todo absurdo. Ríe de todo corazón, de corazón de niño, echando hacia atrás la cabecita, todo ensarte de palabras sin sentido, goza con romper el nexo lógico de la asociación de ideas y el cincho de su enlace normal; espacíase por el campo de lo incongruento (*Ibidem,* p. 481).

[847] *Ibidem,* p. 909.

Rosa se lleva la pepona a su casa de recién casada, hecho que le recrimina Tula : *(...) Serás capaz, Rosa, de haberte traído aquella pepona que guardas desde que nos dieron dos, una a ti y a mí otra, siendo niñas, y serás capaz de haberla puesto ocupando su silla* [848]. Gertrudis, a su vez, la tiene guardada, nadie sabe donde[849]. Manolita, la sobrina, también posee una pepona, la cual sirve para introducir un cuento que la tía le contó cuando se le cayó en el patín de la huerta[850]. Adquiere la muñeca en esta situación una función narrativa : se inserta un relato dentro de la historia principal.

En el lecho de muerte resurge la muñeca de Tula, que había permanecido guardada en un arca, la cual se interroga sobre su existencia ontológica.

- Bueno, y ahora trae a la muñeca, que quiero verla. ¡Ah!¡Y allí, en un rincón de aquella arquita mía que tú sabes..., ahí está la llave..., sí, ésa, ésa! Allí donde nadie ha tocado más que yo, y tú alguna vez; allí junto a aquellos retratos, ¿sabes?, hay otra muñeca..., la mía..., la que yo tenía siendo niña..., mi primer cariño..., ¿el primero?..., ¡bueno! Tráemela también...Pero que no se entere ninguna de ésas, no digan que son tonterías nuestras, porque las tontas somos nosotras...Tráeme las dos muñecas, que me despida de ellas, y luego nos pondremos serias para despedirnos de los otros...Vete, que me viene un mal pensamiento - y se santiguó.

El mal pensamiento era que el susurro diabólico allá, en el fondo de las entrañas doloridas con el dolor de la partida, le decía: « ¡Muñecos todos! »[851].

En *El árbol de la ciencia*, el narrador no va a relatar la enfermedad del hermano del protagonista ni su evolución. El segundo capítulo de la tercera parte, titulado « Vida infantil », narra los juegos y diversiones de Luisito en los primeros momentos de su estancia en la casa de campo de Valencia junto con su hermano Andrés[852]. Las actividades lúdicas permiten al muchacho entrar en contacto con la vida, olvidar la enfermedad y mejorar su salud.

---

[848] *Ibidem*, IX, p. 540.
[849] *Dios sabe para qué la guardo. Es un talismán de mi niñez* (*Ibidem*, p. 541).
[850] *- A ver, ¿qué cuento?*

- De la niña que se le cayó la muñeca en un pozo seco a donde no podía bajar, y se puso a llorar, a llorar, y lloró tanto que se llenó el pozo con sus lágrimas y salió flotando en ellas la muñeca (*Ibidem*, p. 621).
[851] *Ibidem*, pp. 622-623.
[852] Lleva el niño en el pueblo valenciano una vida higiénica, una vida al aire libre y al sol. Se ocupan Andrés y Luisito del jardín, de regar las plantas y plantar otras nuevas. Por la mañana dan un paseo al aire libre hasta un pinar cercano al pueblo, por la tarde persiguen lagartijas y salamadras, riegan las plantas. Deciden los hermanos quitar los panales de avispas que había encima del tejado. Tenía Luisito un carácter pacífico, le gustaba leer y hablar. En el campo se vuelve sano y fuerte, imita a la gente y habla con acento valenciano. Habla con los niños que viven en las cuevas.

Un papel especial parece desempeñar el juego en la vida de los niños marginados que recorren las páginas de *Platero y yo*. El juego está estrechamente unido a la época paradisiaca de la infancia y facilita la supervivencia en un mundo de valores espirituales que se derrumba con la llegada de la vida adulta :

Todos los niños de 'Platero y yo' juegan , porque esos juegos les permiten mantenerse en el mundo de Platero, en la auténtica edad de oro de la vida. El poeta los invita a jugar porque, mientras lo hacen, retrasan su incorporación a la sociedad contaminada, al mundo de los adultos: « ¡Cantad, soñad, niños pobres! Pronto, al amanecer vuestra adolescencia, la primavera os asustará, como un mendigo, enmascarada de invierno » (cap.III)[853].

En el tercer capítulo aparecen unos chiquillos que juegan en la calle, primero a ser cojos, luego mendigos ciegos, después príncipes de cuento: sus juegos son sólo un medio de evasión de la pobreza a la que están condenados.

La incorporación de juegos infantiles en la obras puede responder a un criterio de estética realista ; de este modo, se introducen en *Paz en la guerra* y *Camino de perfección* los juegos de los niños bilbaínos y toledanos. El juego adquiere también carácter simbólico, como es el caso de las riñas infantiles en la primera novela de Unamuno y de la pepona en *La tía Tula*. Mientras, en *El árbol de la ciencia*, el juego permite a Luisito entrar en contacto con el entorno y mejorar su salud, en *Platero y yo* su función es de evasión de la realidad en que viven los seres infantiles marginados. Señala Unamuno el carácter lúdico que debe poseer el aprendizaje. Su ausencia puede conllevar un desequilibrio en la formación del individuo. Así queda reflejado en *Amor y pedagogía.*

Tanto en Lorca como en Machado, el juego y el canto aparecen como los medios lúdicos de expresión del niño. En « Balada triste », el poeta granadino recuerda su infancia que fue canto y juego.

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

[853] GÓMEZ YEBRA, Antonio A. (1990: 394).

al pasar el arroyo imaginario[854].

En el poema VIII de *Soledades* de Antonio Machado, el primer poema que desde el punto de vista cronológico hace referencia al tema de la niñez, conjunta el juego y el canto en el corro.

Yo escucho los cantos
de viejas cadencias
que los niños cantan
cuando en corro juegan,
y vierten en coro
sus almas que sueñan,
cual vierten sus aguas
las fuentes de piedra: (...)[855]

El coro que forman las voces de los niños que juegan en el corro es comparado al susurro del agua que vierten las fuentes. Este grupo de niños, sin nombre ni edad definidos, aparece perdido en un tiempo lejano[856]. Las canciones de los niños y la leyenda de la fuente se caracterizan ambas por la tristeza y toman sus orígenes en un pasado remoto.

Las manifestaciones lúdicas de los niños se caracterizan con frecuencia en el « teatro imposible » de Lorca y en *Poeta en Nueva York* por su violencia hacia los animales - el gato, la ardilla – los cuales son víctimas de su agresividad. En *Así que pasen cinco años* se opone el juego de estos chiquillos con el del Niño Muerto y el Gato. Ahora bien, en uno de sus juegos, « el juego de la cabra »[857], anuncia ya el destino de este Niño, puesto que los clavos de la puerta presagian los clavos que un hombre clavará en su caja una vez muerto.

Los espacios infantiles

Las vivencias infantiles, ya lo hemos señalado, surgen con frecuencia en la obra de Antonio Machado y Miguel de Unamuno. Nacidos en la periferia de España, su vida transcurrirá principalmente en tierra castellana. Los recuerdos sevillanos de Machado y los recuerdos bilbaínos de Unamuno se combinan con la descripción de Castilla y de los hombres que en ella viven y sufren. Lorca, Cernuda y Machado integran su pasado y su

[854] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 27).
[855] MACHADO, Antonio (1988: 93).
[856] SESE, Bernard (1980: 95).
[857] Este juego consistía en mamar los clavos de la puerta.

infancia con sus recuerdos de Andalucía. A estos espacios ligados a vivencias personales se suman otros en sus obras que configuran el marco espacial de la infancia.

En relación con los juegos, se puede señalar cierta analogía en los espacios en los que se desenvuelven los personajes infantiles.

A través de los juegos penetra el lector en el alma de Ignacio Iturriondo niño (*Paz en la guerra*), cuya casa *era la calle que desembocaba en el mercado, teniendo limitado su horizonte por las montañas fronteras.* Esa calle sombría se transforma con la llegada de los chiquillos, al igual que ocurrirá más tarde en los poemas de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y García Lorca: *La calle, adusta, cortada por angostos cantones de sombra; la calle, que parecía un túnel cubierto por un pedazo de cielo, gris de ordinario, parecía alegrarse al sentir a los chiquillos corriéndola y chillando*[858]. A esta calle se opone la escuela, recinto cerrado y aburrido del cual necesita Ignacio escapar [859].

Llegada la edad adulta, revivirá el muchacho esa misma impresión de encierro y aburrimiento al entrar a trabajar en el escritorio y sentirá un ansia semejante de huir hacia el exterior. Por eso esperará con anhelo los momentos libres para ir a jugar a la pelota o subir a Begoña a la montaña[860].

Cierta semejanza se establece entre el poema III de *Soledades* de Machado y « Canción primaveral » de Lorca. En ambos poemas los niños muestran alegría al salir de la escuela, recinto cerrado que se opone a la esencia de su ser. La escuela es un lugar de aburrimiento, de esterilidad. La alegría de los niños al salir de la escuela se manifiesta mediante un grito.

III

La plaza y los naranjos encendidos
con sus frutas redondas y risueñas.
Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.
¡ Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas !...
¡ Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas ! [861]

« Canción primaveral »

I

Salen los niños alegres
de la escuela,
poniendo en el aire tibio
del abril canciones tiernas.
¡ Qué alegría tiene el hondo
silencio de la calleja !
Un silencio hecho pedazos
por risas de plata nueva[862].

[858] UNAMUNO (1959, II: 86).
[859] *Ibidem*, p. 90.
[860] *Ibidem*, p. 104.
[861] MACHADO, Antonio (1988: 89).

La plaza era, y sigue siendo el lugar de encuentro de niños, jóvenes, adultos y viejos en los pueblos españoles. Es el lugar de fiestas, cuchicheos, conversación. También es el espacio preferido por los niños para sus juegos. En los poemas de Machado uno de los espacios donde se sitúan los niños es la plaza con sus naranjos[863]. En la plaza los niños cantan y juegan en corro[864], espacio circular que repite la redondez de la plaza, en la cual, las frutas de los naranjos son a su vez réplica del corro y la plaza. Plaza también presente en los poemas de Lorca: es en la plazuela donde el poeta, en busca de su alma antigua de niño, deja a los niños cantando[865]. La plaza es también el marco escénico en el que se oye, lejano, el coro de voces infantiles en dos obras de *Teatro inédito de juventud* : *La viudita que se quería casar* y *Elenita* así como en *Mariana Pineda.* El círculo es una de las primeras manifestaciones del dibujo infantil y el mundo de la infancia se relaciona con las formas redondas, imagen visual de la plenitud de su corazón:

Because it has this meaning, the child motif is capable of the numerous transformations mentioned above: it can be expressed by roundness, the circle or sphere, or else by the quaternity or another form of wholness[866].

En los poemas cernudianos, el patio y el jardín, espacios en los que vive el protagonista poético en comunión con los elementos naturales, están desprovistos de cualquier dimensión lúdica y se inscriben, como se ha señalado en el capítulo II.3.5 (« Coordenadas e interacciones espaciales en *Ocnos* », dentro de la cosmovisión del autor.

En el monólogo de la estampa II, escena III de *Mariana Pineda,* se opone el sueño de la infancia, en el que se conjugan canto y juego en un recinto paradisiaco localizado en el jardín de Cartagena, al sueño de Mariana, sueño sin destino que toma sus raíces en la pasión amorosa que siente hacia su amante, Pedro. Las imágenes de la infancia se elaboran a través de una relación yo-otro. El sueño de los hijos se opone al sueño de la protagonista. Al sueño apacible y tranquilo de los niños se opone la pasión que arrastra y consume a la heroína.

Dormir tranquilamente, niños míos,
mientras que yo, perdida y loca, siento

[862] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 17).
[863] MACHADO, Antonio (1989: 89).
[864] *Ibidem*, p. 93.
[865] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 96).
[866] JUNG, Carl Gustav (1969: 164).

quemarse con su propia lumbre viva
esta rosa de sangre de mi pecho.
Soñar en la verbena y el jardín
de Cartagena, luminoso y fresco ,
y en la pájara pinta que se mece
en las ramas del agrio limonero.
Que yo también estoy dormida, niños,
y voy volando por mi propio sueño,
como van, sin saber adonde van,
los tenues vilanicos por el viento[867].

La fuente, a menudo asociada a esta plaza o a un jardín, es otro de los elementos ligados a las manifestaciones lúdicas infantiles en las composiciones de los poetas modernistas, así como en *Libro de Poemas* de Lorca. La fuente evoca los cantos de los niños en los versos machadianos: ella conoce las canciones y juegos infantiles. Al mecánico cantar de los escolares en la composición « Recuerdo infantil » se contrapone el fluir de la fuente que acompaña el canto de los niños en el poema VIII :

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda.
Cantaban los niños
canciones ingenuas,
de un algo que pasa
y que nunca llega :
la historia confusa
y clara la pena.
Seguía su cuento
la fuente serena ;
borrada la historia,
contaba la pena[868].

La acotación sitúa el marco escénico de la obra temprana de Federico García Lorca, *Sombras*, en un jardín antiguo. La fuente, de ecos modernistas, « suena aburrida ». La presencia de un niño en este jardín al final de la obra supone una vuelta al plano de la realidad frente al plano de la ficción, en el que se hallaban las sombras. El Joven de *Así que pasen cinco años* recuerda el patio de su infancia en el acto tercero. Este patio se ha

[867] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 209).
[868] MACHADO, Antonio (1089: 93).

convertido en un reducido recinto con el paso del tiempo. Los espacios del período primordial han perdido su valor inicial : al recuerdo del patio le sigue el recuerdo de la cama de nogal tallado en la que dormía de niño y desde cuya barandilla veía nacer la luna. Este espacio ya no se relaciona con el sueño infantil sino con el sueño-muerte : la cama la tiene ahora la Mecanógrafa, la mujer-luna. El amor como en las demás obras de Lorca conduce a la muerte.

En ocasiones, el autor invita a los seres infantiles a un viaje poético gracias al poder mágico de las canciones, como se asevera en *Mariana Pineda*. El niño es capaz de vivir en el allá de la canción que da vida gracias a su imaginación. Las canciones infantiles recrean un allá en oposición al aquí del mundo adulto. La niña que aparece debajo del arco de la plaza Bibarrambla en esta pieza dramática se desplaza del allí, « plaza-universo infantil », al aquí, « interior de la casa-mundo adulto ».

En el bosque de los cuentos infantiles viven las figuras enigmáticas y amenazadoras que encarnan los peligros a los que se tiene que enfrentar el muchacho en el proceso de iniciación. Las escenas II, III y IV de *Elenita* transcurren en el bosque, bajo la luna, personificada como los animales y las plantas. A él se dirigen la Carbonerita y el Príncipe.

El bosque es el marco en el que se desarrolla el cuadro primero del acto tercero de *Así que pasen cinco años*. Leonardo y la Novia, hijos de la Naturaleza, se vean amparados por el claustro materno de un lugar como el bosque[869].

Este bosque es ya el bosque, como el bosque mítico que en los ritos y las religiones antiguas significa el dominio de la gran Diosa Madre y en la psicología de Jung el inconsciente. Es el mismo bosque que aquel donde las ménades despedazaron a Penteo. Aquí no entra el sol nunca. Los grandes troncos húmedos indican claramente que estamos ya muy lejos de aquellos secanos sin agua de la casa de la Novia[870].

La « puerta » es un recurso escenográfico del que saca múltiple provecho García Lorca. En *Mariana Pineda* es el marco que separa la heroína de sus hijos, es el umbral que no logrará pasar. En la puerta recita el monólogo que va dirigido a ellos. Sólo Angustias y Clavela cruzarán la puerta que conduce a la habitación de los niños.

Por la « puerta » penetran el amante de Mariana y los conspiradores. Pero deberán salir por la ventana, debido a la llegada de Pedrosa : la puerta se convertirá en un peligro y la ventana en un puente hacia el exterior. Pedrosa entrará por la puerta y Mariana intentará huir también por la ventana cuando la detiene Pedrosa.

[869] EDWARDS, Gwynne (1983: 200)
[870] JOSEPHS, Allen y CABALLERO, Juan (1986: 75).

La escena de las hilanderas en *Bodas de sangre* es una escena de carácter cotidiano que se inserta en un marco ritual. La puerta separa esos dos mundos : la vida cotidiana y el mundo de las fuerzas ocultas, de las pasiones. Abundan los niños mensajeros en la obra de Federico García Lorca porque son capaces de realizar el paso entre ambos. La niña se coloca en la puerta, se asoma a ella y recita el mensaje profético de la llegada de los muchachos que confirmará luego. A la puerta acude la Mendiga-Muerte que la Niña despachará. El personaje infantil es capaz de acercarse al más allá. A él se dirigen el Niño Muerto y el Gato de *Así que pasen cinco años.* Estos entran en escena por la puerta de la izquierda, por la misma que entrará luego el Amigo 2°, el más cercano al universo infantil.

La « ventana » y el « corral » constituyen los dos espacios aludidos de mayor interés en *La casa de Bernarda Alba*. Son los lugares de encuentro con el mundo exterior. La ventana es el lugar del encuentro permitido para el amor entre los novios. El corral es el lugar de los encuentros prohibidos, el lugar de las relaciones eróticas condenadas por la moral[871] y, al mismo tiempo, el lugar donde se sitúan los recuerdos infantiles. La puerta es el obstáculo que se querría franquear. El abrirse la puerta es sinónimo de libertad. María Josefa expresa en la nana su deseo de llevar a su niño a « una choza de coral ». Adela expresará también su deseo de ir a una choza. El deseo de huir lo reitera la abuela en el diálogo que mantiene con Martirio[872]. Lo que desea María Josefa es vivir en una casa con puertas abiertas en la que reine la armonía familiar : la mujer que duerme dentro con su niño chiquitito, el marido sentado afuera en su silla, guardián de la casa[873]. Es el núcleo familiar imposible en la obra dramática lorquiana.

[871] GALAN, Eduardo (1989: 61).
[872] El discurso de María Josefa falta de estructura lineal. En efecto, desarrolla varios temas. Continúa el juego de palabras que había comenzado en la nana y mediante una rima relaciona a Martiro, nombre propio, con el nombre común (martirio), y finalmente con lo que nunca podrá tener, un niño.
[873] *Yo quiero casas, pero casas abiertas, y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos, y los hombres fuera, sentados en sus sillas* (GARCIA LORCA, Federico 1986, II: 1058).

Los personajes infantiles

El niño no adquiere en la novela noventayochista el protagonismo que alcanzará en la novela de posguerra. Las descripciones físicas de personajes infantiles son más bien escasas. Sin embargo, es frecuente en numerosas novelas de Unamuno, Baroja y Azorín la narración, ya sea de forma lineal, ya por medio de la técnica de la analepsis, la introducción de aquellos momentos de la infancia de los protagonistas que parecen representar un papel importante en su posterior vida adulta. Le interesa sobre todo al narrador reflejar el proceso educativo a través del cual se realiza la formación para convertirse en adulto.

« El lisiado »

RIBERA, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°50.

Surgen también algunos seres infantiles, personajes sin demasiada revelancia en apariencia, pero que desempeñan una función importante en la obra, en particular, el personaje del idiota y el niño víctima. Como preámbulo al niño víctima se inscriben las muertes de niños inocentes que ponen en escena el tema del dolor y del sufrimiento.

Frente a la infancia paradisiaca introducida en algunos poemas de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, estos personajes infantiles están lejos de presentar una infancia idealizada. Se caracterizan por el realismo y en ocasiones, por la crudeza de la descripción ;

se destaca su aislamiento, su soledad y su marginación. Son personajes que reflejan una realidad social. El niño es víctima de la guerra, de la enfermedad, de los proyectos de los adultos, de su avaricia, de su deseo de venganza. Lo importante no es el personaje como tal sino su función, ya sea en la novela o en la obra de teatro. En la obra de Valle-Inclán, desempeña una función de denuncia; en la narrativa barojiana es un motor desencadenante del desenlace. El personaje del idiota nos conduce a una nueva dimensión de la infancia, en la que no hay barreras cronológicas. Unamuno plasma en algunas de sus novelas (*Paz en la guerra*, *San Manuel Bueno, mártir*), por medio del narrador o de los personajes, la necesidad de llegar a un estado de alma en el que prime la ingenuidad, la simplicidad. Es el alma infantil que encarna el idiota y que permite alcanzar la paz espiritual y el encuentro con Dios.

El sufrimiento de los niños lo encontramos también en *Ballades lyriques* de Worthsworth, poemario donde también surge el personaje del niño idiota en una composición que lleva su nombre : « The Idiot Boy ». El estado edénico de inocencia primera vivido por este niño coincide con el expuesto por Schiller en su tratado *Sur la Grâce et sur la Dignité*. El escritor alemán hace de la « naïveté » la expresión del acuerdo espontáneo de la naturaleza y del arte y define la gracia como la « figuración de la belleza moral ». De manera semejante Goethe opone la realidad « naïve » a la realidad « común ». En el apólogo de Kleist sobre el teatro de marionetas se reflejan también estas teorías [874].

Los personajes infantiles recorren toda la obra dramática de Federico García Lorca.

[874] *On constate que la réflexion est au sein du monde organique en rapport inverse avec la grâce : plus celle-là est obscure et faible, plus celle-ci rayonne et domine.(…) de même on retrouve la grâce après que la connaissance soit, pour ainsi dire, passée par un infini ; de sorte que celle-ci se manifeste simultanément, de la façon la plus pure, dans un corps humain dépourvu de conscience ou qui en possède une infinie, je veux dire le pantin articulé ou le Dieu.*
- Il faudrait donc –dis-je un peu distrait, que nous goûtions à nouveau à l'arbre de la connaissance pour retomber à l'état de l'innocence.
- Absolument – répondit-il ; c'est l'ultime chapitre de l'histoire du monde.
KLEIST(1981) : *Anécdotes et petits écrits*, trad. J.Ruffet, Paris : Petite Bibliothèque Payot.

Los personajes infantiles en la obra dramática de Federico García Lorca

« La careta que cae »

Dibujo de Federico García Lorca en GARCIA LORCA, Federico : *Obras Completas*, volumen *III,* Madrid, Aguilar, 1986, p. 1028.

Participación de los niños en los orígenes del teatro.

Antes de pasar al estudio de los personajes infantiles que recorren la obra dramática de Federico García Lorca, conviene echar una mirada retrospectiva sobre la presencia de seres infantiles en el teatro a lo largo de la historia. Platón en sus Leyes hace referencia a la participación de los niños por medio del canto y de la danza desde los tres años en las manifestaciones cívico-religiosas que se han considerado como origen de las manifestaciones dramáticas. Posteriormente, en la Edad Media, los niños intervienen también en las farsas populares y en el teatro religioso. El niño actúa ya sea interpretando un papel femenino - las mujeres no tenían acceso a las tablas en la Edad Media - ya

prestando su voz en ceremonias religiosas, ya completando con números de danza otros espectáculos.

La incorporación de personajes infantiles en el teatro español parece remontar a los orígenes de éste. El drama medieval nace, según Lázaro Carreter, de los ritos sagrados, sin tener contacto con el resto del teatro clásico. El niño participa en ceremonias sagradas - el drama litúrgico o de ambiente religioso - , sustituye a la mujer (el ejemplo más conocido es el canto de la Sibila), asume el papel de ángel o de Virgen María. La huida del sexo femenino en el teatro no sólo hay que interpretarla como consecuencia del espíritu misógino de la época, sino también como resultado de un espíritu práctico y de tipo simbólico. El niño está vinculado al mundillo eclesiástico : participa en el coro y como monaguillo en las distintas ceremonias litúrgicas y su disponibilidad es mayor. Además, encarna la inocencia, como puede comprobarse a partir de los papeles que se le confían durante este período.

Paralelamente, el teatro profano ofrece también pruebas de participación infantil: festines celebrados en palacio, cabalgatas de carrozas. La presencia de músicos y figuras grotescas coincidían en numerosas ocasiones con las actividades litúrgicas o prelitúrgicas. En otro sentido, el teatro universitario que se cultivó en la Edad Media y durante el Renacimiento, con la representación de obras de Plauto y Terencio, dio lugar al teatro escolar mediante la labor realizada preferentemente por los jesuitas, quienes imprimen durante los siglos XVI Y XVII transformaciones en el teatro universitario[875], que seguía fiel al ambiente humanístico.

El niño ocupa también un lugar destacado en la dramaturgia del siglo de Oro. Hasta el siglo XVIII el niño asiste al teatro como espectador o participa en él como actor, pero no por sí mismo, sino como miembro de la sociedad a la que pertenece. Más adelante, se llevará a cabo una disociación entre público infantil y público adulto, entre teatro escrito para niños y teatro para adultos. Se potenciará de este modo el teatro infantil propiamente dicho, bifurcado en « teatro de niños » (el niño es actor, destinatario e incluso autor) y « teatro para niños » (la obra es escrita por un autor adulto para un público infantil).

[875] El teatro de los colegios de los jesuitas es el máximo exponente del teatro escolar. Influido por los usos pedagógicos universitarios, funde lo erudito con lo popular. La tradición ínfima popular (entremeses, églogas pastoriles, villancicos y danzas) cohabita con el drama clásico y la tradición medieval, alegórica y religiosa. El teatro infantil tradicional se alejará del ambiente humanístico y se bifurcará en dos tipos: por una parte el de intención didáctica, por otra, la tendencia a divertir mediante la explotación de la fantasía.

Localización de los niños que recorren el teatro lorquiano

Numerosos son los personajes infantiles que recorren el teatro lorquiano. Entre los diversos criterios que podrían facilitar la clasificación, la presencia o ausencia física de los niños en la escena parece la más sobresaliente.

Al primer grupo, los niños presentes en escena, pertenecen el Niño compañero y amigo de *La zapatera prodigiosa* ; los Duendes de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, los hijos de Mariana Pineda ; la niña que acompaña el canto de las hilanderas en *Bodas de sangre* y, en la misma obra, el hijo de Leonardo – presencia física en este caso pero ausencia de voz – ; el hijo de María en *Yerma*, que tampoco tendrá voz debido a su corta edad, los hijos de Buster Keaton, que rápidamente dejan la escena; los hijos de Enrique en *Quimera* ; un Niño en *El público*; los niños que cantan en varias secuencias de *Viaje a la luna* ; el Niño Muerto de *Así que pasen cinco años* y el niño Federico García Lorca en *Los sueños de mi prima Aurelia*.

El segundo grupo, niños ausentes de escena, se puede subdividir en :

- niños cuya voz se oye al fondo
- niños a los que se hace referencia en el texto
- niños no nacidos.

Un coro de niñas , cuya voz se oye lejana en el marco de una plaza, abre el prólogo de *La viudita que se quería casar*. En *Mariana Pineda* utiliza el joven dramaturgo el mismo procedimiento. Ese mismo coro cierra la obra. Ahora bien, el coro de niñas se ha convertido en coro de niños.

Los niños a los que se hace referencia en el texto son los siguientes : la niña « que llora sobre la puerta / de la antigua Alcaicería », en *Mariana Pineda*; los niños que van a ayudar a los segadores, en *Yerma* y el hijo muerto de la Librada que desentierran unos perros, en *La casa de Bernarda Alba* (cuyo encuentro desencadenará la persecución de aquélla) . Los niños han sido y son víctimas del hambre, de la violencia, de la revolución, se comenta en *Comedia sin título*, y en esta misma obra la espectadora segunda teme por sus hijos, que ha dejado en casa.

En *Sombras* (Teatro inédito de juventud) se puede identificar al niño que nacerá con el propio poeta[876]. Yerma canta a su hijo no nacido, no engendrado, hijo deseado. También el Maniquí y luego el Joven cantarán a este hijo imposible. En *La casa de Bernarda Alba*, se

sugiere el posible embarazo de Adela en la escena de la persecución de la hija de la Librada.

Hemos podido observar en esta clasificación el papel específico que se concede al niño debido a su inserción dentro de un núcleo familiar. El hijo y el niño serán objeto de dos estudios independientes.

Características de los niños lorquianos

Los niños que encontraremos en el teatro lorquiano se caracterizan por su anonimato. Como la mayoría de los otros personajes, no tienen nombre propio, responden al nombre genérico de « Niño » o « Niña ». Tampoco tienen voz propia, a excepción del Niño Muerto de *Así que pasen cinco años.* No hay descripciones físicas ni indicaciones sobre su edad. Estos niños se identifican con la etapa vital de ser humano : la infancia. Encarnan cualidades inherentes a ésta y a través de ellos el poeta incorpora imágenes. La pureza y la inocencia son los atributos de ese período incial de la vida humana que se equipara a la estancia de los primeros padres en el paraíso. Por ello representan una infancia paradisiaca, exenta de pecado y de deseo sexual. Comenta el leñador Antón en *Comedia de la Carbonerita* que son las miradas de las niñas buenas y la cordialidad de los hombres honrados los que hacen mantener los luceros en el cielo (los sueños):

Eres tan inocente! Los luceros se caen, y caen marchitos, desilusionados. Los luceros viven con el aceite de nuestros sueños, se mantiene con las miradas de las niñas buenas, con la cordialidad de los hombres honrados (…) [877].

Pero cuando los adultos entran en contacto con ese universo privilegiado, el niño se ve acechado por el dolor, el mal y la muerte. Así se observa ya en el teatro temprano de Lorca : recuérdense los deseos incestuosos del padrastro de la protagonista en *La viudita que se quería casar* y el fratricidio que se lleva a cabo en la obra de juventud titulada *Ilusión* y también en la obra citada anteriormente.

[876] En ***Sombras*** se oye el ruido de un alma que ha caido en la tierra "para encarnar". Es la de un "ministro esapñol que cantaba malagueñas". Ha caído en Andalucía, y ha de fecundar a un niño que será un "poeta insufrible". Es difícil no ver en él al propio García Lorca como detecta Eutimio Martín (1986 : 239).
[877] GARCIA LORCA, Federico (1996: 353).

Análisis estructural: sistema de personajes y funciones

El niño forma parte del público al que destina Federico García Lorca su teatro de títeres. El muñeco don Cristóbal declara en su « Diálogo con el Poeta » haber salido por primera vez a escena en casa del poeta delante de las *caras sonrientes de los niños vendedores de periódicos que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos* y expresa la capacidad natural del niño de dar vida en su mente al ente de guiñol:

(...) La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas Federico?; era la primavera granadina y el salón de tu casa estaba lleno de niños, que decían: "los muñecos son de carnecilla, ¿cómo se quedan tan chicos y no crecen?"[878] .

Miguel de Unamuno había dejado testimonio de la realidad que adquiere en la mente infantil el personaje de ficción. En el Prólogo a la tercera edición de *Niebla*, alude a experiencias personales con su hijo y su nieto, en las que se expresa la necesidad que manifiestan los niños de creer que los personajes de las historias de ficción son reales.

¿Ente de ficción? ¿Ente de realidad? De realidad de ficción, que es ficción de realidad. Cuando una vez sorprendí a mi hijo Pepe, casi niño entonces, dibujando un muñeco y diciéndose: " ¡Soy de carne, soy de carne, no pintado! ", palabras que ponía en el muñeco, reviví mi niñez, me rehice y casi me espanté. Fue una aparición espiritual. Y hace poco mi nieto Miguelín me preguntaba si el gato Félix - el de los cuentos para niños - era de carne. Quería decir vivo. Y al insinuarle yo que de cuento, sueño o mentira, me replicó: " ¿Pero sueño de carne? " Hay aquí toda una metafísica. O una metahistoria[879].

Los niños fueron, pues, los privilegiados espectadores de las primerísimas obras teatrales de Lorca. La fiesta de los Reyes Magos, en la que se representó *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, iba dirigida a ellos. En el arranque del programa declara: *Oigan, señores, el programa de esta fiesta para los niños que yo pregono desde la ventanita del guiñol, ante la frente del mundo* [880].

En su afán de renovación teatral, el teatro de guiñol de García Lorca va dirigido a un nuevo público que se opone al del teatro ordinario. En la Advertencia que precede la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, Mosquito dirige su arenga a los « hombres y mujeres » que van a presenciar el espectáculo, e invita a los niños mediante un singular colectivo a guardar silencio y a las muchachas a sentarse para que la función pueda

[878] Véase GALLEGO MORELL, Antonio (1969: 47-64).
[879] UNAMUNO, Miguel de (1959, II: 796) .

comenzar : ¡*Hombres y mujeres! Atención. Niño, cierra esa boquita, y tú, muchacha, siéntate con cien mil de a caballo*[881]. Unos cuantos años después, el Poeta, en el citado « Diálogo » que encabeza el *Retablillo de don Cristóbal*, se dirigirá a los espectadores con unas palabras semejantes.

En *La zapatera prodigiosa*, el niño desempeña el papel del mensajero. No tiene nombre propio, como gran parte de los personajes de la obra teatral de García Lorca. No representa una individualidad, sino una abstracción : la de los valores asociados a la niñez. Su función es fundamental en la obra. Actúa en una sola dirección : lleva las noticias de los « otros » a la Zapatera[882]. El círculo de personas de las que es transmisor se va ampliando : su madre, sus hermanas, las vecinas, el alcalde, y finalmente el pueblo entero. Pone en relación a dos o más personajes o entidades : es el encargado de llevar noticias, de comunicar lo que ha ocurrido y lo que otros piensan. En su estructura interna, sirve de puente entre el mundo de la realidad - el pueblo - y el mundo de la fantasía - la zapatera -. En *Amor de don Pelimplín con Belisa en el jardín*, los Duendes cumplen una función metadramática y sirven de puente entre el espectador y la representación teatral que se lleva a cabo en la escena.

Dentro de la construcción circular que presenta *La zapatera prodigiosa*, el Niño[883] parece ser el encargado de abrir y cerrar la acción : sella con su llegada y su ida los momentos más importantes de la obra. Comienza su actuación en la obra cuando recibe el regalo de un muñequito y cierra el primer acto anunciando a la zapatera que su marido se ha ido para no volver más; inicia el segundo recibiendo la merienda de manos de la protagonista y le advierte, al final, de que dos mozos se han herido y ahora está todo el pueblo en contra suya, situación que desencadenará el reencuentro del matrimonio. El coro infantil desempeña una función semejante en *Mariana Pineda* : la canción infantil abre el Prólogo y cierra la obra otorgando una construcción de « mise en abîme » de la historia principal.

Los hijos de Mariana Pineda con sus juegos - el juego con la bandera - y sus cantos - el romancillo del bordado - anticipan el desenlace trágico de la obra. Los hijos de Mariana

[880] GALLEGO MORELL, Antonio (1969: 10).
[881] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 106).
[882] No sólo lleva el encargo de su madre a la zapatera sino que le hace saber lo que los demás piensan de ella y, concretamente, que nunca tendrá hijos. Será el encargado de decirle a la protagonista que su marido se ha ido para no volver más. En la escena sexta del acto segundo, avisa a la Zapatera de que dos mozos se han herido y ahora está todo el pueblo en contra suya. Es él también el mensajero que lleva a oídos de la protagonista la copla que el pueblo se ha inventado.

Pineda han encontrado la bandera que borda la protagonista y juegan con ella. Angustias ha quedado impresionada por la escena, que relata con temor a Mariana. La bandera, símbolo de libertad para los conspiradores, trae funestos presagios a los que viven con la protagonista, llegando a simbolizar la muerte.

La heroína desatiende su obligación de madre por su amor a don Pedro y confiesa al final de la estampa segunda que no piensa en sus hijos. Estos le piden cariño y compañía, pero serán otros personajes femeninos quienes ejerzan la labor maternal : Angustias, Clavela, más adelante, las hermanas del convento[884]. Para Mariana, el honor está por encima de todo, incluso de sus hijos: cerca del desenlace final, le propone Fernando a Mariana que delate a los conspiradores para poder salvarse. Pero ella declara dar la vida por el amor y por la libertad. Los hijos de Mariana Pineda son hijos huérfanos, como lo serán los hijos de la Mujer en *Bodas de sangre.*

En esta obra dramática, el niño es incorporado en escenas de la vida cotidiana y participa en las tareas domésticas ; así pues en el cuadro primero del primer acto la Vecina comenta: *Iban negros los chiquillos que llevan el agua a los segadores* [885]. En el Acto III, en una escena que reúne el plano mítico y el plano real, una niña se une al canto de dos Muchachas que están devanando una madeja. En *La casa de Bernarda Alba* (Acto I), una mendiga con una niña llaman a la puerta de la casa.

Los niños también son emisores y receptores de manifestaciones musicales, como se ha podido observar en al capítulo 1.3 : « Las canciones infantiles ».

Las reflexiones de Miguel García Posada son muy pertinentes para el estudio de los personajes infantiles en las obras pertenecientes al llamado « teatro imposible »:

Nuestro escritor, arrancando del tópico simbolista que podría citarse en el verso (« le vert paradis des amours enfantines ») converge con los planteamientos del vanguardismo al conferir a la niñez estatus ontológico de inocencia y capacidad creadora, pero le agrega un sentido trágico que falta en la literatura coetánea[886].

En el teatro surrealista, el niño se inserta en el proceso de metamorfosis que sufren los demás personajes. En *El Público* y *Así que pasen cinco años,* rompe Lorca con la evolución

[883] La mayúscula viene dada por Lorca en el repertorio de sus personajes.
[884] Próxima su muerte, delega el cuidado de sus hijos a la Madre Carmen y las demás hermanas: *Mil gracias, Madre Carmen,/ salvo a muchas criaturas que llorarán mi muerte./ No olviden a mis hijos* (GARCIA LORCA, Federico 1986, II: 270).
[885] *Ibidem*, p. 713.
[886] GARCIA POSADA, Miguel (1986: 183).

temporal del ser y presenta a éste en diferentes etapas de su vida. El Niño[887] mensajero de *El Público* y el Niño[888] Muerto de *Así que pasen cinco años* no existen por sí solos sino en relación con otras identidades.

El diálogo-lucha entre la figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles en « Ruina romana » es interrumpido por la aparición de un niño. Es el único personaje infantil de la obra y la crítica ha visto en él al niño mensajero al que estamos acostumbrados en el teatro de Lorca - anuncia la llegada del Emperador -. Su función es sin embargo más compleja.

Al comienzo de la obra, tras el sonar de un silbato, cae del techo « un niño vestido con una malla roja ». En un primer momento podríamos identificar a este niño con el dios Cupido. El tema amoroso es ya manifiesto en la obra antes de la llegada de este personaje. Sin embargo, lleva una malla roja, que puede ser un indicio para desentrañar su identidad. El color rojo tiene carácter polisémico. Se relaciona, en primer lugar, con la infancia : es el color preferido por los niños en las fiestas[889]. Es un color lúdico que podría tener conexión con el juego al que alude la Figura de Cascabeles.

Por otro lado, en su carácter simbólico y primigenio, el color rojo se asocia con la sangre y el fuego en un doble aspecto positivo y negativo. Para los cristianos el color rojo es el color de la sangre derramada por Cristo para salvar a los hombres. El rojo es también el color de la pasión, la impureza y el pecado[890].

Dada la identidad cromática, el Niño podría anunciar al Desnudo Rojo que aparecerá al final de la obra, quien a su vez encarna a la Figura de Pámpanos. A mi parecer, el Niño, la Figura de Pámpanos y el Desnudo Rojo son uno solo, una sola persona desdoblada en tres momentos de su vida : infancia, madurez y muerte. En el proceso evolutivo un mismo ser pasa por diferentes fases que se distinguen no solamente por el criterio temporal sino por los cambios de identidad. Teniendo en cuenta que la mayoría de los críticos ve en el Desnudo Rojo una figura crística, este niño nos recuerda los poemas neoyorquinos en los que el nacimiento y muerte de Cristo aparecen asociados. El color rojo de la malla del

[887] La mayúscula viene dada por Lorca en el repertorio de sus personajes.
[888] *Idem.*
[889] PASTOUREAU, Michel (1992: 167).
[890] *La symbolique du rouge est presque toujours asociée a celle du sang et à celle du feu. Par là même, il y un bon et un mauvais rouge comme il y a un bon et un mauvais sang et un bon et un mauvais feu. Pour la culture chrétienne, le rouge sang pris en bonne part est celui qui donne la vie, qui purifie et qui sanctifie. C'est le rouge du Sauveur, celui qu'il a versé sur la croix pour le salut des hommes. Il est signe de force, d'énergie, de rédemption. Inversement, le mauvais sang est symbole d'impureté, de violence et de péché. Il se rattache à tous les tabous sur le sang hérité de la Bible. C'est le rouge de la chair impure, des crimes de sang, des hommes révoltés contre leur Dieu ou contre d'autres hommes. C'est celui de la colère, de la souilllure et de la mort* (*Ibidem*).

personaje infantil representa, por consiguiente, el color de la sangre derramada por Cristo para redimir a los hombres.

En *El público* el dramaturgo ha roto la temporalidad para presentar al ser humano en diferentes momentos de su vida en los que lleva diferentes caretas[891]. El Pastor bobo es el guardián de éstas en la obra. Guarda, entre otras, las de los niños. Los seres infantiles partirán en busca de la verdad, del desnudo y rasgarán en un acto de rebeldía *los telones con las navajas*, arma mortal asociada a la luna. El continuo cambio del ser humano impide en *El público* el encuentro del otro y el de la identidad personal.

En el viaje interior que emprende el Joven de *Así que pasen cinco años* en busca de su ser en el fluir temporal se va encontrando con otros « yo » con los cuales dialoga. El Amigo 1º, Amigo 2º y el Viejo son tres proyecciones del personaje principal que encarnan tres momentos y actitudes diferentes frente a la vida. Para Gwynne Edwards, en *Así que pasen cinco años, muchos de los personajes son, en realidad, etapas concretas de la vida del individuo : infancia, juventud, edad adulta, vejez. Todos ellos constituyen puntos estratégicos en el tiempo, distintos y sin embargo iguales porque para todos ellos pasa el tiempo*[892].

En el Joven[893], el recuerdo infantil, se proyecta en el futuro, huyendo del presente : *guardaba los dulces, para comerlos después*. El Viejo vive también proyectado en el futuro, un futuro que sólo le traerá la muerte que intenta aplazar. No desea recordar el pasado: éste representa algo perdido, algo que está ya muerto. Prefiere recordar hacia mañana, en un proceso semejante al del Joven. El Amigo 1º, por su parte, prefiere vivir el presente, pero el presente se le escapa y no puede realizar todo lo que desea. Finalmente, entra en escena el Amigo 2º, quien, aunque consciente del paso del tiempo, vive de los recuerdos del pasado, de la infancia paradisiaca que añora y a la que desaría regresar en una viaje hacia atrás que parte de sus cinco años, como los cinco años que espera el protagonista: *Cuando yo tenía cinco años…no cuando yo tenía dos…¡miento ! uno, un año tan solo*[894]. En su discurso dice que ha entrado *por cualquier sitio. Por la ventana. Me*

[891] El teatro, desde sus orígenes, ha sufrido múltiples transformaciones. La transformación de la « careta de Creta » es una invitación a la transformación del teatro, objetivo de Lorca a lo largo de su corta carrera teatral.
[892] EDWARDS, Gwynne (1983: 290).
[893] Vive en la biblioteca, sin contacto con el mundo exterior, le molestan los ruidos de la calle. Sólo la imagen de la Novia en el acto 1 está en presente. Pero esta Novia es un sueño. No se atreve a llamarla Novia, sino « mi niña », « mi muchachita » : la imposiblidad de nombrarla anuncia la imposibilidad de poseerla. Frente a la Novia que se ha forjado en la mente, la muchacha real sólo le aporta imágenes de muerte. La huida de la realidad por parte del Joven es la huida del destino del hombre: de la muerte.
[894] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 527).

ayudaron dos niños amigos míos. Los conocí cuando yo era muy pequeñito y me han empujado por los pies [895]. Estos amigos son el Viejo y el Amigo 2°.

Por otro lado, la pérdida de la infancia y los cambios que va sufriendo el ser aterrorizan al Amigo 2°. Siente ya dentro de sí al Viejo.

Pero mi rostro es mío y me lo están robando. Yo era tierno y cantaba y ahora hay un hombre, un señor (al Viejo) como usted que anda dentro de mí con dos o tres caras preparadas (Saca un espejo y se mira) Pero todavía no ; todavía me veo subido en los cerezos…con aquel traje gris…Un traje gris que tenía unas anclas de plata…¡Dios mío !

En cambio, dentro de cuatro o cinco años existe un pozo en el que caeremos todos [896].

Por medio de los colores de los vestidos se establece un sistema de relaciones entre los personajes. El color gris del vestido marinero que llevaba el Amigo 2° de niño es el mismo que el del chaqué del Viejo[897].

El Amigo 1º, el Amigo 2º y el Viejo son los tres víctimas del paso del tiempo y al final del viaje se realizará la única verdad que había sido anunciada al principio de la obra : la muerte. Las seis es el marco cronológico que abre y cierra la obra. No ha pasado ni un minuto. El tiempo no existe, la única verdad es la muerte que ha hecho imposible que el Niño viva su niñez y que el Joven viva su amor. La vida es truncada cuando la muerte lo desea: el Tiempo[898] es un capricho de la muerte. Ese Niño muerto que surge al principio y al final de la obra es otra de las proyecciones del Joven : la del ser que no fue y pudo haber sido, como tendremos la ocasión de analizar en el capítulo 3.2 : « Manifestaciones del hijo en la obra de Unamuno y Lorca ».

En el guión cinematografico « Viaje a la luna » se deslizan también personajes infantiles. El único hilo conductor de *Viaje a la luna* es un personaje : el muchacho del traje de baño que se desdobla bajo *dos aspectos distintos y contrapuestos : el de arlequín y el de un desnudo*[899]. La técnica de desdoblamiento acerca este guión a la obra de vanguardia *El público*. Existen además relaciones entre los personajes : el Director de *El público* posee una traje de Arlequín y el hombre de las venas de *Así que pasen cinco años* presenta similitudes con el Hombre I de la citada obra.

[895] *Ibidem*, p. 526.
[896] *Ibidem*, p. 528.
[897] *El Viejo de chaqué gris con barba blanca y enormes lentes de oro* (…). *Ibidem*, p. 499.
[898] El subtítulo de la obra es « Leyenda del Tiempo ». Las características de la pieza, además del citado subtítulo han llevado a varios críticos a acercarla al auto sacramental y a los personajes alegóricos del Siglo de Oro.
[899] GARCIA LORCA, Federico (1994: 27).

El protagonista sería un muchacho que aparece primero como niño (11)[900], luego como muchacho en traje de baño(24), después desnudo que arrastra un traje de arlequín (41). El desdoblamiento se efectúa en 49 (arlequín) y 50 (hombre de las venas).

Marie Laffranque divide el guión cinematográfico en cinco partes o episodios de variadas secuencias. Las secuencias en las que aparecen niños se sitúan en la primera parte : tabús sexuales, miedo y castigo inicial (1-15) y al principio de la segunda : asesinato de la inocencia ; el deseo manchado y ahogado (16-40).

En las secuencias 11, 19 y 21 fluyen imágenes de mutilación, de disminución física, de insinuación de pecado que remiten a otra perspectiva del personaje infantil en el teatro lorquiano : la del niño como víctima.

[900] Este número se refiere a la escena del guión cinematográfico.

El niño víctima

La muerte del niño inocente : *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja

En varias obras de Unamuno y Pío Baroja se insertan ya muertes de niños que conmueven a los demás personajes, llegando incluso a convertirse en causa desencadenante del desenlace final, como es el caso de *El árbol de la ciencia*. Según los críticos, la incorporación de estas muertes como tema narrativo está ligada a vivencias personales de los autores[901].

La muerte del hijo se prefigura en *El árbol de la ciencia* en la muerte de Luisito, el hermano pequeño del protagonista. Este personaje parece tomar sus raíces en Darío, el hermano mayor de Pío Baroja, que murió de tuberculosis en Valencia[902], y responde a una realidad socio-histórica : las graves consecuencias de esta enfermedad a finales del siglo XIX. La función de este personaje infantil es importante porque introduce el tema de la compasión y del sufrimiento que son desarrollados a lo largo de la novela. La incorporación de breves relatos insertos en la novela sirve de contrapunto a la historia principal. Estos relatos tienen como núcleo temático la insensibilidad hacia la muerte de su propio hijo. La Venancia explica la ausencia de amor materno y conyugal y el egoísmo de la señora para la que trabajaba como criada.[903] El relato del tío Iturrioz sirve para ejemplificar su argumento de que un matrimonio enfermo y débil no debería tener hijos puesto que, teniéndolos, perpetúan el dolor en el mundo : *No, no debe ser lícito engendrar seres que viven en el dolor.* Ejemplifica Iturrioz sus ideas con el caso de una criada suya que se casó con un hombre borracho y no paraban de engendrar hijos. Esta mujer se volvió indiferente al embarazo, al parto, incluso a la muerte de un hijo.

La noticia de la muerte de su hermano Luis no le produce a Andrés el dolor ni el sufrimiento que había imaginado. Andrés se interroga acerca de esta falta de

[901] En *Camino de perfección*, el paseo nocturno del protagonista por las calles de Toledo es acompañado por el itinerario de un hombre que lleva un féretro, en el cual se hallan los restos de una niña que ha muerto. Parece que esta escena se basa en una experiencia vivida en uno de los viajes que realizó Baroja por tierras castellanas junto con Azorín, el cual se servirá también de ella como tema literario.

[902] Esta vivencia personal queda reflejada también en *Aurora roja*, con la muerte de Juan.

[903] La Venancia cuenta su vida como criada antes de instalarse por cuenta propia en el taller donde trabaja Lulú. Su primera ama era una mujer caprichosa que pegaba a su marido, hijos y criado y hacía enemistarse entre sí a sus amistades. Obligaba a su hija mayor a vestirse de manera ridícula de manera que nadie se fijara en ella. Una noche velaba la Venancia a un hijo que se encontraba muy grave. Cuando muere el niño la criada va a avisar a la

desesperación[904], comparable con la de los demás personajes. No obstante, ese dolor culminará con la muerte de su hijo : el parto se había presentado difícil y habían tenido que sacar con el forceps al niño, el cual muere en el acto. Andrés siente « una impresión de dolor agudísima » al tomar el cuerpecito entre sus manos y se le llenan « los ojos de lágrimas ». No puede soportar la muerte de su hijo y de su mujer, razón por la que envenenándose se quita la vida nuestro protagonista : se precipita de este modo el desenlace de la novela. Contrasta así el sufrimiento de los protagonistas con la insensibilidad de los personajes de los relatos insertados[905].

La muerte del niño inocente y el niño víctima de la crueldad en la obra de Valle Inclán

Ildefonso Manuel Gil[906] señala la presencia en las obras de Valle Inclán de personajes inocentes « que resultan víctimas de una crueldad bárbara ». Para Guillermo Díaz Plaja, la narrativa barojiana tendría un papel en la evolución de Valle hacia el esperpento. El sentimiento de rebeldía contra el dolor de los marginados, presente en la novela de Baroja, reaparece en el esperpento y hace de él, con palabras de Guillermo Díaz-Plaja, *un documento acusatorio más violento y sangrante que toda la « literatura de denuncia » que ha venido después*[907].

La primera aparición de muerte de un niño inocente la encontramos ya en la *Sonata de primavera*. La consumación de la conquista de María Rosario que se ha propuesto el Marqués de Bradomín es impedida por la muerte de la pequeña María Nieves - señalemos el carácter simbólico del nombre con sus connotaciones de pureza e inocencia frente al carácter satánico del marqués - :

María Rosario, con el rostro intensamente pálido, tendía sus manos temblorosas hacia la niña, que estaba sobre el alféizar, circundada por el último resplandor de la tarde, como un arcángel en una vidriera antigua. El recuerdo de aquel momento aún pone en mis mejillas un frío de muerte. Ante nuestros ojos espantados se abrió la ventana, con ese silencio de las cosas inexorables que están determinadas en lo invisible y han de suceder por un destino fatal y cruel. La figura de la

señora que estaba vestida para un baile. No abandonará la dueña el baile, sino que ruega a la Venancia que no avise a nadie. A la vuelta de éste se hace la desesperada.

[904] Recuerda el caso de un niño de seis o siete años que padecía meningitis. Luisito había pasado durante los últimos momentos de su vida por el mismo estado que este niño que había visto en el hospital. Sin embargo, no puede imaginar a su hermano en tal estado. Lo recuerda *alegre y sonriente* tal y como lo había visto la última vez.

[905] Es frecuente en las novelas de Baroja la crítica de la falta de compasión. Indica Joan Estruch Tobella « El escepticismo barojiano en « La lucha por la vida » que en su tesis doctoral (1893) consideraba la compasión como la cualidad moral más perfecta. Véase ESTRUCH TOBELLA (1988: 105).

[906] ILDEFONSO MANUEL GIL (1964: 36-44).

[907] DIAZ PLAJA, Guillermo (1965).

niña, inmóvil sobre el alféizar, se destacó un momento en el azul del cielo donde palidecían las estrellas, y cayó en el jardin, cuando llegaban a tocarla los brazos de la hermana[908].

En *Divinas palabras* uno de los personajes centrales es un niño idiota, de cuya deformidad se aprovechan sus parientes para pedir limosna. Emilio González López comenta la estrecha relación que *Divinas palabras* y *Luces de Bohemia* tienen con la estética existencialista: *el tema del dolor colectivo; el del sufrimiento como carácter de la existencia del hombre sobre la tierra; el choque de distantes existencias dolorosas empujadas por la corriente de la vida*[909]. La crítica no ha destacado - comenta el citado crítico - la deuda que tiene el existencialismo con las corrientes estéticas que le precedieron, particularmente con el expresionismo. A este tipo de expresionismo pertenecerían las obras de Valle:

A la convergencia de dos corrientes estéticas que agitarán las letras españolas después de la segunda guerra mundial: el expresionismo y el surrealismo debe la literatura del siglo XX la década más espléndida; la del 20 al 30. (...) Estas dos corrientes son las que, unidas en proporciones y formas diversas, han enriquecido el drama de García Lorca, de la preguerra civil; la novela existencialista de la postguerra civil española, particularmente la llamada tremendista[910].

« Matanza de mujeres : Los desastres de la guerra »

GOYA, en Sebastián Juan Arbó : *Pío Baroja y su tiempo*, Planeta, Barcelona, 1963, p. 704.

[908] VALLE-INCLÁN (1995: 89-90).
[909] GONZALEZ LOPEZ, Emilio (1967: 166).
[910] *Ibidem*, p. 171

Con el esperpento incorpora Valle Inclán en su obra literaria las preocupaciones e inquietudes del 98. La forma con que lo lleva a cabo tiene raíces expresionistas. Así pues recurre a la caricatura y a lo grotesco para captar las grandes verdades de la existencia. En *Luces de Bohemia* pone el autor en escena la muerte de personajes inocentes: el anarquista catalán, el niño, Max, su mujer y su hija[911]. La confrontación con dos muertes: la muerte del niño y la muerte del anarquista le revelan a Max la necesidad de una nueva estética capaz de recoger la realidad social y humana: el esperpento[912].

Otra muerte de un ser inocente se inserta en *Los cuernos de Don Friolera*, donde el marido, empujado por sus compañeros y vecinos, trata de vengarse de su deshonra matando a su mujer, pero sólo conseguirá dar muerte a su hija, que acompañaba a los amantes en la cita nocturna.

Robert Spires y Victor Ouimette hacen hincapié en la importancia del libro central de *Tirano Banderas* en que Zacarías se venga de la muerte de su hijo asesinando al prestamista gachupín, concluyendo que toda la acción de la novela está organizada alrededor de este centro[913]. El Cruzado Zacarías se convierte según Lavaud[914] en el símbolo de la lucha por la justicia, a partir del momento en que encuentra a su hijo medio devorado por los cerdos[915].

---

[911] Esta obra presenta un carácter circular. Al principio de la novela, ante la situación de extrema pobreza en que se encuentran, Max propone a su mujer Collet y a su hija Claudinita el suicidio colectivo. La novela termina con la muerte de Max y el suicidio de las dos mujeres. Don Latino de Hispalis sería el responsable de la tragedia. Este incita a Max al principio de la novela a que salga a recuperar unas pesetas que le deben por la entrega de una novela. Max no escucha los consejos de su esposa y de su hija y emprende su salida nocturna. Don Latino de Hispalis quita la cartera a Max cuando lo deja moribundo en el portal de su casa. Se queda así con el número capicúa que podía haber sacado a las mujeres de la miseria. Desaparecido el núcleo familiar, el impostor, imagen deformada en el espejo cóncavo del desgraciado poeta bohemio, se lleva todos los triunfos.

[912] *Lo que confronta aquí el poeta son dos muertes: la que ha sufrido en los alborotos un niño, y el asesinato del preso catalán bajo el pretexto de la ley de fugas; y una voz dolorosa: la de la madre del niño muerto. Todo el dolor de la madre se comunica al ciego con una inmensa sacudida. Una voz tan dolorosa nunca la ha experimentado Max, y su reacción se repite a lo largo de la escena como un estribillo de su nueva comprensión del sentido trágico humano: « ¡Me ha estremecido esa voz trágica!...Esa voz me traspasa...Jamás oí voz con esa cólera trágica! » Pero ningún otro testigo es capaz de compartir el dolor de esta madre. El mundo burgués que le rodea queda totalmente impasible ante su tragedia, (...) La grotesca incongruencia de los saturrones clichés sobre la santidad de la propiedad particular yuxtapuestos contra los gritos de la madre y la fusilada que mata al catalán provoca al poeta a la furiosa condenación de España, que es el último paso hacia la concepción del esperpento.* GREENFIELD, Summer M. (1972: 235).

[913] JOHNSON, Roberta (1993: 53).

[914] LAVAUD, Eliane et Jean-Marie (1991: 142).

[915] Recordemos el argumento de este libro. La mujer de Zacarías es detenida al ser delatada por el prestamista. Se la llevan presa los soldados de Tirano Banderas y dejan al niño en el pecinal. Asustado, el niño es incapaz de correr hacia la madre. Cuando llega Zacarías a su choza se encuentra con los restos de su hijo que había comenzado a ser devorado por los cerdos, mientras los zapilotes le habían sacado el corazón. Zacarías se vengará de esta muerte. Se dirige al negocio del gachupín Pereda con los restos de su hijo en un saco. Después de darle

La otra vertiente de la dimensión del niño víctima en la obra de Valle Inclán es la relación incestuosa. Un precedente del tema del incesto lo hallamos ya en las *Sonatas*. En la Sonata estival el general Diego Rodríguez mantiene relaciones incestuosas con su hija, la Niña Chole. En la *Sonata de invierno*, el marqués de Bradomín pretende conquistar a su propia hija. En *Divinas palabras*, borracho y comido por los celos, intenta Pedro Gailo tener relaciones incestuosas con su hija. Tirano Banderas, al darse cuenta de la imposibilidad de salir victorioso ante el ataque revolucionario, se dirige a la recámara donde se halla su hija y le quita la vida[916].

La muerte de la hija de Tirano Banderas a manos de su padre resultaría ser, según Guillermo Díaz Plaja, la versión esperpéntica del fiero mexicano general Diego Bermúdez, padre y amante de la Niña Chole. Utilización en una doble vertiente mítica y esperpéntica de un mismo tema: en la muerte de la hija del Tirano Banderas hay oculta una pasión de celos, un odio procedente de una pasión incestuosa: *No es justo quedes en el mundo para que te gocen los enemigos de tu padre, y te baldonen llamándote hija del chingado Banderas*[917].

El niño víctima en la obra de Federico García Lorca

El niño víctima del hambre y de la guerra

Como en la obra de Valle-Inclán, en *Comedia sin título* el niño es víctima del hambre, la miseria y la crueldad. No estaría de más que la crítica enfocara el estudio de esta obra desde la perspectiva de la estética existencialista ya comentada en las observaciones sobre *Luces de Bohemia y Divinas palabras*.

La desgarradora escena de la muerte de una mujer y el desamparo de dos niños hambrientos tiene su fuente en un hecho verídico ocurrido en Madrid la noche de Navidad :

Hace unos cuantos días pude presenciar en este mismo sitio a unos cuantos amigos como prueba de lágrimas una escena viva que no creería su marido de usted. En una pequeña habitación una mujer murió de hambre. Sus dos niños hambrientos jugaban con las manos de la muerta,

muerte, va a mostrale el saco a Filomeno. Este, a pesar de que había logrado cierto bienestar económico, abandona a su familia para ir a luchar por la revolución.

[916] Guillermo Díaz Plaja comenta al tratar las posibles deudas que Valle Inclán tiene con Baroja, el paralelismo entre el tema de la muerte de la hija de Tirano Banderas, a mano de su padre, con este mismo tema en *Las inquietudes de Shanti Andía*. Sin embargo este tema ha sido tomado a su vez de *Los Marañones* de Ciro Bayo. Todo ello procede de los cronistas de Indias que como Francisco Vázquez y Toribio de Ortiguera nos dejaron el relato del Tirano Aguirre. DIAZ-PLAJA, Guillermo (1965: 282).

[917] VALLE-INCLÁN (1994: 218).

tiernamente, como si fueran dos panes amarillos. Cuando llegó la noche los niños descubrieron los senos de la muerta y se durmieron sobre ellos mientras se comían una caja de atún [918].

El hambre de los niños y la muerte de la madre no impiden gestos cargados de ternura. El amor entre estos seres va más allá de la miseria y la muerte. La escena callejera sirve de contrapunto al absurdo lamento de la Espectadora 2ª, que ha dejado a sus hijos solos en la casa con la institutriz y los criados mientras ella va al cine. Los niños huérfanos, hijos de la calle, son retratados con compasión y están lejos del estereotipado niño rubio, el hijo pequeño de la Espectadora segunda, su preferido, ya que « a pesar de su rango ¡ella misma lo desnuda ! » [919]. Se proyecta en este niño una imagen de candor y de inocencia que es contrariada por la ironía del discurso lorquiano. La Actriz 1ª revela la ironía del lamento de la espectadora - lamento de apariencias y de frases aprendidas- y la imagen de valores positivos que aportaba la descripción materna queda anulada y es sustituida por otra más verídica: son niños caprichosos y desobedientes. La Actriz 1ª se rebela contra ese mundo de apariencias :

Estoy harta de oírla gritar mal. No lo puedo sufrir. Su voz tiene un aire falso que no logrará [conmover] nunca. No así, es así : ¡Mis hijos, mis hijos, mis niños pequeños ! ¿lo ha oído ? ¡Mis niños pequeños ! Y las manos hacia adelante, imprimiéndoles un temblor como si fueran dos hojas en una fiebre de viento [920].

Se desvela al fin la hipocresía de este matrimonio : el espectador segundo pretende denunciar al tramoyista que se había ofrecido para ir a buscar a sus hijos, ya que comprendía la angustia paterna.

Muerte de la infancia provocada por el conocimiento del deseo

Asistimos en la obra surrealista *El público* al asesinato del niño, a la muerte de la infancia como etapa vital provocada por el conocimiento del deseo. Se observó en el capítulo anterior (2.1) que el Niño de la malla roja, la Figura de Pámpanos y el Desnudo Rojo eran una sola persona desdoblada en varias fases de su vida : infancia, juventud y madurez. El niño de la malla roja representa, pues, al niño que la Figura de Pámpanos fue y llevaba aún dentro de sí al comienzo de la obra.

[918] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 1074).
[919] El color rubio era el color que los antiguos designaban a los dioses, diosas y héroes. El color cubio es un color privilegiado debido a que se trata del color del sol. Véase CHEVALIER, Jean &GHEERBRANT, Alain (1982: 132).
[920] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 1095).

La Figura de Pámpanos declara al Emperador que es él el « uno » que está buscando. En su declaración amorosa surge la imagen de la decapitación[921] (que ya había aparecido anteriormente en el texto) : *Y siempre uno. Si me besas, yo abriré mi boca para clavarme después tu espada en el cuello*[922]. La Figura de Pámpanos se entrega al Emperador y traiciona a la Figura de Cascabeles. En esta entrega pierde su inocencia sexual.

Simultáneamente se produce la muerte del niño a manos del Emperador. El asesinato se anuncia en la acotación[923] y se hace obvio si hojeamos el manuscrito[924]. Esta muerte simboliza la pérdida de la inocencia del niño que fue la Figura de Pámpanos.

Huélamo Kosma ha interpretado el personaje del Emperador como expresión del normativismo moral[925]. Representa la conciencia moral que no es sino transfiguración del modelo paterno[926]. Martínez Nadal ve en él la encarnación del amor sexual (por eso la prueba de valentía para los hombres barbados consistiría en matarlo) : *Me inclino a creer que el posible modelo no es otro que Adriano enamorado de Antinoo*[927]. *El público* es uno de los raros textos de Lorca en los que se habla abiertamente de la noción de pecado. El amor homosexual es visto como tal por sus personajes. Dice el Hombre 1: *Sería injusto que yo volviese otra vez a hablar con los niños y observar la alegría del cielo*[928]. Para el

---

[921] Este autocastigo refleja un sentimiento de culpa.
[922] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 619).
[923] *(El Centurión escupe y canta. Un grito largo y sostenido se oye detrás de las columnas. Aparece el Emperador limpiándose la frente. Se quita unos guantes negros, después unos guantes rojos y aparecen sus manos de una blancura clásica) Ibidem*, p. 618.
[924] *La figura de cascabeles tira de una columna y ésta se desdobla en el biombo blanco de la primera escena. Por detrás, salen los tres hombres barbados y el director de escena* (*Ibidem*, p. 620). Aparece tachado Ms. [por detrás de las columnas sube al cielo el esqueleto de un niño].
[925] *El Emperador quiere eliminar cualquier tipo de diferencia. Por eso busca a uno ; y « no hay dos », como comenta el grotesco y seminal Centurión. El poder sólo quiere la unanimidad* (HUELAMO KOSMA, Julio 1998: 467-475).
[926] *La figura del Emperador, sin embargo, no queda explicada absolutamente si no se tiene presente el origen psicológico en que se funda ; la conciencia moral, el superyo, no es sino la trasfiguración del modelo paterno, del que conserva rasgos indelebles y que perpetúa en su pervivencia las relaciones entre el padre y el niño. De este modo se entiende que la llamada del Emperador por Pámpanos en solicitud del castigo por su comportamiento sexual, insatisfactorio y sentido como culpable, suceda a través de una regresión infantil e la que la punición es estrictamente paralela al castigo experiemntado por el niño cuando el Padre, amenazando con la castración, corregía y ordenaba el comportamiento sexual de aquél. En efecto, la aparición del Niño anunciando la invitable llegada del Emperador supone una forma de regresión a la niñez que proyecta experiencias retrospectivas de Pámpanos en las que el Padre, censor del niño que el propio Pámpanos fue, corregía su comportamiento instintivo de caracter erótico. Pero, de la misma forma, supone también un avance de lo que, bajo otros disfraces (yo adulto-conciencia moral), va a ocurrir inmediatamente entre Pámpanos y el Emperador : Pámpanos, apresado en el complejo de culpa, reclama, como el niño que fue, el castigo por parte, no ya del padre, sino de la conciencia moral que ahora lo representa. Y ese castigo, de modo también estrictamente paralelo con la experiencia infantil, no es otro que la castración : tal sucede cuando Pámpanos, adoptando una actitud masoquista con respecto al superyo, acaba por solicitar del Emperador la decapitación* (HUELAMO KOSMA, Julio 1998: 140).
[927] MARTINEZ NADAL, Rafael (1974: 209).
[928] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 621).

Hombre 2, la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles serían dos semidioses *si no tuvieran ano*[929]. El Hombre 3 quiere defender « el ano » con una cruda imagen realista : *Cuando sale la luna, los niños del campo se reúnen para defecar*[930].

En la aludida sección se señaló que el rojo es también el color de la pasión, la impureza y el pecado. La sangre en su sentido negativo causa víctimas inocentes.

Estudiante 4 (Cuadro V) : Por eso ha estallado la revolución. El Director de escena abrió los escotillones, y la gente pudo ver cómo el veneno de las venas falsas había causado la muerte verdadera de muchos niños. No son las formas disfrazadas las que levantan la vida, sino el cabello de barómetro que tienen detrás[931].

Por medio de la imagen bíblica de la manzana, se incorpora en *Poeta en Nueva York* el conocimiento del deseo y el despertar sexual que conllevan la ruptura de la etapa de la ingenuidad. En « El niño Stanton », el hablante lírico rememora la edad del ser infantil, diez años. Esta etapa temporal representa, como en el poema « 1910 », el umbral entre la infancia y la adolescencia. El cáncer, que adquiere valor polisémico en el poema[932], va más allá de la enfermedad que destruye al ser humano físicamente. Es la fruta prohibida que se presenta ante los seres inocentes que viven en el paraíso de la infancia para ser mordida:

El vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros
con su casto afán de manzana para que lo piquen los ruiseñores.

El cáncer intenta de este modo una destrucción ontológica, una degradación, una violación, una prostitución del ser. El tumor destructor maltrata a la víctima, la escarnece, intentando apoderarse de ella en un acto sexual destructor.

El día que el cáncer te dio una paliza
y te escupió en el dormitorio donde murieron los huéspedes en la
/ epidemia
y abrió su quebrada rosa de vidrios secos y manos blandas
para salpicar de lodo las pupilas de los que navegan,
tú buscaste en la hierba mi agonía,

---

[929] *Ibidem.*
[930] *Ibidem*, p. 622.

El Hombre III recuerda lo que es la vida real, en estado de natural inocencia, sin noción de pecado ni de moral (MARTINEZ NADAL, Rafael: « Introducción y estudio de *El público* en GARCIA LORCA, Federico 1978 : 207).

[931] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 653).
[932] *La correlazione cancro-civilità si estende, chiarendosi, con l'aggiunta al nesso iniziale di un terzo elemento: la manzana. (...) il cancro deviene cosi l'essenza ed il simbolo della civiltà, con le sue tentazioni, le sue promesse...*(MENARINI, Piero 1975: 115).

mi agonía con flores de terror,
mientras que el agrio cáncer mudo que quiere acostarse contigo
pulverizaba rojos paisajes por las sábanas de amargura
y ponía sobre los ataúdes
helados arbolitos de ácido bórico[933].

El Niño de *El público* y el Niño de *Así que pasen cinco años* encierran dentro de sí el simbolismo de la infancia como período vital exento de pecado. Su muerte es la muerte de un estado de alma debido al conocimiento del deseo. Con la creación de Perlimplín[934] se rompen las barreras temporales y la infancia representa no tanto una fase temporal en la vida del individuo como un estado de alma semejante al del niño idiota. Perlimplín es *el hombre viejo de alma pura, tan virginal como un niño* [935]. El conocimiento del amor y el despertar sexual distancian al adulto del niño. La muerte de Perlimplín representa también la muerte de este período vital.

El niño víctima de la mecanización en la ciudad americana

En *Poeta en Nueva York* y, en la narración breve *El paseo de Buster Keaton*, los niños son presentados como víctimas de una civilización mecanizada. En este escenario se han perdido los valores vitales y el dinero lo domina todo. El continuo sacrificio de los seres inocentes a lo largo de la historia y su continuo sufrimiento quedan resumidos en dos versos en *Poeta en Nueva York*:

De la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso
que atraviesa el corazón de todos los niños pobres [936].

El niño comparte su marginación, su miseria y su pérdida de identidad con los pequeños animalitos, como la « mariposa ahogada en el tintero » de « Vuelta de paseo ». Las víctimas en la narración breve « Degollación de los inocentes » son criaturas indefensas,

[933] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 496).
[934] Don Perlimplín se relaciona con el Joven de *Así que pasen cinco años* y con Augusto, el protagonista de *Niebla* de Unamuno. Don Perlimplin ha vivido encerrado en su casa, como dichos personajes, aislado del mundo exterior. Encerrado en la biblioteca, como el Joven de *Así que pasen cinco años*, parece haberse contagiado de la locura quijotesca. Teme al amor y como Augusto será empujado por otras personas en busca de la mujer. Ya durante sus vivencias infantiles comenzó a asociar el amor con la muerte. La evocación de un suceso de su etapa primordial resulta ser una intromisión metaliteraria que aporta el verdadero final de *La zapatera prodigiosa* : el zapatero muere estrangulado por su mujer. Perlimplín se quitará la vida por el amor idealista.
[935] UCELAY, Margarita : « Estudio de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* » en GARCIA LORCA, Federico (1993: 194).
[936] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 470).

como niños: *mi hijo de cuello fácil* y animales: *el ruiseñor con dos patitas rotas*. En este texto los animales, los niños y los marginados comparten la mutilación :

Cada perro llevaba un piececito en la boca. El pianista loco recogía uñas rosadas para construir un piano sin emoción y los rebaños balaban con los cuellos partidos[937].

Las imágenes de crueldad con los animales aparecen también en la escena 49 del guión cinematográfico « Viaje a la luna », en la cual, el cuello de un pájaro es retorcido *hasta que muere delante de la lente*. En la escena 28, un pez vivo es mantenido en una mano que lo aprieta hasta que muere. La sociedad permanece insensible al sufrimiento, al dolor y a la violencia.

El niño, víctima de esta civilización en la que se han perdido los valores vitales, se convierte también en verdugo. En, *Así que pasen cinco años*, el Gato que había sido apedreado por unos niños sale paradójicamente a escena junto a un niño – el Niño Muerto - que lo lleva cogido de la patita, compartiendo de este modo su mutuo sufrimiento. De nuevo, surge el gato en *Poeta en Nueva York* con el *gato laminado* en « Danza de la muerte » y la *patita de ese gato quebrada por el automóvil* en « New York : oficina y denuncia » testificando la falta de compasión del hombre. El Niño Muerto y el Gato se desdoblan en un pavo y un niño en *Comedia sin título* : ambos son víctimas de la crueldad de unos borrachos[938]. En esta misma obra se comenta que el año anterior en los carnavales un gato fue víctima de la violencia : crucificado en una tabla de lavar, sus maullidos servían de música a unas mujeres bien vestidas[939].

En el entorno de la ciudad el niño da rienda suelta a sus instintos primarios y aparece desprovisto de ternura. Su agresividad es comparable a la del rey de Harlem, en un acto de disociación entre naturaleza y civilización.

Las rosas huían por los filos
de las últimas curvas del aire
y en los montones de azafrán

[937] *Ibidem*, III, p. 154-155.
[938] CRIADO. - *Hablan cosas de borrachos. Ayer llevaron un niño y un gran pavo y jugaron para ver cuál se emborrachaba antes. Al niño le daban coñac y al pavo anís con mijitas de tabaco. Nos reímos mucho. Se emborrachó antes el niño y se daba con la cabeza por las paredes. Al pavo le cortaron luego la cabeza con una gillete. Y se lo comieron* (*Ibidem*, II, pp. 1076).
[939] CRIADO. *¿Se asusta usted ? Pues si viera los carnavales ? El año pasado vino un borracho tocando el violín. Todavía me río de recordarlo. sabe usted lo que era el violín ? Era un gato crucificado boca arriba sobre una tabla de lavar, el arco era un gran amnojo de zarzas y al pasarlas sobre el animalito éste daba grandes maullidos que servían de música para el baile de las mujeres muy bien vestidas, eso sí, ¡de raso !, una de Pierrot y otra de Colombiana* (*Ibidem*, p. 1077).

los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado.

Con una cuchara de palo
le arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara de palo[940].

También el niño Stanton posee, entre la multitud de rostros que le quiebran, el rostro del juego violento concretizado en el de la pedrada. Con esta piedra los niños de Harlem « machacaban pequeñas ardillas » y los niños de *Así que pasen cinco años* habían quitado la vida al gato compañero del Niño Muerto. En *Poeta en Nueva York*, la vaca [941] - en la cual Lorca personifica a los seres que sufren -, va a ser sacrificada por un ser infantil con el arma blanca del *Romancero Gitano*:

Que se enteren las raíces
y aquel niño que afila su navaja
de que ya se pueden comer la vaca[942].

En la narración surrealista *El paseo de Buster Keaton* – obra en la que se combinan elementos dramáticos con cierta terminología cinematográfica[943] - , la responsabilidad del acto homicida no recae en el padre sino en el escenario en que se desarrolla.

Al comienzo de la narración, Buster Keaton asesina a sus cuatro hijos[944]. Esta escena contrasta con el desarrollo de la obra, donde el protagonista es retratado como un personaje sensible, inocente y humano a través de imágenes metonímicas :

(…) Es una bicicleta como todas, pero la única empapada de inocencia. (…)

---

[940] *Ibidem*, I, p. 459.
[941] La vaca, cual astro en el cielo, adquiere la categoría de mito cósmico en este poema (CORREA, Gustavo 1975: p. 167).
[942] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 497).
[943] *(...) las acotaciones escénicas informan de la actuación del personaje, de su evolución y vestimenta* (UTRERA, Rafael 1987: p. 58).
[944] *Gallo : Kiquirikí*
(Sale Buster Keaton con sus cuatro hijos de la mano)
BUSTER K. ¡Pobres hijitos míos !
(Saca un puñal de madera y los mata)
Gallo : Kiquirikí
BUSTER K. (Contando los cuerpos en tierra.)
Uno, dos, tres y cuatro.
(Coge una biclicleta y se va)
GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 277).

Sigue andando. Sus ojos infinitos y tristes como los de una bestia recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda.

Sus ojos que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos, que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía. (…)[945] .

Los niños son víctimas de la brutalidad, de la crueldad. El asesinato es un sacrificio. El destino de los niños en el mundo industrializado es la muerte[946]. Este acto está enmarcado por el canto del gallo. El gallo es un símbolo solar, su canto anuncia la llegada de un nuevo día. Es también un símbolo evangélico que anuncia también la renegación de Pedro y la cercanía de la muerte de Cristo.

En los siguientes versos se sugiere a través del empleo de la sinestesia el terrible silencio de todas las víctimas que son sacrificadas en la ciudad. El aroma de los pañales del Niño-Cristo deviene insonoridad y las voces mudas recuerdan la matanza de Herodes.:

Los pañales exhalan un rumor de desierto
con cítaras sin cuerda y degolladas voces[947].

El niño víctima en la tradición bíblica

El niño como víctima ocupa un lugar destacado en la tradición bíblica. La muerte de niños inocentes tiene como fuente en la obra lorquiana el señalado relato de la matanza de Herodes (Mateo 3, 16), que Lorca desarrolla en la narración « Degollación de los inocentes ».

[945] *Ibidem*, p. 278.
[946] Coinciden García Posada y Julio Huélamo Kosma en esta interpretación : *« El paseo … » constituye un homenaje a Keaton,pero sobre todo es una magistral representación del destino que tiene la inocencia en el mundo industrial : la aniquilación* (GARCIA POSADA, Miguel 1992: p.22). *En fin, y sobre todo, la pieza es una defensa sin condiciones del estado natural, inocente e infantil del ser humano, comprimido por una civilización mecanizada que anula hasta hacer imposible ese universo elemental y oscuro que clama por su libertad* (HUELAMO KOSMA, Julio 1992: p.212).
[947] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 484).

« Degollación »

Dibujo de Federico García Lorca, en GARCIA LORCA, Federico : *Obras Completas*, volumen *III*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 1028.

En *Comedia sin título*, se recuerda de nuevo, mediante una imagen de mutilación, el sacrificio bíblico : la Espectadora segunda oye unos disparos y tiene miedo de que maten a sus hijos. A la Voz que alega que *los obreros no han hecho eso nunca, ni lo harán jamás,* responde el Espectador segundo : *En una revolución de hace muchos años sacaron los ojos a trescientos niños, algunos de pecho*[948]. La imagen de la decapitación nos envía de nuevo a *El público,* de manera que la decapitación que anuncia la Figura de Pámpanos, no sólo puede ser interpretada desde la perspectiva de la culpabilidad – como se ha señalado en el apartado anterior -, sino también del sacrificio infantil. Esta misma observación es aplicable a la comentada escena de *Viaje a la luna*.

En *El Público,* el Emperador, como los otros personajes, sufre también diversas metamorfosis : Emperador - Nerón - Poncio Pilatos. Históricamente, en los textos religiosos, Nerón se convirtió en perseguidor de los cristianos después del incendio que tuvo lugar en Roma en el año 64 después de Jesucristo. Se le atribuye la responsabilidad de múltiples asesinatos : el de su hermanastro Británico, de su madre Agripina, de su mujer Octavia... , casi todos por cuestiones amorosas o de poder. Poncio Pilatos, por su parte, es conocido por su intervención en el juicio de Jesús y por haberlo acusado de blasfemia. Convencido de su inocencia, aceptó, no obstante, la petición del pueblo por miedo de una sublevación en Jerusalén.

[948] *Ibidem*, II, p. 1089.

El acercamiento a Nerón en el texto lo revela el mismo personaje : *Uno es uno y siempre uno. He degollado mas de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir*[949]. Por otro lado, el Enfermero en el Cuadro V lo asimila a Poncio Pilatos :

ENFERMERO. *Ya han dado la tercera campanada. Cuando el Emperador se disfrace de Poncio Pilatos*[950].

Las metamorfosis del Emperador se reflejan plásticamente mediante la imagen metonímica de los cambios sucesivos de guantes : « guantes negros, guantes rojos, manos de una blancura clásica ». Color negro de la traición : el gesto de limpiarse la frente equivaldría al gesto de Poncio Pilatos de lavarse las manos. Color rojo del sacrificio. Color blanco, cuya blancura clásica remite a Nerón y a Poncio Pilatos.

El Niño de *El Público* se suma, pues, a las víctimas del Emperador. Al final de la obra, cuando se lleve a cabo la muerte del Desnudo Rojo (*Padre: en tus manos encomiendo mi espíritu*[951]), el ser infantil adquirirá dimensiones crísticas, inscribiéndose en el ciclo nacimiento-muerte de la obra lorquiana.

Resonancias crísticas de la figura del niño

Natividad y crucifixión en la creación lorquiana

Desgraciadamente, en el entorno neoyorquino, el nacimiento de un ser infantil, a imagen del nacimiento del Niño Jesús, no tiene sentido. Se ha perdido la esperanza ; el mundo está vacío y falta el amor, y la muerte, a imagen también de la muerte crística, es la desembocadura de la vida del hombre :

No importa que cada minuto
un niño nuevo agite sus ramitos de venas
ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas,
calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.
Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura[952].

En « Nacimiento de Cristo », el niño Jesús es un pequeño Cristo de barro que aparece mutilado como todos los seres inocentes que viven en la ciudad neoyorquina: « el árbol de

[949] *Ibidem*, p. 618.
[950] *Ibidem.* p. 655.
[951] *Ibidem*, p. 656.
[952] *Ibidem*, I, p. 479.

muñones que no canta », « los animalitos de cabeza rota ». El Cristito de barro se personifica en un niño cuyo destino está irremediablemente marcado por el número tres : *El niño llora y mira con un tres en la frente*. Mientras el niño mira, *San José ve en el heno tres espinas de bronce,* cual tres clavos. Tres es un número mágico que representa, en la cultura católica, a los tres seres que se funden en la Trinidad, pero tres son también los clavos de la Cruz. El heno alberga ya los indicios de la muerte de Cristo en el madero. A través de la mirada se ha llevado a cabo el reconocimiento del destino.

En « Paisaje de la multitud que orina », también el niño del velero japonés lloraba mientras la multitud esperaba su muerte, la cual carece de sentido : *No importa que el niño calle cuando le claven el último alfiler.* El asesinato del niño simboliza el sacrificio de Cristo por la humanidad : su crucifixión está ya presente en la imagen del alfiler.

El asesinato de los niños inocentes se lleva a cabo en *Poeta en Nueva York* con objetos punzantes, a imagen de los clavos de Cristo en la cruz[953]. El yo poético de « Poema doble del lago Edén » conocía ya el uso de ese alfiler: *Yo sé el uso más secreto / que tiene un viejo alfiler oxidado.* En el poema titulado « Crucifixión », el signo de la salvación parece provenir en un primer momento de un niño circunciso, hebreo. Sin embargo, el acto sagrado y ancestral se lleva a cabo en un ser que ya no tiene vida: *circuncisión de un niño muerto*. El sacrificio crístico no aporta la esperanza redentora.

El Niño Muerto de *Así que pasen cinco años* es un Cristo-niño. Lleva un vestido de blanco, color de la inocencia, y una corona de rosas blancas en la cabeza. Hay estrellas clavadas en su caja, a semejanza de los clavos de Cristo en la Cruz. El biombo tras el que se esconden el Viejo, el Amigo y el Joven lleva también clavadas estrellas. El destino de estos personajes será el mismo que el del Niño : la muerte les espera también a ellos. Esta parece ser la única verdad del destino humano.

El sufrimiento de los niños víctimas se manifiesta en esa identificación casi simultánea entre nacimiento y muerte de la criatura presente sobre todo en *Poeta en Nueva York*. El llanto, expresión del niño en el momento de su nacimiento, es la manifestación de los seres infantiles en el momento de su muerte. De esta manera, se evoca el nacer a la vida como un morir. Este ciclo nacimiento-muerte[954] se relaciona en el poemario neoyorquino con la

[953] *La agresividad, la perforación de la carne por el metal se hace en « Poeta en Nueva York » más incisiva. A una muerte que en el « Romancero » miraba de frente, sucede una muerte agazapada que acecha secretamente. A puñales, cuchillos y navajas barberas corresponden aquí los alambres, las agujas, los alfiles, los hilos tensos* (XIRAU, Ramón 1980: p. 213).

[954] El estudio de la figura del niño en la ciudad neoyorquina conduce a la dualidad: esperanza-desperanza, salvación-exterminio, vida-muerte ya señalada por Gustavo Correa. En *Poeta en Nueva York*, es frecuente en

natividad y crucifixión de Jesús. En el poema « Iglesia abandonada (Balada de la gran guerra)» se funde el motivo de la Natividad en el Sacramento de la Eucaristía[955] en la imagen de la ostia transcendida en buey y mula.

En las anémonas del ofertorio te encontraré corazón mío
cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuertes brazos,
para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del cáliz [956].

El hijo del yo poético es un hijo simbólico. Su muerte es también simbólica puesto que coincide metafóricamente con la muerte de Cristo *un viernes*. Pero se trata de *un viernes de todos los muertos*. Al relacionar el viernes de la Pasión con la celebración de Todos los Santos se universaliza el sufrimiento. Este hijo se convierte en personaje crístico cuyo sufrimiento es comparado al del Hijo de Dios. Se produce una identificación entre la figura crística y el yo poético, ya sugerida en « Poema doble del lago Eden »:

¡Ay voz de mi abierto costado,
cuando todas la rosas manaban de mi lengua
y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo! [957]

« Cristo crucificado »

VELAZQUEZ, en *Los genios de la pintura española*, Madrid, Sarpe, 1990, ilustración n°50.

En un poema suelto, « Un niño acaba de nacer »[958], el hablante lírico viene *a darle la primera / lección poética* al niño recién nacido. Pero este hablante se encuentra muy lejos

poemas que abordan el personaje del niño como criatura crística la alusión a la pérdida de los valores cristianos y la crítica de la institución católica (sección III: « Calles y sueños » y VI: « Introducción a la Muerte »)

[955] No veo connotación negativa en la alusión al buey y la mula en estos versos. Se trata de una imagen utilizada para simbolizar la Natividad.

[956] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 464).

[957] *Ibidem*, p. 489.

[958] *¡Un niño acaba de nacer !*.

del sueño de la criatura, la cual se convierte en oveja. Una oveja es también el destinatario de la nana que canta la abuela en *La casa de Bernarda Alba.*

La nana que canta María Josefa es uno de los pocos textos en verso insertos en *La casa de Bernarda*. Se sitúa al final del acto tercero y precede al desenlace de la obra. Es una escena que sirve de transición, como la escena de las hilanderas en *Bodas de sangre*.

La abuela-niña-demente[959] sale a escena con una ovejita en brazos y le canta la siguiente nana.

Ovejita, niño mío,
Vámonos a la orilla del mar.
La hormiguita estará en su puerta,
Yo te daré la teta y el pan.
Bernarda, cara de leoparda.
Magdalena, cara de hiena.
Ovejita.
Meee, meee.
Vamos a los ramos del portal de Belén.
(Ríe)
Ni tú ni yo queremos dormir.
La puerta sola se abrirá
y en la playa nos meteremos
en una choza de coral.
Bernarda, cara de leoparda.
Magdalena, cara de hiena.
Ovejita.
Meee, meee.
¡Vamos a los ramos del portal de Belén ![960]

Me lo ha dicho una estrella.
y vengo con mis gotas de cristal
y mis cadencias
a darle la primera
lección poética,
a enseñarle el encanto
de las verdes praderas
perdidas en el fondo
de las sierras.
Corono con mis flores de sonido
su cabeza
y mi lengua de cobre
borra sus penas.
El niño es mi oveja.
Pero estoy muy lejos de su sueño.
Yo canto en la niebla.
Preocupado en mi propia
tristeza.
Turbia melancolía
de plata vieja.
GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 1025).

[959] YNDURAIN, Francisco (1985: 139).

[960] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 1956-1057).

Por medio del vocativo, la ovejita (elemento real) se convierte en el hijo (ser imaginado). María Josefa se ha creado un mundo ficticio que le permite evadirse del universo estéril que representa *La casa de Bernarda Alba.* En esta nana, la abuela expresa con un lenguaje infantil su deseo de huir a un lugar acogedor en donde realizar su deseo de maternidad.

Tadea Fuentes Vázquez apunta como posibles fuentes la canción de cuna tradicional que sirve de arranque en *Yerma* - de la que ya hemos hablado -, una retahíla de burlas infantiles que dice así : *Antoñito, / cara de huevo frito. / Isabel, /cara de papel. / Manolo, cara de mono,* y, por último, el cuento popular de la Cucarachita y el ratoncito Pérez, popular en toda Andalucía. La protagonista del cuento pasó a ser una hormiguita, como testimonia la composición de Lorca, y finalmente, en versiones modernas del cuento, se ha convertido en una « ratita presumida »[961].

Al principio de la nana propone María Josefa un regreso a las orillas del mar-vientre materno. Al final exhorta un regreso al lugar de nacimiento de Cristo : « al portal de Belén ». Su nombre (María Josefa) reúne además a los dos padres de la criatura redentora : María y José. Recordemos que en la obra lorquiana el portal de Belén encarna el lugar de nacimiento y muerte crísticos : así por ejemplo en el poema « Nacimiento de Cristo » de *Poeta en Nueva York.* La oveja podría representar también la oveja del sacrificio, « el cordero de Dios que quita el pecado del mundo » de la ofrenda crística.

En la tercera estrofa de la nana, se subraya la identificación de Adela con la ovejita. La hija menor, capaz de todo, incluso de llevar una corona de espinas por defender su pasión amorosa, se convierte en un personaje crístico. Esta dimensión crística está presente también en Yerma :

Yerma : Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda, pero no me preguntes nada (…) Ahora, ahora, déjame con mis clavos.

María : ¡Qué trabajos estás pasando, qué trabajos, pero acuérdate de las llagas de Nuestro Señor ![962].

Identifica Lorca en su obra , del mismo modo que Unamuno, el sufrimiento de todos los que sufren, con el sufrimiento de Cristo en la Cruz. La oveja simboliza a los niños e hijos víctimas que recorren tanto la poesía como el teatro de Federico García Lorca.

[961] FUENTES VAZQUEZ, Tadea: (1990: 135 y 181).
[962] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 850).

Nacimiento y muerte sin esperanza en la obra cernudiana

El nacimiento de la criatura tampoco trae esperanza en la obra poética de Luis Cernuda, en la cual se combinan las imágenes del nacimiento de Jesús con la temática de la pérdida de la fe[963]. Ésta la personifican los Reyes Magos[964], que parten en busca del Mesías, cual dios todopoderoso, exento de dolor y sufrimiento, y colmado de riquezas. Tras un viaje largo y difícil encuentran en una choza arruinada a un niño humano. Ante tal visión, sus esperanzas se derrumban[965]. Frente a esta vivencia surge otra diferente : la del pastor que goza de un sentimiento de comunión con la naturaleza. Se contraponen así dos concepciones de la vida : una cristiana y otra pagana. Este enfrentamiento tuvo lugar en el poeta-niño de *Ocnos* cuando descubrió la existencia de otro tiempo en el que los hombres fueron felices y adoraban la hermosura (« El poeta y los mitos »). Tomó conciencia entonces el ser infantil que no seguía en sus actos los principios del bien y del mal tal y como le inculcaba la doctrina cristiana, sino que su fe infantil le empujaba a obrar *por instinto de seguir un orden bello establecido por Dios* (« La eternidad »). La realidad mostrará al poeta-adulto la fragilidad del sueño de la fe infantil.

De manera semejante a « La adoración de los Magos », el nacimiento del niño Jesús es un nacimiento ordinario en « Nochebuena cincuenta y uno». Se reitera la imagen de un Dios nacido en un mundo triste ; es un ser débil : *Siendo sólo aliento/De bestia inocente*[966]. El mensaje de amor es escarnecido por el mundo al que llega, razón por la cual el ideal del amor no es escuchado. La criatura infantil repite el destino mortal del ser humano. Este niño-Cristo no podrá redimir al hombre en su segundo Advenimiento. Nacimiento y muerte convergen como en algunos poemas de *Poeta en Nueva York.* Los sacrificios no aplacan la ira de Dios y las muertes de los hijos, semejante al sacrificio de Cristo en la Cruz, no son suficientes : *Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos ?* (« La visita de Dios »)[967] se interroga la voz poética.

Dios se muestra insensible al sufrimiento humano y permanece distante ante las desgracias. Creó la vida y la muerte al mismo tiempo, de modo que el nacimiento de su

[963] La fe infantil es otro componente del espacio atemporal de la infancia en *Ocnos*. Esta fe infantil la recuerda el poeta adulto en « La visita de Dios » de *La Realidad y el Deseo.* El poema fue escrito en Londres y constituye una vuelta a Dios. Se trata en cierto modo de un intento de reconstrucción de un nuevo paraíso en el que converjan realidad y deseo. Sin embargo, el poeta, perdida ya su juventud, se halla pobre y solo en tierra extraña, sin esperanzas ni proyectos : « Unos tras otros iban cayendo mis pobres paraísos ».
[964] Véase el poema « La adoración de los Magos » (1998 : 222-224). Este poema está directamente influido por el poema de T.S. Eliot : « Journey of the Magi »
[965] HARRIS, Derek (1992: 123).
[966] CERNUDA, Luis (1998: 387).
[967] *Ibidem*, p. 201.

Hijo, el Cristo Dios, sólo repite la triste condición del ser humano. El mensaje de esperanza no tiene sentido en un mundo que conduce a la muerte. La resurreción de Lázaro, anunciadora de la resurreción de Cristo, es improductiva. Faltó en ellas s*angre materna* y v*ientre fecundado/que crea con dolor nueva vida doliente*[968].

La identificación crística del ser infantil en *San Manuel Bueno, mártir*

También en *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno, la muerte de un ser infantil adquiere dimensiones crísticas. El sufrimiento del médico Joaquín Monegro de *Abel Sánchez* cuando se le muere un niño[969] puede relacionarse con el del párroco Manuel de *San Manuel Bueno, mártir*. Dedicado el primero a curar las enfermedades del cuerpo, el segundo está preocupado por la fe, por la vida espiritual del pueblo. Muestra don Manuel una sensibilidad especial por el mundo de los niños. Al encontrar un día de crudo invierno a un niño que iba en busca de leña, lo mandó volver a su casa y fue a hacer el encargo en su lugar. Don Manuel hace juguetes para los niños, acompaña al médico en sus visitas, le conmueve la muerte de un niño, la cual representa para él una metáfora de la muerte de Jesús en la Cruz.

Solía acompañar al médico en su visita, y recalcaba las prescripciones de éste. Se interesaba sobre todo en los embarazos y en la crianza de los niños, y estimaba como una de las mayores blasfemias aquello de: « ¡teta y gloria!, y lo otro de: « angelitos al cielo ». Le conmovía profundamente la muerte de los niños.

- Un niño que nace muerto o que se muere recién nacido y un suicidio - me dijo una vez - son para mí de los más terribles misterios: ¡un niño en cruz! [970]

Pero la dimesión que nos interesa en particular en esta novela de Unamuno, es la identificación que se produce entre Don Manuel y un personaje con escasa relevancia : Blasillo el bobo. El párroco de Valverde de Lucerna ha sido privado de la fe, del mismo modo que el muchacho ha sido privado de inteligencia. Se sentirá solo y tendrá que vivir en su soledad la terrrible ausencia de Dios. Su vida será una tragedia agónica en la que luchará entre la falta de fe y sus ansias de tenerla. Por ello se suicidará en el quehacer cotidiano de las labores del pueblo. Y en ese quehacer cotidiano le acompaña Blasillo, el bobo, repitiendo sus palabras y sus obras. En el plano narrativo, este personaje se configura en

[968] *Ibidem*, p. 215.
[969] *Sufría Joaquín mucho cada vez que se le morían algunos de sus enfermos, sobre todo los niños, (...)*
[970] UNAMUNO (1958, XVI : 591).

alter-ego del protagonista. Las palabras de Cristo en la Cruz[971]: *¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?* se convierten en el lema de San Manuel y del muchacho, los dos abandonados en la cruz del nacimiento. El párroco, sin saberlo, llevando a cuestas esta cruz se halla muy cerca de Dios. El sufrimiento le acerca al Hijo de Dios: *y el que no toma su cruz y sigue en pos de mí, no es digno de mí*[972]. Llega don Manuel a la identificación con Cristo a través del sufrimiento de la fe[973]. En el momento de su muerte, junto al párroco, se convierte también Blasillo el bobo en personaje crístico.

A diferencia de los niños-Cristo que recorren la obra de Federico García Lorca y los niños-Cristo cernudianos, San Manuel-Blasillo perdurará : en su pueblo, Valverde de Lucerna, gracias a sus obras y, literariamente, gracias a la confesión de Angela, su discípula.

El personaje del idiota y los niños marginados

Blasillo el bobo nos conduce al personaje del idiota. Se inscribe éste en una corriente europea que data ya de los orígenes del romanticismo. Es difícil determinar cuándo surge en la literatura española ya que no hemos encontrado ningún estudio al respecto. Realizar esta investigación sobrepasa el marco de este trabajo, por lo que no nos atrevemos a decir que la figura del « idiota » hace su aparición en la literatura noventayochista. Sin embargo, es obvio el interés que muestran los escritores del 98 y las generaciones posteriores por este personaje. Aparece ya un tonto, aunque sin función determinada en la novela, en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid.* Se trata del tonto Almecina, que vive en el pueblo de don Pío. Resurge en *Divinas palabras* de Valle Inclán : recordemos al idiota hidrocéfalo - personaje motor de la obra – .

En la composición « Los olivos » de *Campos de Castilla*, Antonio Machado hace referencia a un loco-tonto que representa de manera general el tonto que se encontraba con frecuencia en los pueblos españoles.

---

[971] La ausencia de la fe relacionada con la ausencia de Dios se reproduce en el texto por medio de la ausencia del padre. La ausencia de Dios queda reflejada en la frase de Cristo en la Cruz.

[972] San Mateo, 10-38.

[973] Don Manuel piensa que no cree en la inmortalidad de las almas y para poder soportar esta tragedia se entrega al pueblo para que éste sí que crea. Don Manuel, que no cree en la eternidad ni en la resurrección, llevará la fe al pueblo. Su duda lo convierte en un personaje crístico. También en *Platero y yo* una serie de símbolos conducen a la identificación del protagonista poético de *Platero y yo* con el personaje crístico: su aspecto físico - barba nazarena y traje negro - su Pasión y carácter apostólico lo revelan como tal (Karen A. ORAM, 1981: 686-687). El asno es además un animal que se encuentra en dos momentos importantes de la vida de Cristo: la Natividad y

Y ese pálido joven,
asombrado y atento,
que parece mirarnos con la boca,
será el loco del pueblo
de quien se dice: es Lucas,
Blas o Ginés, el tonto que tenemos [974].

Juan Ramón Jiménez incorpora características de este personaje en sus niños marginados. Si estudiamos los personajes infantiles presentes en *Platero y yo* vemos que se caracterizan por su marginación debido a factores físicos, psíquicos (subnormalidad, como el niño tonto, XVII), patológicos (la niña tísica, XLVI) o debida a factores socio-económicos (la chiquilla del carbonero -XLIV-, el niño gitano vendedor de albérchigos -LIII-, el pastor -LXXXII-, Lucía, la titiritera, la chiquilla de los piñones -CV-) ; por otro lado, la obra está dedicada además a una muchacha loca. El poema titulado « Los niños abandonados » de *Rimas* preludia en cierta manera los seres infantiles marginados de *Platero y yo*. La compasión que manifiesta el protagonista poético por los humildes y marginados recuerda algunas escenas del Evangelio.

El niño mudo y el niño loco[975] al que García Lorca dedica sendos poemas en la sección « Trasmundo » de *Canciones* están relacionados con esta dimension de la infancia

---

la entrada de Cristo en Jerusalén. Anda el poeta por los caminos con su burro, como Jesús con sus apóstoles, su trayectoria puede compararse a una peregrinación (*Ibidem*, pp. 698-699).

[974] MACHADO, Antonio (1989: 228).

[975] *Yo decía : « Tarde ».*
Pero no era así.
La tarde era otra cosa
Que ya se había marchado.

(Y la luz encogía
sus hombros como una niña.)

« Tarde ». ¡Pero es inútil !
Esta es falsa, ésta tiene
Media luna de plomo.
La otra no vendra nunca.

(Y la luz como la ven todos,
jugaba a la estatua como el niño loco.)

Aquélla era pequeña
Y comía granadas.
Esta es grandota y verde, yo no puedo
Tomarla en brazos ni vestirla.

marginada. En el apéndice de este poemario llama la atención la presencia de dos composiciones que tienen como protagonista al niño loco : « Recreo del niño loco y el pájaro ciego » y « Recreo del niño loco y el pájaro sin nido », las cuales podrían haber sido incluidos en el apartado « Trasmundos ». En « Tierra y luna », el hablante lírico expresa su solidaridad con los seres marginados : *el niño desnudo / que pisoteaban los muchachos de Brooklyn* y *las criaturas mudas/que pasan bajo los arcos.*

Más tarde, la novela de posguerra, recuperará y explotará las potencialidades del personaje del idiota, cual se asevera en el cuento « Los nogales » o en la novela « Los santos inocentes » de Miguel Delibes.

Lo que importa no es la « edad» del idiota, sino su estado psíquico que lo mantiene en una eterna infancia en la que perduran los valores inherentes a la primera etapa vital : ingenuidad, inocencia, inconsciencia…

Ya en un temprano poema titulado « El idiota y su perro » (1900) introduce Unamuno este personaje. Por la fecha que la realizó, esta composición guarda relación con los temores internos de Unamuno ante la enfermedad de su hijo, reflejados en su *Diario íntimo*. El idiota vive en un estado de máxima felicidad, en comunión con la naturaleza que comparte su gozo. Un perro es su único amigo : los demás niños se ríen de él, lo apedrean. Pertenece al universo de los niños víctimas, en este caso de la sociedad y de la agresividad y falta de compasión de los demás niños. Su risa se transforma en sollozo ante los malos tratos que recibe. A la risa plácida e inocente del idiota al principio del poema se contrapone la risa de los crueles seres infantiles que se complacen en el dolor de los demás.

Reaparece el personaje del idiota en la novela *San Manuel Bueno, mártir*. Tres aspectos relacionados con Blasillo el bobo han llamado la atención de la crítica : el reflejo de una vivencia personal del autor[976], las semejanzas con varios pasajes del Evangelio y la relación entre Blasillo y el pueblo, Valverde de Lucerna.

La última vez que se dirige el párroco a su pueblo, al acercársele Blasillo, algunos intentan impedirlo. La escena puede ser comparada a una escena evangélica : acoge el

---

¿No vendrá ? ¿Cómo era ?

(Y la luz que se iba, dio una broma.
Separó al niño loco de su sombra.)
GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 362).

[976] Así pues, destaca Pablo Cepeda Calzada en su comunicación « Sobre su novela *San Manuel Bueno, mártir », la figura del niño Blasillo, el bobo* y señala *las correspondencias simbólico-sentimentales* entre Blasillo y Raimundín.. CEPEDA CALZADA, Pablo (1989: 421).

párroco de Valverde de Lucerna a Blasillo de la misma manera que acogió Jesucristo a los niños que se le acercaban en la montaña.

Comparemos los dos textos :

Quería coger de la mano a Don Manuel, besársela. Y como algunos trataran de impedirselo, Don Manuel les respondió diciéndoles:

- Dejadle que se me acerque. Ven, Blasillo, dame la mano[977].

Traían a él los niños para que los tocase; lo cual viendo los discípulos les reprendieron. Mas Jesús, llamándoles, dijo: Dejad a los niños venir a mí, y no se lo impidáis[978].

Pero lo que se destaca de Blasillo es su estado de « idiota », tal y como queda reflejado en el discurso narrativo :

Y como hubiera en el pueblo ***un pobre idiota de nacimiento****, Blasillo el bobo, a éste es a quien más acariciaba, y hasta llegó a enseñarle cosas que parecía milagro que las hubiese podido aprender. Y es que el pequeño rescoldo de inteligencia que aún quedaba en él se le encendía en imitar, como un pobre mono, a su don Manuel* [979].

Ya al final de *Paz en la guerra* había relacionado el narrador el mundo de la infancia y el de los « simples » cuando contempla Pachico los montes, terminada la guerra:

En maravillosa revelación natural penetra entonces en la verdad, verdad de inmensa sencillez: que las puras formas son para el espíritu purificado la esencia íntima; que muestran las cosas a toda luz sus entrañas mismas; que el mundo se ofrece todo entero y sin reserva a quien a él sin reserva y todo entero se ofrece. ***« ¡Bienaventurados los de limpio corazón, porque ellos verán a Dios!... » Sí; bienaventurados los niños y los simples, porque ellos ven todo el mundo*** [980].

Entre los limpios de corazón y los niños se hallaba el padre de Ignacio al principio de la novela:

Comía en la trastienda, desde donde vigilaba el despacho; esperaba en invierno la hora de la tertulia, y concluída ésta, se recojía a la cama con ansia, a dormir el sueño de los niños y de los limpios de corazón[981].

[977] UNAMUNO (1968, XVI : 618).
[978] *San Lucas* 18, 15-16.
[979] UNAMUNO (1968, XVI: 587). La negrita es mía.
[980] *Ibidem*, II, p. 415. La negrita es mía.
[981] *Ibidem*, p. 79.

Entre ellos se halla también Blasillo el bobo. Cuando confiesa Lázaro a su hermana la tragedia de don Manuel comenta al hablar de la fe del pueblo:*(...)Cree sin querer, por hábito, por tradición. Y lo que hace falta es no despertarle. Y que viva en su pobreza de sentimientos para que no adquiera torturas de lujo. ¡Bienaventurados los pobres de espíritu!*[982]. En Blasillo parece resumirse todo el espíritu de la comunidad : representa el alma infantil en que vive la fe de los habitantes de la aldea de Valverde de Lucerna. Ese pueblo dormido y que no debe despertar puede compararse con el niño dormido en los brazos maternales al escuchar la melodía de las canciones de cuna. Es como un pueblo-niño que no ha comido la fruta prohibida del árbol de la razón. Encarna este personaje la fe y el alma infantil que corresponde a la bienaventuranza: « ¡ Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos! ».

En el poema lorquiano « El niño Stanton », éste es calificado de idiota, como Blasillo el bobo : *Stanton, idiota y bello entre los pequeños animalitos.* Este personaje infantil se sitúa entre otros seres que han sido también víctimas de agentes destructores.

El niño Stanton guarda en sí valores positivos de la infancia imposibles de corromper: su ignorancia y su inocencia. Se subraya la grandeza de la ignorancia de Stanton por medio de una metáfora atributiva: *Tu ignorancia es un monte de leones.* Se equipara de este modo la ignorancia del niño con la grandeza del monte y el poderío del león. El león es un animal salvaje, tiene un comportamiento predatorio y es capaz de atacar cuando lo necesita. Por ello, la grandeza de la ignorancia del niño Stanton es al mismo tiempo feroz. Su ignorancia se convierte en arma poderosa para defenderse y luchar por sobrevivir.

Como hemos visto en el apartado « Natividad y crucifixión en la obra lorquiana », la imagen de criaturas inocentes, a imagen de la muerte crística, no tiene sentido. La luz salvadora llegará solamente realizando un viaje *por los ojos de los idiotas,* los únicos capaces de transcender el mundo de la muerte viviendo el amor sin pecado. En su visión , la serpiente bíblica se transforma en *mansas cobras deslumbradas,* mientras que la manzana ya no es el fruto del pecado sino que es calificada por el adjetivo *fresquísima*:

Será preciso viajar por los ojos de los idiotas,
Campos libres donde silban las mansas cobras deslumbradas,
paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas,
para que venga la luz desmedida[983].

[982] *Ibidem,* XVI, p.

El niño futuro

Los niños idiotas son los que no se han incorporado en el ritmo acelerador de la ciudad neoyorquina. Viven en su universo interior, en el que priman la inocencia e ignorancia.

El idiota no posee ni siquiera su espacio, el suyo, como el de los demás. Debe de andar en otro que no se deja colonizar ni poseer, y que se abre sólo a los que nada son capaces de haber, a los que están en último término y del todo, desposeídos. Un espacio donde no deben de existir resistencias ni posibilidad alguna de tropiezo ; donde el que entre, se mantenga abierto, desprendido como un alga que flota en lo más vivo de la corriente sin poder estar arrastrada. Pues si los demás se dejaran, como el idiota está de dejado, se perderían arrastrados por la corriente de eso que se llama la vida. La vida, sí, en ella va el idiota como una criatura de las aguas que puede respirar dentro de ellas[984].

La búsqueda de estos seres infantiles ha sido fructífera porque han logrado encontrar otros seres inválidos *que sabían pronunciar la palabra amor*.

y algunos niños idiotas han encontrado por las cocinas
pequeñas golondrinas con muletas
que sabían pronunciar la palabra amor[985].

No será la muerte, cual sacrificio crístico, la que aportará la redención de la humanidad sino la asociación infancia-amor. Frente a los niños condenados a vivir en una civilización en la que se han perdido los valores vitales, surge la otra mitad, que viene representada por los seres marginados, por los que sufren, por los niños idiotas, por todos aquéllos capaces de amar: *Exaltación de la sabiduría de idiotas y niños como vía y medio de salvación, al igual que la naturaleza elemental e incontaminada* [986].

En « New York (Oficina y denuncia) », frente a la gente a la que el poeta dirige su denuncia, se alza otra mitad que escucha y que es comparada a los niños que intentan restituir el órgano guía de los insectos deteriorado por las formas metálicas que corrompen :

La otra mitad me escucha
devorando, orinando, volando en su pureza
como los niños de las porterías

[983] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 476).
[984] ZAMBRANO, María (1995: 157).
[985] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 482).
[986] Véase GARCIA POSADA, Miguel (1981: 80).

que llevan frágiles palitos
a los huecos donde se oxidan
las antenas de los insectos[987].

En « Nocturno del hueco », florecerá el amor en otras criaturas al hacer vivir el amor presente : el amor engendra amor siguiendo el mismo proceso cíclico en el que la violencia engendraba violencia.

Basta tocar el pulso de nuestro amor presente
para que broten flores sobre los otros niños[988].

El protagonista poético exhorta a su hijo a vomitar como medio de expulsar toda la corrupción. No obstante su acto parece inútil : *Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio*[989]. Pero se trata de una lítote, en el fondo sí lo hay. Frente a los niños de cera caliente surgen las niñas de sangre :

El vómito agitaba delicadamente sus tambores
entre algunas niñas de sangre
que pedían protección a la luna[990].

Las niñas de sangre piden protección a la luna porque guardan aún en ellas la vida. La luna se convierte en este verso en la diosa de la fertilidad, a la cual las niñas piden amparo. Estos seres infantiles son aún capaces de amar. El resultado de su relación sexual no será un ente material, como los seres que engendran las muchachas americanas, sino un fruto amoroso. Según mi punto de vista, es a la luna, origen de la fecundidad, que analiza Lévi Strauss, a la que imploran protección las niñas[991].

---

[987] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 518).
[988] *Ibidem*, p. 505.
[989] *Ibidem*, p. 473.
[990] *Ibidem*, p. 474.
[991] Entre los mitos americanos del Nuevo Mundo más extendidos, analizados por Lévi Strauss, están aquéllos que explican el origen del sol y la luna debido a un incesto. Algunos de estos mitos relacionan la aparición de la luna con el primer asesinato. A modo de inciso, recordemos la versión cashinawa que explica el origen de la luna. Se trata de relato en que un indio es decapitado por su enemigo. La cabeza viva del indio decapitado por un enemigo se pregunta cuál va a ser su destino:
- « Que serai-je donc? J'ai une idée! De mon sang, je ferai l'arc-en-ciel, chemin des ennemis; de mes yeux, les étoiles; et de ma tête, la lune. Et alors, vos femmes et vos filles saigneront. » - « Pourquoi donc? » demandèrent les Indiennes effrayées. Et la tête répondit: « Pour rien».
La tête recueillit son propre sang dans une coupe et en aspergea le ciel. En s'écoulant, le sang traça le chemin des étrangers. Elle arracha ses yeux, qui devinrent d'innombrables étoiles. Elle confia ses pelotes de fil au vautour qui s'en servit pour la hisser jusqu'au zénithl Les Indiens sortirent tous de leurs huttes pour contempler l'arc-en-ciel et, quand vint la nuit, la pleine lune et les étoiles qui brillaient pour la première fois. Alors les

La niña tiene siempre un valor positivo en *Poeta en Nueva York*. La elección del género femenino subraya la ternura, el amor y la armonía; la imagen de la dulzura y de la fragilidad que hay en el ser infantil [992]. Por eso la niña del poema anterior puede hermanar su canto con el de la lombriz: *Y yo oigo el canto de la lombriz en el corazón de muchas niñas*[993].

El amor sólo se halla en los seres que sufren, los cuales un día se rebelarán. La llegada del Apocalipsis sugerido en el verso *hasta que las ciudades tiemblen como niñas* desembocará en una plenitud total.

Porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgarrada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos [994].

La mano momificada del niño espera en « Ciudad sin sueño » para invadir la ciudad y destruirla. En « Amantes asesinados por una perdiz », esa mano es uno de los dos únicos supervivientes de un amor asesinado, y representa la posible esperanza. Esperanza que en la « Oda a Walt Whitman » vendrá de la mano de un niño negro, el único capaz de traer la salvación al mundo.

y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga [995].

Con la llegada del reino de la espiga se vaticina una nueva Edad de Oro saturniana que vendrá anunciada por la infancia, pero por una infancia negra, en contraposición a la infancia blanca simbolizada en *el niño con blanco rostro de huevo*. Esta Edad de Oro se había prefigurado en la plenitud surgida tras el Apocalipsis en « Grito hacia Roma » , en el mundo originario al que el hablante lírico exhorta al niño Stanton a encaminarse, y tiene su espacio concreto en « Son de negros de Cuba », donde convergen el paraíso de los negros y el paraíso del poeta niño.

El hablante lírico desea en el poema titulado « Cielo vivo » marchar a un paisaje que reúna elementos del paraíso infantil. Sin embargo, aquí ya no se trata de retornar a la propia niñez, como ocurría en los versos de *Libro de Poemas*, sino que el espacio paradisiaco al

femmes eurent leurs règles, leurs maris couchèrent avec elles et elles furent grosses (LEVI-STRAUSS, Claude 1968: 77).
[992] Véase para la interpretación de la « niña »: MARCILLY (1962: 507-525).
[993] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 518).
[994] *Ibidem*, p. 527.

que se desea acceder es la primera infancia de la humanidad, *el primer paisaje*, la tierra en la que los elementos primarios viven en armonía: *choques*, cual fuego; *líquidos*, cual agua; *rumores*, cual sonido en el aire. Dicha tierra huele a *niño recién nacido*, a esperanza de la humanidad.

Pero me iré al primer paisaje
de choques, líquidos y rumores
que trasmina a niño recién nacido
y donde toda superficie es evitada,
para entender que lo que busco tendrá su blanco de alegría
cuando yo vuele mezclado con el amor y las arenas [996].

En « Gacela de la muerte oscura » el hablante lírico quiere dormir un instante que se haga eterno, es decir, desea dormir en un espacio atemporal para que todos sepan que hay en él aún esperanza : la del recién nacido en el establo-belén, cuya resonancia crística recuerda *Poeta en Nueva York*.

Quiero dormir un rato,
un rato, un minuto, un siglo ;
pero que todos sepan que no he muerto ;
que hay un establo de oro en mis labios[997].

La última estrofa recoge los elementos de la primera y otorga a la gacela un carácter circular. El hablante lírico desea dormir de nuevo el sueño de las manzanas para aprender un llanto -llanto de niño recién nacido – que le purifique de la tierra. El llanto recobra su sentido de despertar a la vida y el niño-Cristo recupera de nuevo la posibilidad de redención en *Diván del Tamarit.*

En el poema « Nido », de *Libro de Poemas*, los zarzales impiden la entrada al interior de su regazo que oculta *algo recién nacido*. Con este verso termina la composición estableciéndose una rima entre la última palabra « nacido » y el título « Nido ». La rima no sólo confiere una estructura circular al poema sino que a través de ella se establece una relación metafórica entre las dos palabras. El nido indica un continuar, una esperanza, un renacer. El nido supone la llegada de la primavera, la vuelta de Perséfone a la tierra, el florecer de la naturaleza. Podemos poner en relación este *algo recién nacido* del poema

[995] *Ibidem*, p. 532.
[996] *Ibidem*, p. 491.

« Nido » con *el niño futuro* del poema titulado « El presentimiento ». El niño futuro jugando *en su cama de luceros* representa el renacer del hombre en un tiempo cíclico en el que hay algo de eterno retorno:

One of the essential features of the child motif is the futurity. The child is potential future(...) Life is a flux, a flowing into the future, and not a stoppage or a backwash (...)[998].

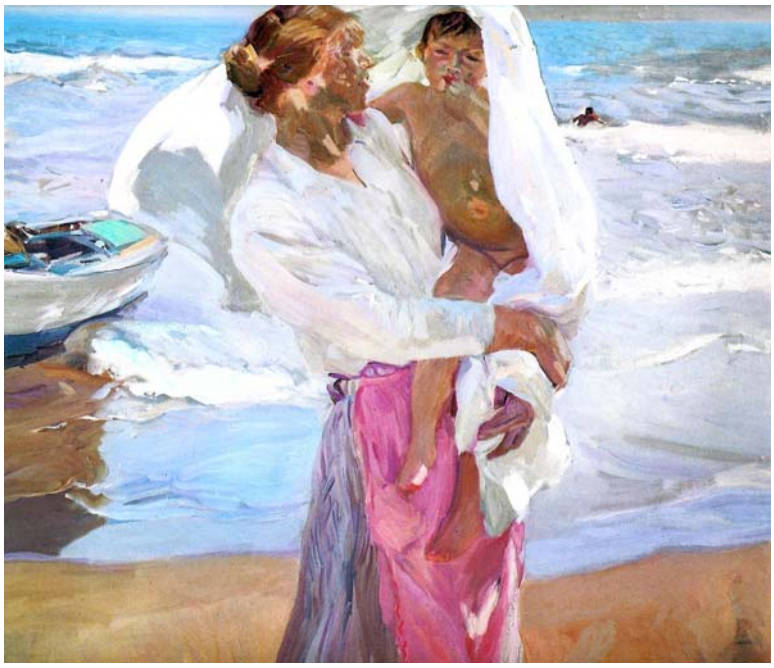
Este eterno retorno es recreado en unos versos del citado poemario, en « Se ha puesto el sol »:

¡Ya vendrán los pastores con sus nidos
por la sierra lejana !
Ya jugarán las niñas en la puerta
de la vieja posada,
y habrá coplas de amor
que se saben
de memoria las casas [999]

[997] *Ibidem*, p. 581.
[998] JUNG, Carl Gustav (1969: 164).
[999] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 75).

Manifestaciones del personaje « hijo » y de la figura materna

« Saliendo del baño »



Joaquín SOROLLA, en *Los genios de la pintura española*, Madrid, Sarpe, 1990, ilustración n°37.

La figura materna y el personaje del hijo son frecuentes en la literatura noventayochista y en la obra de Federico García Lorca. Es interesante comparar cómo abordan los diferentes autores estos personajes, por un lado, como miembro de la familia, dentro de la cual desempeña una función, por otro lado, en el seno de la relación « madre-hijo ».

Nos hemos interesado por el personaje del « hijo » en las novelas unamunianas, no solamente durante el período correspondiente a su vida infantil, sino también una vez que ha pasado esta etapa de su vida.

El núcleo familiar en la obra de Ganivet, Unamuno y García Lorca

En la obra narrativa de Unamuno, de manera general, no aparece el niño con autonomía propia. Su presencia está ligada al papel de hijo que desempeña y se halla inserto en un núcleo familiar. Hablar de núcleo familiar conlleva hablar de tres dimensiones : paternidad, maternidad y fraternidad. La paternidad y la maternidad se presentan desde distintos ángulos relacionados entre sí : física, espiritual y literaria. La fraternidad conduce a las

rivalidades entre hermanos, cuyo intertexto es el relato bíblico de la muerte fratricida de Caín por Abel.

El sencillo núcleo familiar que encontramos en las primeras novelas[1000] de Unamuno se va complicando conforme avanza su producción, adoptando fórmulas más originales. Señalemos como precursor de una nueva concepción de la familia las relaciones que se establecen entre los personajes de *Los trabajos de Pío Cid* de Angel Ganivet. Los personajes de esta novela sufren adversidades, se ven forzados a cambiar a menudo de vivienda; la enfermedad, la cárcel, el suicidio o la muerte son factores que influyen en el desmembramiento familiar, de manera que los componentes de un núcleo familiar se ven en ocasiones dispersos. Una nueva familia se forma en ocasiones en torno a la casa de huéspedes. La ausencia del esposo y del padre se repite con frecuencia. La familia que forma Pío Cid no tiene bases legales, se funda en los sentimientos. Atendiendo a la narrativa unamuniana, vemos cómo, en *La tía Tula,* el núcleo se transforma en una comunidad familiar en la que conviven hermanos de madres biológicas distintas bajo la tutela del espíritu de la comunidad : la tía Tula. En *Dos madres,* la protagonista empuja a su amante a formar una familia para saciar de este modo su sed de maternidad y tener un hijo. En *El marqués de Lumbría*, Carolina, la hija mayor del marqués - que desempeña como Tula el papel de tía -, luchará, no por la supervivencia de la comunidad familiar, sino por recobrar su situación de mayorazga e imponer una nueva célula familiar. En *Nada menos que todo un hombre,* Alejandro es un ser sin familia que va a crear su propio núcleo. Por último, en *San Manuel Bueno, mártir*, la célula familiar adquiere carácter metafórico. La vida de Angela Carballino y la de los miembros de su familia queda reflejada en la obra en función del personaje principal, de don Manuel. La relación entre los miembros de la célula familiar que va a formarse en esta novela no es carnal sino espiritual. Esta célula familiar, formada por Don Manuel, Angela y Lázaro, es responsable de la vida espiritual de la comunidad de Valverde de Lucerna y se va abriendo, adquiriendo dimensiones cósmicas al final de la obra[1001].

Sea cual sea la situación inicial, los protagonistas unamunianos logran cierto equilibrio en el seno del núcleo familiar. En la obra de García Lorca, en cambio, el conflicto entre la

[1000] Véase por ejemplo *Paz en la guerra, Amor y pedadogía.*

[1001] No tenemos espacio para llevar a cabo una investigación adecuada pero se podría sugerir que, el lago y la montaña, estos dos elementos que forman el escenario simbólico en que que se desarrolla *San Manuel*, que representan entre otras cosas, la duda y la fe , encarnan al padre y a la madre espiritual de Valverde Lucerna.

ley natural y la ley social origina la desintegración, ruptura e incluso desaparición del núcleo familiar. La mujer en su pasión olvida su papel de madre, de perfecta casada o hija sumisa, es decir, los papeles dictados por la sociedad patriarcal[1002].

La Madre de *Bodas de sangre* resume el matrimonio en tres elementos[1003] : un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho[1004]. La pared simboliza la casa en la que debe vivir la mujer. Funciona en ocasiones como una especie de seno materno : recordemos la casa del Novio, la casa de Leonardo, las casas a las que hará referencia María Josefa en su diálogo con Martirio en *La casa de Bernarda Alba*. Simultáneamente, junto a esta función acogedora, surge otra : la de la casa como espacio en la que queda recluida la mujer. Esta función se desarrolla en *La casa de Bernarda Alba*, donde la casa se identifica a lo largo de la obra con un presidio, con un convento, con el infierno, con la guerra.

El matrimonio significa continuar el ciclo natural a imagen de la naturaleza. Para la Madre, el día de su boda fue como una herencia. Significa la « roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos »[1005]. Para Julieta, en *El público,* el acto sexual conduce a la maternidad[1006] : el niño recién nacido es el fruto de la fertilidad de la relación amorosa. Yerma desaría participar en el ciclo de la naturaleza y engendrar el fruto de su matrimonio. La ausencia de hombres en *La casa de Bernarda Alba* conlleva la esterilidad de los personajes.

Las protagonistas femeninas comparten su soledad y su lucha contra las normas establecidas por la sociedad, las cuales impiden la vivencia de la sexualidad y la realización del yo volitivo. Sienten sed : sed de libertad, sed de goce sexual, sed de hombres, sed de maternidad. La sed de maternidad de Yerma es la sed de la tierra estéril que necesita agua para ser fecundada ; la sed de Adela es la sed de lo prohibido; la sed de la Novia es la sed de la pasión amorosa que sólo Leonardo puede saciar. Pero calmar la sed es

---

[1002] FEAL, Carlos (1989: 154).

[1003] *Madre : ¿Tú sabes lo que es casarse, criatura ? Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás* (GARCIA LORCA, Federico 1986, II: 729).

[1004] La concepción del matrimonio que tiene la Madre la repetirá la Mujer en la conversación que mantiene con el Novio en el banquete. Desaría vivir lejos como la Novia y poder « levantar casa » con Leonardo, pero no tienen dinero para comprar y al marido « le gusta volar demasiado ».
La Novia espera del Novio : Hijos, tierra, salud. Pero eso no será suficiente para ella.

[1005] MADRE: *¿Mal día ? El único bueno. Para mí fue como una herencia.* (Entra la Criada y se dirige al cuarto de la Novia) *Es la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos* (GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 768).

[1006] JULIETA: *¿ Me he de callar entonces ?Un niño recién nacido es hermoso.*

LOS TRES CABALLOS BLANCOS: *Es hermoso. Y arrastraría la cola por todo el cielo* (*Ibidem*, p. 636).

sinónimo de muerte. Adela y la Novia seguirán el camino de la inclinación : Adela saciará sus impulso sexuales, la Novia escapará con Leonardo. Yerma se convertirá en madre en un acto homicida. Al camino de la inclinación se opone el qué dirán, la crítica. Al agua, el fuego[1007].

En *Bodas de sangre*, los dos núcleos familiares que sirven de punto de partida : el de la Novia y el de Leonardo serán trágicamente escindidos con el nacimiento de un tercer núcleo incompatible con éstos : la pasión entre los dos jóvenes. Los papeles de esposa, hija y madre de Bernarda se van apagando a lo largo de la obra : la función de este personaje consiste en ejercer la autoridad. La relaciones familiares en *Doña Rosita la soltera* se definen por lo incompleto y deficiente: los tíos de Rosita no tienen hijos, el marido y la hija del ama mueren, Rosita es huérfana. Con el paso del tiempo y la muerte de los personajes, su soltería conllevará la no continuidad del núcleo familiar establecido al principio de la obra. Yerma aspira a crear un núcleo familiar formado por el pastor y el niño de sus sueños[1008]. La realización del sueño conllevaría una vivencia familiar de tranquilidad en la que la chocita de la nana que canta bien podría representar el claustro materno[1009]. El ideal de sus sueños es inalcanzable. El proyecto de maternidad de Yerma es imposible y la obra termina con la muerte de Juan a manos de su mujer. En *Bodas de sangre*, la institución del matrimonio no es suficiente para frenar las pulsiones de Leonardo y la Novia. En *La casa de Bernarda Alba*[1010] la autoridad de la madre es incapaz de someter a Adela. Estas mujeres, víctimas de la sociedad patriarcal, tienen el protagonismo de la obra.

La signification argotique du mot « queue » *n'est pas sans reposer sur une base symbolique profonde et universelle. La queue de nombreux animaux joue un rôle phallique dans de nombreux mythes américains et asiatiques* (CHEVALIER & GHEERBRANT 1982: 798).

[1007] Tanto la casa de Yerma como la de Bernarda Alba son un infierno. El afán de limpieza revela el fuego que consume a los que en ellas viven : Lavandera 4 : (…) p*ues, cuando más relumbra la vivienda más arde por dentro* (GARCIA LORCA, Federico 1986, II: 834).

[1008] (*Al levantarse está Yerma dormida con un tabaque de costura a los pies. La escena tiene un extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas, mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano un NIÑO vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el pastor, la luz azul se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. Yerma se despierta.* (*Ibidem,* p. 803).

[1009] (Voz dentro)
A la nana, nana, nana,
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos.
Ibidem.

[1010] *En concreto, en La casa de Bernarda Alba –la última de las tragedias rurales- se fundirán los temas de la pasión y la frustración que con tanta fuerza aparecen expresados en muchas de sus obras* (EDWARDS, Gwynne 1983: 322).

Manifestaciones del « hijo » en Unamuno y Lorca : el hijo imposible

La importancia del hijo en la vida de la familia la expresa Unamuno en *Niebla* a través de los relatos insertados que funcionan como historias paralelas a la principal[1011]. Podemos señalar dos : el de Victor y Elena, la pareja que no podía tener hijos, y el de don Antonio[1012]. Veamos el comentario de Alexander A. Parker :

En todos los personajes principales que se mueven alrededor de Augusto, así como en todas las historias y anécdotas secundarias, la relación entre los sexos se basa en el cínico interés, es egoísta o trágica. Es redimida tan sólo cuando se transforma en una relación creadora a través de la procreación de los hijos[1013].

El amor posee para Unamuno fuerza creadora. Así lo manifiesta en el prólogo-epílogo a la segunda edición de *Amor y pedagogía.* Al comentar las ideas del poeta Menaguti nos dice el propio autor ***que no hay obra poética más grande que un hijo o una hija***[1014]: Había diferenciado el poeta Menaguti entre tres tipos de amores : los grandes amores que *tienen por fin producir grandes obras poéticas,* los amores vulgares que *terminan en hacer hijos* y los heroicos *en hacer poemas o cuadros o sinfonías* . Ya en la novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* de Angel Ganivet, señalaba el educador don Pío una doble dimensión del poder creador del amor semejante a la expuesta por el poeta ficticio

[1011] Señala ELIZALDE, Ignacio (1983: 267-268)) que los relatos insertos ejemplifican, lo que le pasaría a Augusto si se casara con Eugenia. A nuestro parecer, además de esta función, los relatos insertados ponen de manifiesto la importancia del hijo en la vida de la pareja.

[1012] Victor y Elena son una pareja a la que casaron los padres muy jóvenes debido a un desliz de juventud. Durante once años, casi doce, vive el matrimonio sin tener hijos, acusándose en los primeros tiempos el uno al otro de que no haya fruto de sus relaciones, y luego felices de poder vivir libremente. Como el sentimiento de maternidad y paternidad yacía aún en ellos adoptaron un perro, el cual se murió al quedársele atragantado un hueso, por lo que terminaron por contentarse *con unas muñecas, unas grandes peponas.* Después de tantos años, se queda Elena embarazada. La pareja no se resigna a tener un hijo. Sin embargo, en cuanto nace el pequeño, deja de ser « el intruso » como lo habían llamado hasta entonces.
Don Antonio le cuenta a Augusto cómo la mujer con la que vive no es su mujer legítima. Su verdadera mujer se escapó con el marido de la madre de sus hijos. El amante dejó a su propia esposa sin medios materiales y con una niña pequeña. Fue la niña la que uniría a la desgraciada pareja, llegándose a convertir en marido y mujer al pedirles ésta que le hicieran un hermanito.

[1013] PARKER, Alexander A. (1974: 211).

[1014] La negrita es mía.
(...) Como verá en él que el pobre Apolodoro empieza a amar para hacer literatura y ha erigido dentro de sí el teatro y se contempla y se estudia y analiza su amor.Y luego lo que decía Hidebrando F. Menaguti, poeta, que « los grandes amores tienen por fin producir grandes obras poéticas; los amores vulgares terminan en hacer hijos; los amores heroicos en hacer poemas o cuadros o sinfonías ». ***Sólo que Menaguti poeta, pero no padre, ignoraba que no hay obra poética más grande que un hijo o una hija.*** (La negrita es mía) UNAMUNO (1959, II : 430). En este prólogo borra además Unamuno las diferencias entre los sexos establecidas por el personaje de don Avito en lo referente a la educación de sus dos hijos.

Menaguti : la « creación espiritual » y la « creación de primer grado »[1015]. La creación de primer grado se reduce a la creación de un núcleo familiar y se encarna en el hijo que nace fruto de ese amor. Pero las dificultades, el amor desgraciado, hacen posible *otra creación más espiritual* :

Se dice que el enamorado no ve, porque la pasión le ciega; yo afirmo que los indiferentes son los que no ven, porque les ciega la indiferencia. Si estos son los que ven, entonces hay que decir que el enamorado no solo ve, sino que crea, espiritualizando la realidad, y dando a la realidad lo que ésta no tiene. Así, pues, todo hombre capaz de amar es un creador, un poeta, cuya visión es tan grande como el objeto de sus amores. Para la mayor parte de los hombres, la visión se reduce a un individuo o a un pequeño grupo. Amo a una mujer, la mujer me ama, constiuimos una familia, nos quedamos con nuestro amor de puertas adentro, y santas pascuas. La creación no pasa del primer grado, y encarna en el bello y robusto infante, que los papás acogen con júbilo. Pero si nuestro amor no halla tan expedito el camino, nuestro espíritu aprovecha la conyuntura para arrancarnos del afecto carnal y comienza otra creación más espiritual, más amplia, como que no tiene límites, y puede abarcar toda la humanidad y el Universo entero[1016].

Difiere Unamuno de esta concepción y coloca al hijo o la hija por encima de cualquier otra manifestación artística. Comparando estos textos con la aseveración de Unamuno queda subrayada la relevancia que tenía para el escritor bilbaíno el hijo como fruto de una relación amorosa creadora.

Las manifestaciones del personaje « hijo » van evolucionando y se van enriqueciendo conforme avanza la obra de Unamuno. Las diferentes fases de su narrativa incorporan nuevas aportaciones en este campo. El hijo desempeña diversas funciones : es, en primer lugar, el heredero, sirve de instrumento de realización del « querer ser » de un personaje, de medio de venganza o redención económica, aporta consuelo a los padres, y, sobre todo, se convierte en instrumento para satisfacer el anhelo de maternidad y el ansia de inmortalidad de algunos personajes.

[1015] Esta doble dimensión del amor halla eco en el desarrollo mismo de la novela. Recordemos que aunque Pío Cid ha ido a dormir a su casa, Martina no se atreve a ir a la habitación del que será su esposo y continúa durmiendo con su prima. Como consecuencia de ese rechazo, de esa insatisfacción amorosa, surge el relato ficticio narrado por Pío Cid, « Elección de esposa de Abd-el-Malik » . Aquella misma noche, tras oir el relato, se entrega Martina a don Pío convirtiéndose en su esposa. Nacerán dos mellizos de esa relación. De manera que el relato insertado influye en la historia principal y adquiere un doble papel de « creación espiritual » y de « creación de primer grado ». Al hacer posible una unión carnal, la creación literaria se convierte en engendradora de nuevas vidas cuyo sexo masculino y femenino podría ponerse en relación con los dos protagonistas de la historia principal y de la insertada. Así pues las historias se abren al infinito y la narración está en continuo movimiento.

[1016] GANIVET, Angel (1962, II : 259).

La paternidad física plantea problemas a los personajes unamunianos: conflictos familiares (relatos insertados en *Abel Sánchez*), destrucción de personajes- hijos debido a la imposición de un proyecto educativo paterno (*Amor y pedagogia)*, falta de voluntad de ser padre (*Dos madres*), ausencia misma del padre carnal (*Niebla, La tía Tula, San Manuel Bueno, mártir*) que conduce, en ocasiones, a la ausencia de Padre Supremo, Dios. Frente al fracaso de la paternidad física, pone Unamuno en escena otras formas de paternidad más fructíferas : la paternidad espiritual y literaria. De esta manera surgen otras dos manifestaciones del personaje hijo: el hijo espiritual y el hijo literario.

El hombre no parece sentir el mismo anhelo que la mujer por tener hijos. Significa el hijo, para él, el heredero de una tradición familiar, de un nombre, de un negocio, de una fortuna y por último, del *legado perenne de la humanidad*.

En *Paz en la guerra*, deseaba Pedro Antonio tener un hijo que heredara su capital y ampliara el negocio de la chocolatería: *Cuando reunía unos ahorrillos, íbase al Banco con ellos, y entonces pensaba en lo que sería si tuviese un hijo a quien dejárselos*[1017]. Sería Ignacio el continuador del negocio familiar[1018] y de una tradición ideológica. Al estallar la guerra civil se inscribirá el muchacho en el bando carlista e irá a cumplir la voluntad paterna[1019]. De esta manera el deseo que había formulado Pedro Antonio, cuando su hijo era pequeño y estaba aún reciente en su memoria la guerra de los siete años, se vería realizado[1020].

Alejandro, de *Nada menos que todo un hombre*, expresa tan sólo la satisfacción por la llegada de un heredero[1021] cuando Julia le anuncia que está embarazada : - *Lo esperaba. Ya tengo un heredero y a quien hacer un hombre, otro hombre como yo. Le esperaba*[1022] .

Para la mujer, el hijo se convierte en instrumento de realización de su « querer ser », de su voluntad. Los hijos son frecuentemente en las novelas de Unamuno *instrumentos de una voluntad de afirmación ajena*[1023]. En *Dos madres*, Quelina significa para Raquel la

[1017] SENABRE, Ricardo (1989 : 84).
[1018] *Al concluir las mil veces repetidas meditaciones soñaba Pedro Antonio en años de ventura, en una vejez de descanso. Todos los días de sol iría a tomarlo con su mujer a Begoña, recrearíase en los nietos, despacharía en la tienda por gusto, e iría viento en popa el negocio a favor de la tradición de su crédito, alma del comercio* (UNAMUNO 1958, II:101).
[1019] *Aquí tenemos a Ignacio; no ha de ser menos que yo... Para algo le hemos criado, y es hijo de su padre Ibidem*, p. 177.
[1020] *« ¡Qué buen soldado hubieras hecho!...Pero, gracias a Dios, vivimos en paz...¡Ea...,ea...,ea! » Ibidem*, p. 85.
[1021] También en *Zalacaín, el aventurero* de Pío Baroja, el hijo que tiene Martín con Catalina al año de casados no tiene otra función que la de ser el heredero y continuador de la obra del padre y del clan.
[1022] UNAMUNO (1958, IX: 489.
[1023] *(...) Se trata, en efecto, de un hijo de Carolina y Tristán, hijo por medio del cual Carolina va a imponer su dominio sobra la comarca ya que, por ser hijo de la mayorazga, debería haber sido el verdadero marquesito, si*

realización plena de su voluntad y la posibilidad de perduración de su persona. La voluntad de maternidad espiritual la realiza plenamente Gertrudis gracias a sus sobrinos.

El hijo se convierte en ocasiones para el padre o la madre en medio para satisfacer un deseo vengativo. Joaquín Monegro, el médico de la novela *Abel* Sánchez, ve en su hija natural y en su hijo adoptivo, Abelín, el instrumento para llevar a cabo una venganza sobre Abel, el objeto de su odio. El deseo de descendencia masculina hará brotar en la hija mayor del marqués de Lumbría un sentimiento de venganza. Quelina no sólo significa para Raquel la satisfacción de su furor de maternidad, sino una venganza secreta y legendaria.

En *Nada menos que todo un hombre*, aparece la figura de la hija, Julia, como un instrumento de redención económica. El matrimonio es comparado a un negocio y la hija a una mercancía que puede ser comprada y vendida. En *Dos madres*, el matrimonio Lapeira se preocupa por el porvenir económico de su hija Berta – y quizás también por el suyo -, por lo que ven con buenos ojos su boda con Juan, ignorando que Raquel posee ya todos sus bienes.

El único consuelo que le queda a Julia cuando es encerrada en un manicomio es su hijo. El hijo póstumo de Juan será también el consuelo de Berta cuando tenga que entregar su hija a Raquel tras la muerte de su esposo.

Como en la narrativa de Unamuno, el hijo desempeña también la función de heredero en el teatro de Lorca; así se articula en *Bodas de sangre* y en el discurso de Víctor en *Yerma*.

Para el Padre y la Madre de *Bodas de sangre*, el hijo desempeña la función de perpetuación[1024] del núcleo familiar[1025]. El Padre necesita varones para que trabajen la tierra y la hagan fértil. *Si hubiera tenido hijos varones hubiera comprado todo este monte hasta la parte del arroyo. Porque no es buena tierra ; pero con brazos se hace buena, y como no pasa gente no te roban los frutos y puedes dormir tranquilo*[1026]. Desea el padre muchos nietos para que trabajen la tierra y luchen contra la mala hierba para hacer brotar la simiente.

---

*hubiera sido Carolina libre de casarse con Tristán a tiempo. No tarda en llegar la guerra entre los dos niños, **instrumentos**, como su padre, **de una voluntad de afirmación ajena**. Cuando un día, luchando, Rodrigo le saca sangre a Pedro, Carolina le grita: «¡Caín! » y, a partir de ese momento, por su voluntad, pasa Pedro a ser el uno y Rodrigo « el otro », gracias a lo cual afirma al fin Carolina su triunfo sobre Luisa y demuestra ser quien es: la mayorazga* (BLANCO AGUINAGA 1980: 263). La negrita es mía.

[1024] *(…) Pero lo importante es que perduren los hijos para que a su turno cumplan ellos mismos la función de perpetuidad* (CORREA, Gustavo 1975: 92).

[1025] *La Madre y el Padre de Bodas de sangre son las voces de la tradición y se caracterizan por su ansia de descendencia. En este sentido, la Madre y el Padre representan las voces de los viejos instintos y tradiciones* (EDWARDS, Gwynne 1983: 184).

[1026] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 726).

La Madre desea nietas como compañeras de labores, para estar tranquila y acompañada : tiene miedo a la soledad[1027].

Los padres simbolizan la preocupación por la tierra, las propiedades y el dinero, todo lo cual constituye –especialmente en comunidades rurales – la expresión más cabal y permanente del logro y la identidad del individuo y que, transmitiéndose de generación en generación, viene a ser una reconfortable señal de continuidad. De ahí que para la Madre el matrimonio signifique un marido, unos hijos y una casa[1028].

En *Yerma*, Victor piensa en la función del hijo como heredero, como continuador de la labor realizada por el padre. Para Víctor el hijo desempeña el papel de perpetuación, es el heredero, el continuador.

Coinciden también Unamuno y Lorca en el anhelo de maternidad de sus personajes, a ello vamos a dedicar los capítulos siguientes.

El ansia de maternidad en la obra de Unamuno

El anhelo de maternidad, ya sea física o espiritual, aparece relacionado en las obras unamunianas con una de sus ideas fundamentales: el anhelo de inmortalidad que sentía el propio Unamuno y que refleja en sus personajes.

La « furiosa hambre de maternidad es, generalmente, el rasgo que une a todas estas mujeres, y corresponde, en la sensibilidad y el pensamiento de Unamuno, al « hambre de inmortalidad » que tenía él mismo y de que hacen gala tantos de sus personajes masculinos[1029].

El deseo de maternidad es inherente a la mujer unamuniana . Ignacio Iturriondo (*Paz en la guerra*) es, ante todo, el hijo de Pedro Antonio y Josefa Ignacia, la cual, durante los primeros años de matrimonio, rogaba a Dios, sumisamente, la llegada de un hijo.[1030]. Josefa

---

[1027] *« Sí, sí ; y a ver si me alegras con seis nietos, o lo que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí. » ; « Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila » . Ibidem,* p. 707.

[1028] EDWARDS, Gwynne (1983: 184).

[1029] LONGHURST, Carlos (1989: 159).

[1030] *Todas las mañanas, con el alba, iba a misa a su parroquia y cuando en el viejo devocionario de márgenes mugrientas y grandes letras, libro que hablándole en vascuence era el único que sabía entender, llegaba al hueco de la oración en que decía que se pidiese a Dios la gracia especial que se deseara obtener, sin mover los labios, de vergüenza, mentalmente, hacía años en que, día por día, pedía un hijo a Dios. Gustaba acariciar a los niños, cosa que impacientaba a su marido* (UNAMUNO 1958, II: 79-80).

Ignacia veía en él el fruto de la maternidad. Es significativo que el muchacho no herede el nombre del padre sino el de la madre.

Rafaela, la hija del matrimonio Arana, representante del bando liberal en *Paz en la guerra*, se casará con Enrique, el mandón de la calle al que un día venció Ignacio. Pero la muchacha no se casa por amor, sino por satisfacer el ansia de maternidad de la mujer en que se había convertido, por miedo a quedarse sola, para llenar un vacío, y quizás también para perpetuarse en sus hijos por miedo a ver rota la cadena de su descendencia[1031].

La mayoría de las protagonistas unamunianas se pueden clasificar en dos grupos que corresponden a dos visiones de la mujer presentes en la sociedad decimonónica finisecular: la mujer fatal, que literariamente se simboliza en figuras como Elena, Salomé, llegando a remontar a la propia Eva; y, por otro lado, la mujer sacerdotisa de la vida doméstica, en la cual encuentra el hombre afecto y comprensión[1032]. Berta y Raquel (*Dos madres*) encarnan las dos imágenes de la mujer que están presentes en las artes a finales de siglo: el ángel y el demonio. Tienen estas mujeres sus antecedentes literarios en la novela de Galdós *Fortunata y Jacinta*[1033]. Pero lo que caracteriza a algunas de las protagonistas unamunianas y las diferencia de sus contemporáneas, es que van más allá de este marco en la búsqueda de realización plena de su yo[1034].

El ansia de maternidad es una constante en estos personajes femeninos. Los dos casos extremos de furor maternal los encarnan Raquel y la tía Tula. Tula rechaza la maternidad física y elige libremente la maternidad espiritual, mientras que Raquel desearía poder engendrar pero no puede. Ni la una ni la otra llegarán a tener hijos físicamente pero verán sin embargo satisfecho su anhelo. Gertrudis desea realizarse a sí misma, desarrollar su

---

[1031] *Casósela Rafaela, para cumplir así con la vida y encarnar los anhelos de juventud y el inconfeso y secreto deseo de maternidad (...) Deseaba una vida completa, temiendo además quedarse sola un día, sin familia, aunque con parientes. Iba a llenar un vacío, he aquí todo. Ibidem,* pp. 402-403.

[1032] Véase al respecto: DIJKSTRA, Bram (1992): *Les idoles de la perversité, « Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle »*, Paris: ed. Seuil.

[1033] […] *Raquel y Alejandro Gómez tienen también sus antecedentes en Fortunata y en Torquemada*. BLANCO AGUINAGA, Carlos (1980: 271).

[1034] Comenta Bravo Guerrreira : *Es cosa bien conocida, que las obras de Unamuno presentan una visión tradicional de la mujer y la polariza en los dos estereotipos familiares de bondad y de maldad: como devoradora de hombres, dominando por la fuerza erótica, como despertador en la búsqueda ontológica, como un agitado mar que ahoga al varón; también aparece cobijando con la ternura maternal, como adormecedora en la búsqueda ontológica, como playa de refugio. (...) La mujer, pues, suele aparecer como instrumento para que el varón alcance una autocomprensión. Pero ¿y la mujer en sí misma, no como útil o espejo sino como ser a la búsqueda de su propia identidad? Esta es también una criatura unamuniana,Tula* (BRAVO GUERREIRA, María Elena 1989: 410).

propia identidad, su « querer ser », sin los convencionalismos que la sociedad le impone. Su deseo es ser madre pero sin depender de un hombre.

Como Yerma, Raquel es una mujer atormentada por el hecho de no poder tener hijos. De modo que, cuando su amante Juan le propone la posibilidad de adoptar un hijo, expresa todo su dolor ante el hecho de no poder sentir la maternidad física:*¡Oh, no poder parir!¡No poder parir!¡Y morirse en el parto!*[1035] Por eso, para ella, el infierno está *en el centro de una mujer estéril* [1036]. Según Raquel, no tiene sentido que se casen, porque *el matrimonio se instituyó, según nos enseñaron en el Catecismo, para casar, dar gracias a los casados y que críen hijos para el cielo*[1037]. Siguiendo un razonamiento semejante, Yerma no irá en busca de otro hombre : el matrimonio se hizo para engendrar hijos.

Raquel es reflejo de la Raquel bíblica y de otras dos mujeres del Antiguo Testamento : Sara y Rebeca. Estéril como éstas, hará la Raquel unamuniana que su hombre entre en relación con otra mujer para darle el hijo (hija) deseado.

Coinciden Raquel y Gertrudis en su deseo de maternidad. Pero ese deseo de maternidad es vivido de manera diferente por las dos protagonistas. La primera sufre porque le ha sido negada la maternidad física. La segunda rechaza la maternidad carnal para dedicarse a la espiritual. Mientras el furor maternal de Raquel conduce a la destrucción de un hogar, la maternidad espiritual de Tula lleva a la construcción de una comunidad familiar eterna.

Varios personajes femeninos cumplen la función de madre espiritual, entre ellos podríamos señalar a las esposas-madres. Pero lo particular de Angela Carballino (*San Manuel Bueno, mártir*) y la tía Tula es su dimensión maternidad-virginidad. Esta conexión se hallaba ya en la obra de Ganivet[1038].

Se nos dice en la novela por boca de Tula que los dos caminos que se le ofrecían a la mujer a principios de siglo eran el convento o la familia. Rechaza Gertrudis el convento, al igual que lo hará más tarde Angela Carballino. Eligen los dos personajes la segunda vía, la familia, pero de una manera original. Eligen ser madres, pero no madres carnales, sino madres espirituales. No desean una vida contemplativa, sino activa. Se entrega Gertrudis a

[1035] UNAMUNO (1958, IX: 426).
[1036] *Ibidem*, p. 427.
[1037] *Ibidem*, p. 425.
[1038] Comienza *Idearium español*, con una alusión al dogma de la Inmaculada Concepción y una comparación del espíritu del ciudadano español con el de una madre y esposa, cuya alma ha quedado virgen después de fructíferos años de maternidad. Ve esta madre a sus hijos como seres extraños, ajenos a su obra. Este aspecto de la maternidad-virginidad surge de nuevo en *El escultor de su alma*. Al final del drama, Alma, tras la intervención divina, queda convertida en la estatua de una Virgen.

sus sobrinos como se entregará más tarde Angela a su pueblo. Hay en esta entrega de sí mismo una manera de llevar a cabo la realización de su ser, de conseguir la plena realización del yo volitivo.

El hijo imposible en la obra de Lorca

Contrariamente a las protagonistas unamunianas que ven satisfecho su anhelo de maternidad, la característica de los personajes lorquianos es, en cambio, la frustración ante la imposibilidad de ver realizados sus deseos. Diferentes factores conducen a las mujeres ya a una virginidad estéril, ya a la imposibilidad de tener hijos. Pero no sólo las mujeres, los hombres también son víctimas de esta frustración. Surge de este modo el hijo imposible, ser ausente que se convierte en obsesión en algunos personajes lorquianos.

Relación entre el yo y el otro ; el aquí y el allí.

A diferencia de la obra poética, los personajes adultos viven en el teatro lorquiano una disociación entre el yo y el otro (el niño). Sólo es posible un acercamiento al otro mediante el recuerdo de la infancia propia. El Hombre 2° en el Cuadro tercero de *El público* recuerda su infancia[1039] :

Te olvidas que soy fuerte cuando quiero. Era yo un niño y ya uncía los bueyes de mi padre. Aunque mis huesos estén cubiertos de pequeñísimas orquídeas tengo una capa de músculos que utilizo cuando quiero[1040].

La ruptura con ese período vital se expresa en el teatro lorquiano mediante imágenes de muertes de seres infantiles : muerte del niño mensajero de *El público*[1041], muerte del Niño de *Así que pasen cinco años*[1042]; imágenes ambiguas, como la decapitación en *Viaje a la luna*, el asesinato de los hijos en *El paseo de Buster Keaton*[1043].

En la relación que se establece entre el aquí (juventud, madurez y vejez) y el allí (infancia), ésta es vista en ocasiones como un tiempo paradisiaco al que desearían retornar los personajes. Según Mariana Pineda, como hemos visto, esta infancia paradisiaca se

[1039] La asociación de feminidad y fuerza nos recuerda la Novia de *Bodas de sangre*. El buey es el animal asociado al nacimiento de Cristo. Es un animal pacífico, doméstico, servil. Pero también puede ser toro y simbolizar la luna.
[1040] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 627).
[1041] *Ibidem*, p. 618.
[1042] *Ibidem*, p. 523.

situaría en el jardín de Cartagena. El Allí se localiza también en la plaza, en el lugar en el que se oye, lejano, el coro infantil. El desplazamiento del Aquí al Allí es imposible. El deseo de tener hijos de los personajes lorquianos responde al deseo de desplazar al futuro ese « allí » imposible de alcanzar.

En *Quimera* se expresa la imposible comunicación entre el mundo infantil y el adulto, el mundo del hombre y el de la mujer, entre el yo y el otro, el aquí y el allá. La separación física de los miembros de la familia opera como imagen de la disyunción entre ambos mundos. La separación física de dos cónyuges produce una frustración que se teje a lo largo del relato en el diálogo que los niños mantienen con el padre, Enrique. En el momento de la despedida, cada niño desea que su padre le traiga de la sierra un animal diferente : una ardilla, un lagarto, un topo. Enrique se va a la sierra y se despide de sus hijos y de su mujer. El padre, consciente de las diferencias entre los hijos, promete cumplir todos los encargos. Las voces de los seis hijos se personalizan en dos : la de un niño y la de una niña[1044]. Luego, los niños cambian de idea y no quieren lo que han pedido. La niña es la responsable de que los demás cambien también de opinión. Cuando el padre se ha ido, ésta quiere salir, pero la madre la retiene. Lo llama para que le traiga la ardilla que había pedido en un primer momento ; sin embargo, ya es demasiado tarde, la voz de su hermano le recordará, entrecortando las sílabas, que su padre ya no la oye[1045].

Sólo en *La zapatera prodigiosa* es posible el encuentro entre el yo y el otro, como se verá más adelante. Exceptuando este personaje, el encuentro del adulto con el niño nunca ocurre en presente, sólo en pasado mediante la rememoración de la propia infancia. El encuentro es proyectado en ocasiones en el futuro pero el espectador comprende conforme avanza la obra que el encuentro será irrealizable. De ahí los hijos imposibles que recorren la obra lorquiana.

Este hijo imposible se prefigura como consecuencia del fracaso de una relación amorosa no fértil que Lorca simboliza en la pérdida del anillo.

La pérdida del anillo.

[1043] En su acto homicida, Buster Keaton siente lástima hacia sus hijos : *Pobres hijitos míos*. El uso del diminutivo y del adjetivo especificativo revelan ya al principio del texto lo contradictorio de su acto. *Ibidem*, p. 277.
[1044] Se dibujan en este breve relato las parejas antinómicas con las que se estructura *Así que pasen cinco años* : Niña-Viejo. La niña parece acaparar la atención del padre pues aparece como el personaje más fuerte.
[1045] Los múltiples deseos de los niños quizás respondan a la transformaciones de que es objeto el ser.

El anillo es signo de una alianza, de una unión entre dos seres que recuerda en cierto modo la relación dialéctica amo-esclavo. Es el signo por excelencia de la unión matrimonial. La pérdida del anillo simboliza la ruptura de la tradición y la ruptura de la alianza con el otro. Este ruptura conlleva la imposibilidad de engendramiento, la esterilidad.

El anillo está presente en varios poemas de *Canciones*. Lo encontramos en primer lugar en la « canción para niños »[1046] dedicada « A Mademoiselle Teresita Guillén/ Tocando su piano de seis notas », en la que los lagartos han perdido su anillo de desposados. En « Escena »[1047], de la parte titulada « Trasmundo », se establece un diálogo entre un Hada y un « yo », que rechaza el anillo de bodas que llevaron los abuelos, y, en « El niño mudo »[1048], el protagonista poético busca *en una gota de agua* su voz para hacer con ella

[1046] *El lagarto está llorando,*
la lagarta está llorando.

El lagarto y la lagarta
Con delantaritos blancos

Han perdido sin querer
Su anillo de desposados.
¡Ay, su anillito de plomo,
ay, su anillito plomado !
GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 301).

[1047] *ESCENA*
Altas torres
Largos ríos
HADA
Toma el anillo de bodas
Que llevaron tus abuelos.
Cien manos, bajo la tierra,
Lo están echando de menos.
YO
Voy a sentir en mis manos
Una inmensa flor de dedos
Y el simbolo del anillo
No lo quiero

Altas torres
Largos ríos
Ibidem, p. 359.

[1048] *El niño busca su voz.*
(La tenía el rey de los grillos.)
En una gota de agua
Buscaba su voz el niño.

No la quiero para hablar ;
Me haré con ella un anillo
Que llevara mi silencio
En su dedo pequeñito.

En una gota de agua

un anillo *que llevará mi silencio/ en un dedo pequeñito*. Se asocia de este modo el anillo al silencio. La gota de agua tiene forma circular, como el anillo, de manera que se establece la analogía : voz-anillo-agua. En « Desposorio »[1049] hay que tirar el anillo al agua. Este poema es en cierto modo una continuación de « Escena ». Recordemos que el medio acuático es el espacio en el que encuentran la muerte los niños lorquianos.

También en dos poemas descartados por Federico García Lorca del original se reintroduce el anillo simbólico. En « Parque », la pérdida del anillo se produce tras el encuentro con el otro: *Y al pasar por las frondas / del tú, perdí mi anillo / y mi corazón* [1050]. En « Glorieta », la entrega de la sortija es imposible puesto que la muerte ha entumecido los miembros de los amantes[1051].

Al comienzo de su canto-lamento, el Maniquí de *Así que pasen cinco años*, vestido de novia, llora la pérdida del anillo. En su canto, dos símbolos lorquianos deben retener nuestra atención : la luna y el mar. La luna lleva la corona de azahar de la novia ; la cola del vestido – notemos la connotacion erótica – se pierde por el mar-muerte.

Buscaba su voz el niño.

(La voz cautiva, a lo lejos,
se ponía su traje de grillo.)
Ibidem, p. 361.

[1049] « Desposorio »
Tirad ese anillo
Al agua.
(La sombra apoya sus dedos
sobre mi espalda.)
Tirad ese anillo. Tengo
Más de cien años. ¡Silencio !
¡No preguntadme nada !
Tirad ese anillo
Al agua.
Ibidem, p. 363.

[1050] *Ibidem,* p. 1077.

[1051] *GLORIETA*
Sobre el surtidor inmóvil
Pasa un gran pájaro muerto.

Los dos amantes se besan
Entre fríos cristales de sueño.

« La sortija, ¡dame la sortija ! »
« No sé dónde están mis dedos. »

*« ¿No me abrazas ?”*Me dejé los brazos*
cruzados y fríos en el lecho. »

Bajo las hojas se arrastraba
Un rayo de luna ciego.
Ibidem, p. 1094.

MANIQUI

(Canta y llora). ¿Quién usará la plata buena
dela novia chiquita y morena ?
Mi cola se pierde por el mar
Y la luna lleva puesta mi corona de azahar.
Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo,
se hundió por las arenas del espejo.
¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá ?
Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar[1052].

La esterilidad.

Como se ha podido observar, mediante esta imagen recurrente del anillo perdido o extraviado, el matrimonio se configura en la creación lorquiana como una relación abocada al fracaso. En él está ausente la pasión amorosa, y la relación que se establece entre los cónyuges es una relación de conveniencia tal y como se manifiesta en diversas obras dramáticas. El tema del matrimonio como posibilidad de redención económica se perfila en el teatro de títeres (la boda de Rosita con don Cristóbal) y aparece también en la obra de Unamuno *Nada menos que todo un hombre*. El matrimonio de Yerma con Juan, el de la Novia con el Novio, el del Zapatero con la Zapatera, el de Belisa con Perlimplín, son matrimonios de conveniencia, arreglados por una tercera persona, casi siempre los padres. Aquí es donde reside el problema : en la obra lorquiana la relación matrimonial y el amor-pasión son incompatibles. La esterilidad de los personajes toma como punto de partida la imposibilidad de vivir la pasión. Paralelamente, ésta es negada por la sociedad, la cual no acepta el nacimiento de una criatura fuera del contexto matrimonial. Entramos en un círculo cerrado en el que los personajes viven en continúa lucha[1053].

[1052] GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 552).

[1053] La mayoría de los estudiosos coinciden en la interpretación de la obra lorquiana, y en particular de su teatro, a partir de un núcleo temático común o de una situación dramática básica. Ruiz Ramón considera que esa situación dramática básica surge del enfrentamiento entre el principio de autoridad y el de libertad.
El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar principio de autoridad y principio de libertad. (,,,) Y a cada una de ellas corresponde una constelación de símbolos o de temas simbólicos (tierra, río, simiente, luna, toro, caballo, sangre, navaja…, etc (RUIZ RAMON, Francisco 1995: 177). Josephs y Caballero, de acuerdo con Ruiz Ramón, lo denominan conflicto entre ley natural y ley social y toman la imagen del árbol, empleada por Francisco García Lorca, para caracterizar la obra del dramaturgo granadino. *La materia poética equivale al tronco del árbol. Cada obra que sale es una rama distinta del mismo tronco, con las mismas raíces y la misma savia* (JOSEPHS, Allen y CABALLERO, Juan 1986: 15-16). Nos encontraríamos ante un tema único y esencial : lucha del individuo que

En *Bodas de sangre* tiene lugar el enfrentamiento entre una institución, el matrimonio, y una pasión que Leonardo y la Novia no pueden ahogar. El personaje del niño-hijo surge como resultado del acto procreador al que están llamados el hombre y la mujer en el matrimonio, a imagen del ciclo de la naturaleza. En *Yerma*, la protagonista acata fielmente el papel de esposa, por tanto, madre, que le otorga la sociedad. La tragedia surgirá al no verse realizada en el papel de madre. Asiste el lector-espectador al enfrentamiento de dos castas - una casta fértil, engendradora de hijos, y otra estéril -, al enfrentamiento de dos seres y de dos modos de sentir el matrimonio. Para Yerma, su realización como mujer en el matrimonio consiste en ser madre. A Juan sólo le interesa enriquecerse y saber que su mujer es honrada. En *La casa de Bernarda Alba* llega al mayor exponente el enfrentamiento entre el principio de autoridad y el principio de libertad. Se rebela Adela frente al despotismo de su madre, haciendo libre uso de lo único que cree que le pertenece, de lo único de lo que puede disponer a voluntad : su cuerpo. La primera y última palabra de Bernarda es « silencio ». Con la palabra « ¡¡Silencio!! » termina también la suite « En el bosque de las toronjas de luna »[1054]. El silencio es lo contrario de la fertilidad. Las habitantes de la casa están abocadas a la esterilidad. El instinto maternal que encarna la abuela María Josefa cuando entra con la oveja en brazos contrasta con la esterilidad a la que parecen destinadas las mujeres de la casa. Sólo Adela parece sentir la llamada de la maternidad[1055]. Pero ese hijo hipotético tendrá como destino la muerte, tal y como se prefigura en la historia de la Librada, que funciona como « mise en abîme » de la historia principal.

En *Así que pasen cinco años*, la Máscara declara haber abandonado a su marido y a su hijo. El amor entre el conde Arturo y la Máscara no es recíproco. La muerte del niño puede interpretarse como consecuencia de esta relación amorosa unívoca; así pues, la Máscara le grita al padre de su hijo: *¡No te quiero ! ¡Ya te ha dicho que no te quiero ! (Se va llorando) Tú a mí, sí, pero yo a ti, no te quiero*[1056].

---

busca su esencia y encuentra su truncación o muerte. El tema es tratado desde diversos puntos de vista o con técnicas diferentes, lo que conduce a otros subtemas o manifestaciones del brote inicial. Se podría hablar también de pugna entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre Eros y Tánatos. Véase FEAL, Carlos (1973).

[1054] *¡AMANECER Y REPIQUE !*
(Fuera del jardín)
(…)
Alma mía, niño y niña.
¡¡Silencio!!
GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 923).

[1055] Así se insinúa mediante el gesto en el que la muchacha pasa su mano por encima del vientre.

[1056] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 576).

La esterilidad del matrimonio entre el Zapatero y la Zapatera parece ser la consecuencia de las diferencias existentes entre la pareja, la cual había sido unida por terceras personas: diferencias de edad, de clase social, de carácter. El problema del hijo imposible encuentra, no obstante, una salida, en *La zapatera prodigiosa*, en la especial relación que se establece entre la Zapatera y el Niño. La Zapatera, como don Perlimplín, ha sabido guardar su alma infantil. Por ello podrá comunicar con el Niño. El acercamiento entre ambos se descubre en el texto dramático en las acotaciones. En el acto primero, la zapatera siente afecto hacia este personaje, le muestra su cariño con gestos : « dulce », « melosa y conmovida », « lo acaricia », « lo besa ». El Niño entra no obstante en la zapatería « temerosamente ». Hace pucheros, se va asustado y sale corriendo de la casa. Logrará penetrar en el universo de la zapatera al final del acto primero. La protagonista lo adopta (« hijo mío »), lo hace suyo verbalmente y lo convierte en *mi niño, pastorcillo de Belén*[1057]. La adopción maternal queda subrayada simbólicamente por el regalo del muñequito. Cuando la zapatera entrega el muñequito al niño realiza la zapatera una proyección: proyecta el hijo deseado en aquel ser que de cierto modo va a hacer suyo. El Niño asume perfectamente el nuevo papel, que se manifiesta en el hecho de que reconoce al Zapatero escondido tras su disfraz. El Niño ve más allá de las apariencias y es capaz de leer el fondo del alma de los personajes.

El objetivo del matrimonio, como vimos en *Bodas de sangre*, es continuar el ciclo de la naturaleza. Yerma se siente frustrada de no poder participar en él[1058]. Nos encontramos en una sociedad en que la maternidad es la señal de realización de una mujer casada. Por ello debe engendrar un hijo. La sexualidad de Yerma se subordina a la maternidad y Juan se convierte en mero instrumento para llevar a cabo sus fines[1059]. Hay otro personaje en la obra que no tiene hijos : la Muchacha. Pero ella no los desea, para ella la sexualidad está en primer plano. Ha logrado conciliar matrimonio y amor-pasión.

[1057] *Ibidem,* II, p.

[1058] *Yerma : La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos y hasta mala !, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios. (Maria hace un gesto como para tomar al niño) Tómalo ; contigo está más a gusto. Yo no debo tener manos de madre.*

María : Por qué me dices eso ?

Yerma (Se levanta)

Porque estoy harta, porque estoy harta de tenerlas y no poder usar con cosa propia. Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua, y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí, en lugar de la boca de mi niño (*Ibidem,* pp. 847-848).

[1059] *Yerma :Yo me entregué a mi marido por él (el hijo), y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca para divertirme* (*Ibidem,* p. 820) .

Mario Hernández establece conexiones entre la « Casida de la muchacha dorada » y Yerma y concluye : *podemos colegir que lo que se llora en la casida es, al igual que en Yerma, el tema de la esterilidad* [1060].

Según María Teresa Babín *hay una relación íntima entre el tema de Narciso y el de la esterilidad* [1061]. Comenta María Teresa Babín : *Narciso es estéril. No puede darse a nadie ni a nada. Muere prisionero en su propia confinación sin dejar rastro. Empieza en él y acaba en él* [1062]. Siguiendo el mito de Narciso, la búsqueda del otro se resume en la búsqueda de sí mismo en el otro. Yerma y el Joven de *Así que pasen cinco años* no tendrán hijos. El encuentro amoroso en *Yerma* se revela imposible ya que los dos esposos han emprendido una búsqueda diferente. La búsqueda del otro es para Yerma el encuentro del hijo. Juan se ha enamorado de la belleza de su mujer y sólo busca a ésta, que forma parte de las riquezas de su hacienda. Si analizamos detenidamente el texto vemos que no buscan al otro, sino que intentan encontrarse a sí mismos en el otro. Yerma desea un hijo, fruto de sus entrañas, libre de relación sexual. En la otredad desea encontrar la realización de su deseo, de manera que el otro, Juan, llega a identificarse con el hijo. El discurso de Yerma es testimonio de la asimilación que se produce entre el otro y ella misma. A lo largo de la pieza el lector / espectador es testigo de la masculinización de la protagonista quien realiza actividades de hombre. En ese proceso de masculinización, se produce una identificación de Yerma con el propio hijo al mismo tiempo que con su marido, Juan. El proceso de masculinización y de identificación de Yerma con su hijo podría ser interpretado como la búsqueda del otro que satisfaga sus deseos dentro de sí misma y, en consecuencia, la imposibilidad del encuentro amoroso.

El embarazo psicológico, la búsqueda y el despertar en Yerma.

Yerma responde a tres momentos : el sueño de la protagonista – embarazo psicológico -, la búsqueda - en la que no abandona el sueño - y el despertar. La pieza pone en escena la imposibilidad de ver realizado su sueño.

[1060] GARCIA LORCA, Federico (1989: 19).

[1061] En el poemario *Canciones* hay cuatro poemas que giran en torno al mito de Narciso : « Narciso », « Suicidio », « Canción del mariquita » y como sombra y contraste de Debussi.
También hay ecos narcisitas en « Candil » de *Poema del Cante Jondo*. En la « Canción del naranjo seco » se entrelazan el tema de la esterilidad y el mito de Narciso. Un naranjo se refleja en los espejos cristalinos del mismo modo que Narciso y padece el dolor de verse sin toronjas, estéril como Yerma. Siente el naranjo hormigas y vilanos como si fuesen sus hojas y sus pájaros porque está seco. El reflejo de su cuerpo le atormenta, así que pide al leñador que le corte su sombra. Véase BABIN, María Teresa (1976 : 171).

[1062] *Ibidem,* p. 172.

Vive Yerma un embarazo psicológico, que se ve favorecido por una maternidad natural que le permite saber lo que siente una mujer cuando está embarazada, es decir, la relación especial que se establece entre el niño y la madre en el momento del amamantamiento, la fragilidad y el cuidado que necesitan los niños[1063]. El hijo de Yerma vive en su imaginación. A través del sueño y de la nana logra entrar en contacto con el hijo deseado que se halla en su mente. Con él comunica mediante la música, el ritmo y la palabra al principio de la obra.

Como contraposición al hijo ausente de Yerma, está el hijo de María, que ésta siente latir en sus entrañas al principio de la obra. María asumirá felizmente el nacimiento de su hijo y podrá realizarse como madre. Podríamos hablar de embarazo físico de María y embarazo psicológico de Yerma. Ambos se desarrollan paralelamente.

Coincide Yerma con la tía Tula – protagonista de la novela unamuniana – en el ansia de maternidad. La tía Tula consigue la realización de su yo volitivo al convertirse en madre de sus sobrinos, a expensas de su sexualidad y su realización como mujer. Yerma se acoge a la institución del matrimonio como medio para realizar su yo volitivo, ya que el matrimonio era la vía de acceso a la maternidad que le permitía la sociedad. El objetivo de su boda con Juan era, como ya se ha dicho, tener hijos.

Durante esa búsqueda de la realización del sueño se le presentan diferentes caminos, diferentes posibilidades. Una de ellas es Víctor, del que estuvo enamorada de pequeña, según da a entender el texto. Sin embargo, Víctor no logrará penetrar en el mundo de Yerma, no oirá la voz de niño que « lloraba como ahogado »[1064].

[1063] Llama la atención los conocimientos que tiene acerca de los cuidados que hay que tener en el embarazo, de lo que se siente, de las atenciones que necesita un niño pequeño. Comenta que la respiración desempeña un papel importante en el embarazo ; el amor de la madre por el hijo que va a venir se acrecenta al sentirlo mover, tras el nacimiento de la criatura cobra gran importancia el amamantar. Esto no sólo responde a una necesidad física del niño sino que se establece una relación especial entre madre e hijo. Los niños son para Yerma seres frágiles que necesitan cuidado, hay que estar a su lado y no dejarlos solos ya que el peligro está cerca.

[1064] El niño que lloraba como un ahogado, se relaciona al niño con todos los personajes de la obra lorquiana que mueren ahogados

Yerma: *¿Oyes ?*

Víctor: *¿Qué ?*

Yerma: *¿No sientes llorar ?*

Víctor: *No*

Yerma: *Ma había parecido que lloraba un niño.*

Víctor: *¿Sí ?*

Yerma: *Muy cerca. Y lloraba como ahogado.*

Víctor: *Por quí hay siempre muchos niños que vienen a robar fruta.*

El hijo no nacido de Yerma « que llora como un ahogado » está ya presente en *El público* en la expresión « el tres que se ahoga ».

LOS TRES CABALLOS BLANCOS :

Amor, amor, amor.
Amor del uno con el dos
y amor del tres que se ahoga
por ser uno entre los dos [1065].

Víctor y Yerma están en dos planos distintos. Víctor está en el plano de la realidad cotidiana. Yerma parece inmersa en un sueño, el sueño de su deseo. Tampoco Víctor logrará penetrar en ese sueño, desvaneciéndose así la posibilidad de Víctor como solución al problema de Yerma.

Otro camino para ver satisfecho su deseo de tener un hijo consistiría en adoptar un hijo de su hermano. Así se lo propone Juan[1066]. Yerma, como las hijas de Bernarda Alba, no quiere cuidar hijos ajenos: Magdalena y Amelia no rechazan la maternidad, pero como no tendrán acceso a ésta, se niegan a cuidar y coser para hijos ajenos[1067]. También Yerma se resiste a ver al hombre como único medio para la consecución de sus fines. Buscará otros remedios : visita a Dolores la conjuradora, toma hierbas, va a la romería.

En la escena última, la Vieja le propone a Yerma juntarse con su hijo para ver satisfecho su deseo; por primera vez, en toda la obra, su marido la busca « sexualmente »[1068]. Yerma rechaza la proposición de la Vieja y rechaza las insinuaciones de su marido. La fiesta de la romería, en la que corre el vino, es un canto al goce sexual que implica darse, entregarse al otro. Yerma rechaza las dos oportunidades que se le presentan : el problema de Yerma

---

Yerma*: No. Es la voz de un niño pequeño.*

Víctor: *No oigo anda.*

Yerma: *Serán ilusiones mías.*

GARCIA LORCA, Federico (1986. II: 828).

[1065] *Ibidem,* p. 639.

[1066] Juan : *Todo el mundo no es igual. ¿Por qué no te traes un hijo de tu hermanos ? Yo no me opongo.*

Yerma : *No quiero cuidar hijos de otras. Me figuro que se me van a helar los brazos de tenerlos* (*Ibidem,* p. 844).

[1067] Magdalena no piensa coser para los hijos de Angustias. Amelia no quiere « cuidar niños ajenos ». Se compara la casa de Bernarda Alba con la de las vecinas del callejón. Comenta la Poncia que aunque las vecinas anden sacrificadas por cuatro monigotes, como dicen las hermanas, por lo menos allí hay risas. *Ibidem,* p.1018.

[1068] Yerma había acusado a Juan de su frialdad cuando hacía el amor. Ya sea por la seguridad de la fidelidad de su mujer, ya por los efectos del vino y de la fiesta, Juan va en busca de su mujer, la desea. *Ibidem,* p. 879.

consiste en la aceptación del otro, y, concretamente, del hombre, su marido, en el acto procreador.

Al final de la obra, despierta Yerma de su sueño de maternidad y se enfrenta a la esterilidad. La aceptación de su esterilidad física la llevará a cabo en el acto homicida del asesinato de su marido. Al matar a éste, el sueño se desvanece y se lleva a cabo un aborto psicológico. El hijo de su mente se constituye en un hijo imposible.

Elementos constitutivos del hijo imposible.

El primer ser anhelante de maternidad que aparece en el mundo lorquiano es la protagonista de « Elegía », de *Libro de Poemas* :

y tu amor de madre que ***sueña*** *lejanas*
visiones de cunas en ambientes quietos,
hilando *en los labios lo* ***azul*** *de* ***la nana*** [1069].

Ya en estos tempranos versos quedan reunidos todos los elementos que configuran el universo del hijo imposible : el sueño, la labor de la costura, el canto - y la nana en particular como manifestación musical que tiene como destinatario al niño - y el color azul ligado al sueño y al canto.

En el soneto « Adán », el personaje bíblico se desdobla en dos seres cuyos sueños son antitéticos : al sueño de fertilidad del primero se opone el sueño de esterilidad del segundo :

Adán sueña en la fiebre de la arcilla
Un niño que se acerca galopando
Por el doble latir de su mejilla.

Pero otro Adán oscuro está soñando
Neutra luna de piedra sin semilla
Donde el niño de luz se irá quemando [1070].

En « Poema doble del lago Eden », Adán y Eva aparecen disociados en actividades diferentes. Mientras *Eva come hormigas, Adán fecunda peces deslumbrados.* La

[1069] *Ibidem,* I, p. 39. Las negritas son mías.
[1070] *Ibidem,* p. 264.

fecundación de Adán es estéril porque estos peces - señalemos la connotación erótica de la palabra – nunca nacerán.

Una lectura comparativa de *Yerma* y *Así que pasen cinco años* revela paralelismos. En *Yerma* transcurren también cinco años, como en la obra surrealista. En el momento de su muerte el Joven llama al criado: *¡Juan !, ¡Juan !* Este grito lo repite el eco. Juan se llamaba el marido de Yerma. Juan es el nombre que eligió también Unamuno para el personaje masculino de *Dos madres*.

Durante el diálogo entre el Niño y el Gato en *Así que pasen cinco años* domina una « luminosidad azulada ». Azul es el pijama que lleva el Joven y azul es el color del Gato. La luz azul con la que termina el canto-diálogo entre el Joven y el Maniquí es la misma que la luz del sueño de Yerma :

(La luz es de un azul intenso. Entra LA CRIADA por la izquierda con un candelabro y la escena toma suavemente su luz normal, sin descuidar la luz azul de los balcones abiertos de par en par que hay en el fondo …)[1071].

Al levantarse el telón está YERMA dormida con un tabaque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas, mirando fijamente a YERMA. Lleva de la mano a un Niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el pastor, la luz azul se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. YERMA se despierta [1072].

El desenlace de *Yerma* lo encontramos prefigurado en una canción (creación lorquiana) inserta en el cuadro primero del primer acto. Se trata de un diálogo-canto entre Yerma y el hijo no nacido. La escena toma el mismo aire de ensueño que al principio de la obra. Acompañan al canto los gestos maternales de Yerma : (...) *YERMA se dirige a la costura, se pasa la mano por el vientre, alza los brazos en un hermoso bostezo y se sienta a coser*[1073].

La costura es una labor ligada a la maternidad, a los niños y al nacimiento. Al principio del cuadro primero, indica la acotación la presencia de un tabaque de costura a los pies de Yerma. Al final del mismo se pone a coser de nuevo en una actitud soñadora : (…) *y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto)*[1074]. Sin embargo, su labor no tiene como destinatario el hijo al que dirige su canto, sino el hijo de su amiga María. Yerma coserá para el hijo de María como lo haría

[1071] *Ibidem,* II, pp. 557.
[1072] *Ibidem,* p. 803.
[1073] *Ibidem,* p. 807.
[1074] *Ibidem,* p. 816.

para su propio hijo. En *Así que pasen cinco años* el Maniquí llora por el traje de novia : *¿Quién se pondrá mi traje ?¿Quién se lo pondrá* ?[1075]. Este traje se desdobla de manera casi imperceptible en el traje rosa de niño que el Maniquí enseña al Joven, de manera que el lamento del Maniquí por el vestido de novia es el mismo que el lamento del Joven por el hijo imposible. El vestido está disociado del ser que debería llevarlo, de allí la imposibilidad del encuentro.

Una comparación entre el canto-diálogo de Yerma (acto I, cuadro primero) y el canto del Maniquí y del Joven (acto segundo) se impone debido a la similitud de los motivos empleados. Coinciden la situación, el deseo y la preocupación de las protagonistas. La cintura se convierte en los dos textos en la primera cuna del hijo deseado mediante imágenes metonímicas :

Yerma	*Así que pasen cinco años*
¿De dónde vienes, amor, mi niño ? *« De la cresta del duro frio. »* (Enhebra la aguja) *¿Qué necesitas, amor, mi niño ?* *« La tibia tela de tu vestido. »* *¡Que se agiten los ramos al sol* *y salten las fuentes alrededor !* (Como si hablara con un niño.) *En el patio ladra el perro,* *en los árboles canta el viento.* *Los bueyes mugen al boyero* *y* ***la luna me riza los cabellos****.* *¿Qué pides, niño, desde tan lejos ?* (Pausa) *«* ***Los blancos montes que hay en tu pecho****. »* *¡Que se agiten los ramos al sol* *y salten las fuentes alrededor !* (Cosiendo.) *Te diré, niño mío, que sí.* *Tronchada y rota soy para ti.* *¡Cómo me duele esta* ***cintura*** *donde tendrás primera cuna !* *¿Cuándo, mi niño, vas a venir ?* (Pausa.) *« Cuando tu carne huela a* ***jazmín****. »* *¡Que se agiten los ramos al sol* *y salten las fuentes alrededor !*[1076]	MANIQUI *Un trajecito* *Que robé de la costura* *(Enseña un traje rosa de niño.)* ***Dos fuentes de leche blanca*** *Mojan mis sedas de angustia* *Y un* ***dolor blanco*** *de abejas* ***Cubre de rayos mi nuca****.* *Mi hijo. ¡Quiero a mi hijo !* *Por mi falda lo dibujan* *Estas cintas que me estallan* *De alegría en la* ***cintura****.* *¡Y es tu hijo !* JOVEN *(Coge el trajecito).* *Sí, mi hijo :* *Donde llegan y se juntan* *Pájaros de sueño loco* *Y* ***jazmines*** *de cordura.* *(Angustiado.)* *¿Y si mi hijo no llega…* *pájaro que el aire cruza* *no puede cantar ?* *No puede*[1077]

[1075] *Ibidem*, p. 552.
[1076] *Ibidem*, pp. 807-808. Las negritas son mías.
[1077] *Ibidem*, p. 555.

A lo largo del canto Yerma dirige cuatro preguntas a ese niño imaginario : de dónde viene, qué necesita, qué pide y cuándo va a venir. También en la suite « Caracol » el hablante lírico interpela a este niño no nacido : *Mi niño ¿dónde está ?*(« Caracoles blancos »)[1078] ; *Niño mío, chico, ¿dónde estás?* (« Caracoles negros »)[1079].

Este niño responde en el canto-diálogo de Yerma. Las respuestas apelan al mundo de los sentidos. El niño se encuentra en un lugar lejano, donde hace frío, en un lugar de difícil acceso. Necesita el calor del vestido de la madre. Pide la leche materna de alimento y vendrá cuando la carne de Yerma huela a jazmín. El Maniquí posee ese alimento materno : *dos fuentes de leche blanca/mojan mis sedas de angustia*. Notemos sin embargo que el color blanco en la poesía lorquina tiene connotaciones negativas y se asocia frecuentemente con la nieve, el frío, el paso del tiempo y la idea de muerte. Cierto paralelismo se puede establecer en el diálogo-canto de Yerma entre el lugar de donde viene el niño : *la cresta del duro frío* y lo que pide: *los blancos montes que hay en tu pecho*. Se puede reconocer, en la cresta, su sinónimo el monte y su simbología freudiana : el pecho materno.

Yerma aparece explícitamente tocada por la luz lunar : *la luna me riza los cabellos*. También el Maniquí ha sido víctima del embrujo de la luna, así se refleja mediante una bella metáfora : *Y un dolor blanco de abejas / Cubre de rayos mi nuca*. La luz lunar, asociada al sufrimiento provocado por la esterilidad, remite al color blanco de la leche materna. También Yerma en un monólogo (acto II, cuadro segundo) expresa este sufrimiento : *¡Ay que dolor de sangre prisionera / me está clavando agujas en la nuca !*.

Las composiciones musicales insertas en *Yerma* son un canto a la maternidad, en oposición a la esterilidad a la que Yerma se ve sometida. Una nana inicia el primer acto de *Yerma* y sirve de arranque para la obra. Lorca se ha basado en un copla de la región de Guadix, glosada también en la citada conferencia sobre las canciones de cuna españolas y modificada levemente[1080]. La diferencia más importante es la supresión del niño como destinatario explícito de la canción. Con el empleo de la primera persona del plural la madre y el niño se convierten en protagonistas poéticos. Curiosamente, el primer verso de la nana de *Yerma* coincide con el de la nana tradicional del caballo.

[1078] *Ibidem*, I, p. 812.
[1079] *Ibidem*, p. 813.
[1080] GARCIA POSADA, Miguel (1991: 33).

Nana tradicional de Guadix	*Yerma* (Voz dentro)	Nana tradicional del caballo
A la nana, niño mío, *a la nanita y haremos* *en el campo una chocita* *y en ella nos meteremos*[1081].	*A la nana, nana, nana,* *a la nanita le haremos* *una chocita en el campo* *y en ella nos meteremos*[1082].	*A la nana, nana, nana,* *a la nanita de aquel* *que llevó el caballo al agua* *y lo dejó sin beber*[1083].

El canto-diálogo de Yerma, inserto en el cuadro primero del primer acto, es una creación lorquiana[1084]. La musicalidad de los versos, la presencia de un estribillo y la relación temática con otros textos musicales presentes en la obra nos ha conducido a incorporarla dentro del grupo de canciones que tienen al niño como destinatario.

El refrán es una proposición desiderativa en la que se exhorta a los elementos tierra (ramos), fuego (sol), agua (fuentes) [1085] a fusionarse en un baile gracias a la intervención del aire (agitar), (saltar).

¡Que se agiten los ramos al sol
y salten las fuentes alrededor !

A primera vista esta canción lírica es un canto a la vida, la fecundidad y la armonía de la naturaleza, como lo será más adelante el canto de las lavanderas. Sin embargo, se caracteriza por su ambivalencia.

En la segunda estrofa del diálogo-canto de Yerma se describen escenas de la vida cotidiana. Los animales domésticos que son citados no deberían aportar ningún mal augurio si no fuera por la presencia de la luna en el cuarto verso, que nos pone en alerta acerca de la ambivalencia de estos animales. El perro se caracteriza por su fidelidad. El buey es símbolo de *sacrificio, paciencia y trabajo*[1086]. Pero ambos se relacionan con la luna. El símbolo complejo del perro[1087] aparece ligado a la trilogía de los elementos tierra-

[1081] GARCIA LORCA, Federico (1986, III: 292).
[1082] *Ibidem*, II, p. 803.
[1083] *Ibidem*, III, p. 290.
[1084] Este texto no se halla dentro del repertorio de transcripciones de Gustavo Pittaluga. Véase GARCIA LORCA, Federico (1992).
[1085] La significación de la fuente como agua en movimiento *simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias(…) Jung la relaciona también con el « país de la infancia, en el cual se reciben los preceptos del inconsicente y señala que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agostada* (CIRLOT, Juan-Euardo1978: 216).
[1086] *Ibidem*, p. 113.
[1087] Veamos la función que tendrán los perros en *La casa de Bernarda Alba* : delatan a la hija de la Librada que ha enterrado a su hijo después de matarlo, ladran en el cuadro último, antes de que Adela acuda al corral donde la espera Pepe el Romano. Además María Josefa les tiene miedo.

agua-luna[1088]. En el buey podemos identificar al toro y su asociación también con el astro nocturno.

El niño que pide el alimento materno vendrá cuando la carne de Yerma huela a jazmín. Los jazmines surgen también en el discurso del Joven como "jazmines de cordura". La imagen olfativa hace referencia a la atracción sexual y debería ser el primer paso de Yerma para alcanzar la maternidad deseada. El olor es fundamental en la atracción sexual.

Leonardo, de *Bodas de sangre*, confiesa a la Novia :

Que yo no tengo la culpa,
Que la culpa es de la tierra
Y de ese olor que te sale
De los pechos y las trenzas[1089].

Pero el jazmín se relaciona también con la luna[1090], debido a su color. Así es en « Romance de la luna, luna » o en el de Soledad Montoya en *Romancero Gitano.* En conclusión, el diálogo-canto de Yerma y el diálogo entre el Maniquí y el Joven anuncian la imposibilidad del nacimiento de la criatura y prefiguran el desenlace trágico de las obras dramáticas.

El canto se configura, a la par, en la única manifestación de este niño imposible. Mediante el canto, el hijo deseado responde a Yerma. Pero se trata de un niño de nieve y ya se ha hecho alusión a las connotaciones de este elemento.

MANIQUI
[…]
Tu niño canta en su cuna
Y como es niño de nieve
Espera la sangre tuya.
[…]
JOVEN
Mi niño canta en su cuna,
Y como es niño de nieve
Aguarda calor y ayuda[1091].

[1088] CHEVALIER, Jean &GHEERBRANT, Alain (1982: 239).
[1089] GARCIA LORCA, Federico (1986. II: 785).
[1090] Véase RAMOS-GIL, Carlos (1967: 306).
[1091] GARCIA LORCA, Federico (1986. II: 556-557).

Mediante el canto desea el niño salir del corazón – recinto cerrado - del hablante lírico en la suite « Caracoles blancos»:

Mi niño ¿dónde está ?
Quiere ser un caballo.
¡Tilín ! ¡tilín ! Mi niño
¡qué loquillo! Cantando
quiere salirse de
mi corazón cerrado[1092].

El ser infantil de esta composición se encuentra, como el niño imaginario de Yerma, en un lugar lejano, esperando que la voz poética lo saque del silencio. En este silencio se hallaba también « el niño mudo ». La cintura en la que sentían latir el hijo deseado, Yerma y el Maniquí ha sido sustituida por « el corazón ». Pero el hablante lírico ha tomado conciencia de que su sueño no es verdad.

Niño mío, chico,
¿dónde estás? Te siento
en el corazón
¡y no es verdad! Lejos
esperas que yo saque
tu alma del silencio[1093].

En la suite « En el bosque de las toronjas de luna » se oye también el canto « hermético » de los hijos no nacidos :

PERSPECTIVA
Dentro de mis ojos
Se abre el canto hermético
De las simientes que
No florecieron.
[…]
EL JARDIN
Jamás nació ¡jamás !
Pero pudo brotar[1094].

[1092] *Ibidem*, I, p. 812.
[1093] *Ibidem*, p. 813.

La función del hombre es sembrar : trabajar el campo para que dé fruto y engendrar hijos para que le ayuden y continúen su labor, mientras que la mujer-madre es la tierra en la que el hombre deposita la simiente. El hijo no nacido es una manifestación de la ruptura del ciclo de la vida humana a semejanza del ciclo de la naturaleza[1095]. El vientre materno no sigue el curso vital cantado por Yerma:

Pero tú has de venir, ¡amor !, mi niño,
Porque el agua da sal, la tierra fruta,
Y nuestro vientre guarda tiernos hijos
Como la nube lleva dulce lluvia[1096].

El sueño del niño se ha convertido en pesadilla ; el canto inicial, transformado en llanto, es víctima del irreductible paso del tiempo. Como tantos niños lorquianos, el niño de la Suite « En el bosque de las toronjas de luna » es víctima del agua en la que se refleja la luna embrujadora. No puede transcender el umbral y en lugar de conocer la luz de la vida permanece *sobre una flor/ de obscuros sollozos de agua* [1097].

En el discurso del Joven de *Así que pasen cinco años* se anunciaba también la imposibilidad del nacimiento de la criatura : *¿Y si mi hijo no llega…/ pájaro que el aire cruza/ no puede cantar ?/ No puede*[1098].

[1094] *Ibidem*, pp. 906-908.
[1095] PADRE *: Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe donde. Y estos brazos tienen que ser los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos* (GARCIA LORCA, Federico 1986. II: 756).
[1096] *Ibidem*, p. 847.
[1097] CANCIONCILLA DEL NIÑO QUE NO NACIO
¡Me habéis dejado sobre una flor
De obscuros sollozos de agua !
El llanto que aprendí
Se pondrá viejecito
Arrastrando su cola
De suspiros y lágrimas.

Sin brazos, ¿cómo empujo
La puerta de la Luz ?
Sirvieron a otro niño
De remos en su barca.

Yo dormía tranquilo.
¿Quién taladró mi sueño ?
Mi madre tiene ya
La cabellera blanca.

¡Me habéis dejado sobre una flor
de obscuros sollozos de agua !
Ibidem, I, p. 918).
[1098] *Ibidem*, II, p. 555.

El pájaro es el símbolo de la relación que se establece entre dos elementos : la tierra y el aire. La tierra, cual seno materno que alberga al niño, y el aire, indispensable para la vida. El niño y el pájaro coinciden en el canto ; sin el canto estos dos seres han sido privados de la esencia de su ser. Paralelamente, el vestido de novia y el trajecito rosa de niño permanecen « vacíos », sin el ser que los complemente.

En oposición a estos cantos : canto-diálogo de Yerma, canto-lamento del Maniquí y del Joven, canto del niño no nacido, canto-llanto del niño imposible, destaca otro canto : la nana que la Mujer y la Suegra cantan al hijo de Leonardo en *Bodas de sangre*. Ya no se trata de un niño imaginario ni de un niño deseado, sino del fruto de matrimonio entre la Mujer y Leonardo. El niño es explícitamente el destinatario de esta canción.

*Nana, **niño**, nana*
*del **caballo** grande*
que no quiso el agua[1099].

El camino que se intenta recorrer por medio de la nana es inverso al de las canciones anteriores. Ya no se trata de llevar al niño del sueño a la realidad, sino de incitar al ser infantil a penetrar en el mundo del sueño. Así se manifiesta mediante dos pareados que funcionan como refranes:

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar[1100].

Junto al niño, sobresale el caballo, protagonista de la nana. El caballo pudiera cumplir la función del coco, ese ser con el que se asustaba a los niños y que producía, con palabras de Lorca, un « miedo cósmico » [1101]. Sin embargo, añade el poeta granadino en su conferencia : *Pero no es España aficionada al « coco ». Prefiere asustar con seres reales* [1102]. Por eso, el caballo no es una « abstracción poética », como el coco; es un elemento real, conocido por el niño : es el caballo de su padre, Leonardo, que lo conduce a éste a los secanos donde vive la novia :*Pero montaba a caballo / Y el caballo iba a tu puerta*. Pero al mismo simboliza la pasión que arrastrará a los dos amantes. Leonardo

[1099] *Ibidem*, p. 713.
[1100] *Ibidem*, p. 716.
[1101] *Ibidem*, p. 289.

piensa que la Novia no lo aceptó porque era pobre : *¿Quién he sido yo para ti ? Abre y refresca tu recuerdo. Pero dos bueyes y una mala choza no son casi nada. Esa es la espina.* Sin embargo, la Novia, nos da otro argumento, ya avanzada la obra: *Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto.*

Numerosos estudios han abordado la simbología del caballo en la obra lorquiana. Tal estudio sobrepasa el marco de este trabajo; ahora bien, cabe señalar que existe una relación entre el símbolo del caballo y el tema del hijo imposible. Recordemos que el hijo deseado en la suite « Caracoles blancos » quería « ser un caballo ». El Joven de *Así que pasen cinco años* no verá realizado su deseo de paternidad « por su culpa ». Así lo expresa el Maniquí :

[…] ***Tú tienes la culpa****.*
Pudiste ser para mí
Potro de plomo y espuma
[…]
y eres dormida laguna,
con hojas secas y musgo
donde mi traje se pudra[1103].

Ese ser hipotético, que el Joven pudo haber sido, se asocia también al caballo: *potro de plomo y espuma*, con toda su connotación sexual. Y en este mismo ser podemos reconocer al « yo poético » que no fue y pudo haber sido de la suite « En el bosque de las toronjas de luna » :

¡Oh jardín de las blancas
Teorías ! ¡Oh jardín
De lo que no soy pero
Pude y debí haber sido ![1104].

Las imágenes del hijo imposible se construyen a partir de un hondo problema personal de Federico García Lorca. Entrar en este terreno implicaría sobrepasar el marco literario y penetrar en consideraciones biográficas que conducen al terreno del psicoanálisis. Ya se han realizado estudios que abordan el problema de la homosexualidad del poeta granadino y de la frustración que conlleva una vivencia sexual estéril. Sin embargo, lo fascinante, a mi parecer, es cómo, a partir de su problemática personal, Lorca ofrece diferentes maneras

[1102] *Ibidem*.
[1103] *Ibidem*, II, p. 553. La negrita es mía.
[1104] *Ibidem*, p. 913.

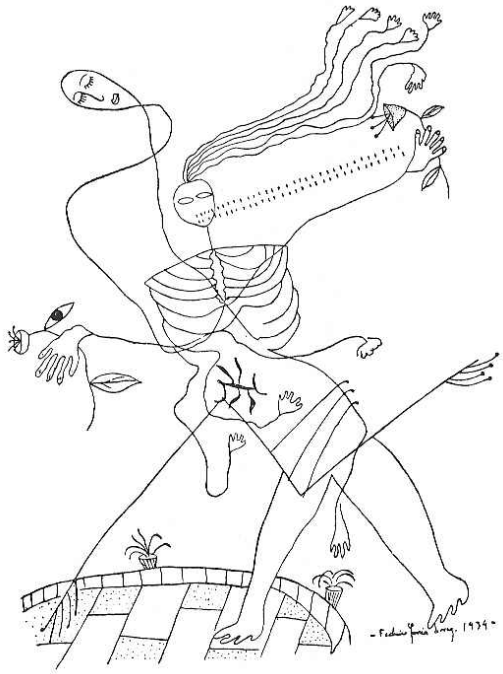
de vivir esta problemática, las cuales le conducen a imágenes universales del sufrimiento de la esterilidad.

El Maniquí expresa su deseo de maternidad de manera semejante a como lo hace Yerma. Este personaje es otra proyección del protagonista : el Joven que va en busca de su identidad. Los colores con los que se describe son, curiosamente, los mismos que llevaba el Viejo al principio de la obra : gris, dorado y blanco[1105]. El papel del Maniquí consiste en empujar al Joven en la búsqueda de la mujer que puede darle un hijo. El Joven había esperado cinco años para casarse con la Novia, la cual lo rechazará pasado este plazo y se irá con el Jugador de rugby. Pero la Novia con la que deseaba casarse el Joven no era la Novia real sino la Novia de su imaginación. El Maniquí le propone la búsqueda del hijo como única posibilidad de asegurar su pervivencia. El Joven repite las palabras del Maniquí, interioriza el hijo deseado por éste como el suyo propio en el discurso que ha sido estudiado. Pero es ya demasiado tarde. En el momento en que decide ir en busca de la Mecanógrafa, el Viejo que viene herido surge por la puerta de la derecha, por la que habían entrado el Niño muerto, el Gato y el Amigo 2°. Infancia, juventud y vejez se reúnen en el ciclo vital : nacimiento-muerte.

Amor y muerte son dos aspectos recurrentes en la obra lorquiana. La muerte es la única verdad que alcanza al ser humano en cualquier momento de su existencia, como parece demostrar *Así que pasen cinco años.* La relación amorosa se revela imposible y la muerte llega siempre a tiempo para troncar cualquier unión. Tánatos, en lucha contra Eros, sale siempre triunfante. Dada la imposibilidad del encuentro amoroso, la relación no tendrá fruto y el hijo se convertirá paradójicamente en el ser ausente clamado con mayor insistencia por los personajes lorquianos.

[1105] *(Entra en escena el Maniquí con el vestido de novia. Este personaje tiene la cara gris y las cejas y los labios dorados como un maniquí de escaparate de lujo. Leva peluca y guantes de oro. Trae puesto con cierto embarazo un espléndido traje de novia blanco, con larga cola y velo* (*Ibidem,* p. 552).

« Muerte »



Dibujo de Federico García Lorca, en GARCIA LORCA, Federico : *Obras Completas*, volumen III, Madrid, Aguilar, 1986, P. 1051.

La figura materna y el grito de la madre por el hijo muerto

Entre la pluralidad de voces que recorren *Soledades, Galerías y otros poemas* de Antonio Machado destaca la de la madre. La figura de la madre da seguridad y confianza al personaje poético en un mundo lleno de misterio, amenaza y falsedad[1106]. De 1898 a 1903 (poema VII) encontramos la madre y la circunstancia familiar ligadas a valoraciones positivas: *alegre, clara, hierbabuena*. Los perfumes de la tarde infantil se relacionan con la figura materna :

el buen perfume de la hierbabuena
y de la albahaca
que tenía mi madre en sus macetas [1107].

Las canciones de « mecer » son cantadas con frecuencia en los poemas de Juan Ramón Jiménez por personajes femeninos: la madre, la criada, la nodriza ; están ligadas a la figura de la madre y su finalidad es alejar los miedos infantiles. El sueño de los niños sirve de fuente de inspiración poética en numerosas ocasiones. Un poema de *Rimas* está dedicado

[1106] RIBBANS, Geoffrey (1971: 192).

« A una niña mientras duerme ». En *Arias tristes*, el poeta recordará, al soñar con su infancia, el apacible sueño provocado por el mecer de la madre.

Soñaré con mi infancia: es la hora
de los niños dormidos; mi madre
me mecía en su tibio regazo,
al amor de sus ojos radiantes;
y al vibrar la amorosa campana
de la ermita perdida en el valle,
se entreabrían mis ojos rendidos
al misterio sin luz de la tarde...[1108]

Soñar con la infancia equivale a penetrar en el mundo infantil del sueño, en el que van ligados el movimiento monótono del mecer, la figura de la madre y la canción de cuna[1109].

Los miedos infantiles y la presencia apacible de la madre que aporta seguridad y sosiego son motivo de expresión poética. El miedo de los niños en una noche de diciembre les impide dormirse. Reclaman besos, agua, más tarde lloran[1110].

En *Pastorales*, la madre canta para calmar el llanto del niño y adormecerlo. El poema parece ser una elegía a las canciones de cuna, a las nanas.

El niño estaba llorando
y la madre lo ha cogido
dulcemente, y le ha cantado
un doliente villancico
...Las madres callan el miedo
de los sueños de los niños,
en el encanto fragante
de sus cantares divinos.

Para el llanto tienen músicas,
para el terror tienen nidos

[1107] MACHADO, Antonio (1989 : 93).
[1108] JIMÉNEZ, J.R. (1981,II : 86).
[1109] Véase también el siguiente poema de *Arias tristes* :
...Es una cuna que mecen
monótonamente, al son
de una copla triste y vieja,
copla de rosas y sol...
Ibidem, p. 96.
[1110] *Ibidem*, VII, p. 142.

de ternura, nidos cálidos,
hechos de ensueño y de idilio.

Las madres saben hablar
De la Virgen y del Niño,
De la dulce estrella de oro,
De las alas blancas... tibios
cantos que van destilando
en el corazón dormido,
una dulzura de valles
y una fragancia de lirios.

El mal sueño es rosa de oro,
pasa el campo, el cielo, el río...
el llanto abre una sonrisa
en los labios de los niños...

Y a la gracia del encanto
de los cantares floridos,
los miedos se hacen de flores
y Dios hoja... y todo es lírico [1111].

El llanto del niño surge de nuevo en la sección primera de *Piedra y cielo* [1112]: *El niñito se queja.../¡Albor del llanto que abraza al mundo!*. Al final de este poemario, el niño logrará vencer sus temores.

¡A todo llega el alma!
¡Ya no hay que partir , pues está en todo!
- El niño ya no tiene
miedo a la sombra.-[1113].

La relación simbiótica madre-hijo se perfila en algunas poesías de Juan Ramón Jiménez. Así, en la segunda etapa de la obra del poeta de Moguer son frecuentes las asociaciones de elementos. Las voces de mujer y de niña se funden como fuentes melancólicas en el poema

[1111] *Ibidem*, pp. 149-150.
[1112] *Ibidem*, XV, p. 91.
[1113] *Ibidem*, p. 139.

V, « Sentimientos musicales », de *Laberinto*. La unión madre-niño es semejante al sentimiento de unidad de cielo y tierra del poema CXIII, « Idilio », de *Diario*. La relación que se establece entre el poeta y la mujer amada es expresada con los gestos maternales de una madre hacia su hijo en *Diario de un poeta recién casado* [1114].

La familia constituye un refugio en la obra tanto poética como narrativa de Unamuno. La pareja esposa-esposo se transforma en sus novelas en relación madre-hijo. Esta relación es fundamental en el desarrollo de *Yerma* de Federico García Lorca y la observamos ya, curiosamente, en la trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja. Manuel, el protagonista, se mantiene puro en su interior a pesar de la influencia negativa del medio ambiente en que se desenvuelve. El fundamento de su inclinación al bien está en su identificación con los principios morales que su madre le inculcó. La muerte de ésta tiene gran importancia para la maduración del muchacho. Su transformación en honrado trabajador en *Aurora roja* es la culminación de un proceso evolutivo en el que será decisivo su encuentro con La Salvadora. Esta muchacha, huérfana y abandonada - pero dotada de gran fuerza de voluntad -, de apariencia humilde - pero carácter enérgico, como la madre de Manuel - desempeña una función maternal y tutelar.

Las mujeres unamunianas son llamadas para ejercer este mismo papel principalmente en tres circunstancias : ante el dolor por la pérdida de un hijo (*Amor y pedagogía)*, la cercanía de la muerte (*La tía Tula*) o debido a un conflicto interno (*Abel Sánchez*). Los hombres de las novelas unamunianas son seres en formación o niños en crecimiento que necesitan que la esposa continúe la labor de amparo y protección de la madre. Esta mujer asume mayor madurez destacándose así su maternidad : su función de madre se revela por encima de la de esposa.

Esta nueva relación « hijo-esposa » se focaliza en el grito desgarrador que lanza la madre y que tiene sus orígenes en una vivencia personal de Unamuno. En las cartas a Maragall y a Ilundain relata el escritor bilbaíno cómo su propia mujer lo llamaba en ocasiones « ¡hijo mío! » :

Más de una vez en sus novelas y en su teatro vemos que algún marido llama a su esposa « madre », mientras ésta, abrazándole, metiéndole en su regazo, le llama « hijo mío ». Que antes de ser tema literario fue ésta una experiencia vivida por Unamuno lo sabemos por las varias veces

[1114] *Ibidem*, XIII, p. 89.

que contó - en cartas, en algún ensayo - cómo un día, cuando le « preocupaba lo cardiaco, el verme llorar presa de congoja, lanzó [mi mujer] un ¡hijo mío! que aún me repercute »[1115].

Quizás se pueda relacionar ese grito embrionario con la exclamación *¡Hijo mío!* que gimen estas mujeres unamunianas.

El amor de padre que estuvo ausente mientras vivió Apolodoro renacerá ante la visión del hijo muerto y el dolor de la madre exclamando *¡Hijo mío!*. Estas mismas palabras son pronunciadas como en un eco por don Avito, quien parece penetrar en el hondo significado de la paternidad. La letanía *¡Hijo mío!, ¡Hijo mío!, ¡Hijo mío!* la dirigirá doña Soledad a su hijo Augusto, tras la muerte del esposo, cuyo recuerdo se iba desvaneciendo en la memoria del muchacho.

En *Dos madres* surge también el grito de las madres unamunianas en las figuras de Raquel y Berta. Al principio de la novela es Raquel la mujer-madre de Juan, pero se convertirá Berta en esposa-madre cuando la viuda se apodere de su hija. A la falta de voluntad paternal de Juan se suma su rechazo de ser cuidado como un hijo.

Llegamos por último a *San Manuel Bueno, mártir*, donde no puede pasar desapercibido el grito de la madre del párroco en el templo. Es el mismo grito de las esposas en otras novelas:

Como que una vez, al oírlo su madre, la de don Manuel, no pudo contenerse, y desde el suelo del templo, en que se sentaba, gritó: « ¡Hijo mío! ». Y fue un chaparrón de lágrimas entre todos. Creeríase que el grito maternal había brotado de la boca entreabierta de aquella Dolorosa - el corazón traspasado por siete espadas - que había en una de las capillas del templo[1116].

Este grito, en el cual los críticos han visto el reflejo de una honda experiencia personal de Unamuno, se puede relacionar, concretamente en esta novela, con la escena bíblica en la que acompaña María a Cristo en la Cruz. Rosendo Díaz -Peterson nos dice:

En este caso no solamente se corresponden las palabras, sino las imágenes del escenario. Su madre « respondió desde el suelo », al igual que la de Jesús « junto a la cruz ». El hecho de que conozcamos la historia personal de Unamuno, no quita ninguna fuerza a este paralelo. Angela, a su vez, desempeña el papel de evangelista: « Y oí este grito »[1117].

[1115] BLANCO AGUINAGA, Carlos (1975: 156-157).
[1116] UNAMUNO (1968, XVI: 588).
[1117] DIAZ-PETERSON, Rosendo (1975: 111).

En *Paz en la guerra,* el dolor de la madre por la muerte del hijo sacrificado aparece cual imagen de la desesperación de la Dolorosa, en la escena que tiene lugar en la basílica de Santiago, pocos días después de llegar el matrimonio a Bilbao, casi terminada la guerra[1118].

La madre carnal de don Manuel sintió la gran tragedia de su hijo al exclamar las palabras *¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?* el Viernes Santo. Y su exclamación *¡Hijo Mío!* encierra todo el sufrimiento de la madre por el hijo. La madre espiritual, Angela, lo confesará y lo absolverá.

El lamento de la madre por el hijo muerto no es nuevo en la dramaturgia española ; tiene como precedentes cercanos una pieza corta de Ramón del Valle-Inclán titulada *Tragedia de ensueño,* que Lorca indudablemente conocía, en la cual una abuela se lamenta de la muerte de sus hijos. En *El embrujado,* Pedro Bolaño, que también ha perdido a sus propios hijos, se lamenta la final de la obra de la muerte de un niño, que seguramente era su nieto, por lo que tiene que afrontar la vejez en soledad[1119]. Se pueden establecer comparaciones entre el grito de Pedro Bolaño y la angustia de la Madre de *Bodas de sangre*. El grito materno estalla en *Luces de Bohemia*[1120] anticipando el teatro surrealista de Lorca. La madre del Niño Muerto de *Así que pasen cinco años* no aparece en el escenario en el primer acto, tan sólo se oye su voz que grita *¡Mi hijo ! ¡Mi hijo !*. Es un personaje que experimentará diversas metamorfosis: en el acto tercero entra en escena como la Máscara amarilla; después, en su diálogo con la Mecanógrafa, asimila el papel del Viejo. Parece pertenecer al mismo mundo que el Payaso y el Arlequín. Se trata de una mujer despiadada en apariencia, puesto que abandonó al conde Arturo y a su propio hijo. Sin embargo, su discurso es el fruto de un terrible dolor: es el delirio de la madre por la muerte del hijo.

VOZ. (Fuera.)
¡Mi hijo ! ¡Mi hijo!.
(Cruza la escenita el NIÑO muerto. Viene solo y entra por una puerta de la izquierda.)
JOVEN
Sí, mi hijo. Corre por dentro de mí como una hormiguita sola dentro de una caja cerrada. (a la MECANOGRAFA.) Un poco de luz para mi hijo. Por favor. Es tan pequeño…Aplasta las naricillas en el cristal de mi corazón y, sin embargo, no tiene aire)[1121].

[1118] *A los pocos días de llegar entró la pobre en Santiago como en casa ajena, furtivamente; fuése a lo solitario y escondido del ábside, tras el altar mayor, donde entre las sombrías capillitas de rinconera, en medio de ellas, bajo la luz derretida y suavísima que bajaba de la pequeña rotonda, la Soledad pálida, con la cara lustrosa a que daban expresión y vida los cambiantes suaves y lentos del reflejo de unas dulces velas, mirando al cielo, tenía en el regazo al Hijo muerto y desnudo, con los flácidos brazos pendientes, abandonado a la voluntad del Padre celestial* (UNAMUNO 1968, II: 397).
[1119] Véase EDWARDS, Gwynne (1983: 177).
[1120] VALLE INCLÁN, (1993 : 136-138).
[1121] GARCIA LORCA, Federico (1986, II : 577).

En este momento se lleva a cabo la identificación entre el Niño Muerto y el hijo no nacido del protagonista.

También en *El público*, el espectador es testigo del dolor de la Madre por su hijo muerto, Gonzalo :

Madre : ¿Dónde está mi hijo ? Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, descompuesto, y me gritaron : ¡Ahí tienes a tu hijo ! Como el pez manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. Cuando yo cerré la puerta sentí cómo la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar[1122].

Lorca poetiza ya este lamento en un poema del *Poema del Cante Jondo* : « Canción de la madre del Amargo »[1123]. No obstante, a pesar de esta concordancia en el grito desgarrador de la madre por el hijo muerto, en la obra de García Lorca la figura materna se va desprendiendo de los valores positivos señalados en los autores de la generación del 98.

En « El niño Stanton », de *Poeta en Nueva York*, las nodrizas ya no se relacionan con las nanas sino que se transforman en agentes de muerte :

Hay nodrizas que dan a los niños
ríos de musgo y amargura de pie[1124].

Incluso los negros, que aparecen en *Poeta en Nueva York* como los únicos capaces de salvar a la humanidad, son portadores de muerte: *y algunas negras suben a los pisos para repartir filtros de rata*. Llama la atención en esta composición la presencia de la madre como víctima, como ser sacrificado: *con tu madre fracturada por los herreros de las aldeas*, en contraposición con las muchachas que llevaban *niños y monedas en el vientre* en « El rey de Harlem ».

En « Canción tonta », la madre aparece como un obstáculo para que el hijo realice sus deseos. Al *Yo quiero ser de plata* y *Yo quiero ser de agua* la madre replica : *Tendrás mucho frío*. Lo que la madre desea es una identificación madre-hijo que se llevará a cabo en el tercer deseo de éste : *Mamá./Bórdame en la almohada.* El niño quiere ser algo diferente de lo que es pero busca identidades que se relacionan con la muerte o la frialdad de ésta.

[1122] *Ibidem,* p. 669.

[1123] *En su Poema del Cante Jondo –cuyos distintos poemas fueron escritos en los años veinte y publicados después en un volumen, en 1931- los temas del destino y la muerte aparecen ya presentados en una forma narrativa, llena de fuerza. En concreto, dos de sus poemas anticipan algunas de las escenas de Bodas de sangre. El primero de ellos, Diálogo del Amargo, (…) Canción de la madre del Amargo –el poema que le sigue- es el lamento de la madre por su hijo muerto* (EDWARDS, Gwynne 1983: 172).

Mamá,
Yo quiero ser de plata.
Hijo,
Tendrás mucho frío.

Mamá.
Yo quiero ser de agua.

Hijo,
Tendrás mucho frío.

Mamá.
Bórdame en tu almohada.
¡Eso sí !
¡Ahora mismo ![1125]

También en *Bodas de sangre*, la Madre intenta retener al Novio a lo largo de la obra ; desearía que fuera una mujer y que se quedara con ella en la casa : la Madre aparece como un obstáculo en el camino de su independencia.

En *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda, en su papel de madre, impone la autoridad patriarcal en la casa paterna. La relación que mantiene Bernarda con sus hijas tiene como intermediario el bastón. Dirigirá la casa Bernarda con el látigo-bastón[1126]. Intentará Bernarda imponer el silencio, su voluntad con el bastón, mantener el orden con un golpe de bastón, castigará con él a sus hijas. Golpea a Angustias por haberse quedado en el portón viendo cómo se iba el duelo de los hombres entre los que se encontraba Pepe el Romano. Golpea a Martirio por haber escondido el retrato de Pepe el Romano « entre las sábanas de su cama ». El instrumento de castigo y de opresión será destrozado por Adela, la rebelde que se atreve a enfrentarse a su madre, a desobedecer y a dejarse llevar por sus instintos.

Ricardo Doménech observa en su artículo « Símbolo, mito y rito en la casa de Bernarda Alba », un aspecto interesante, el del hijo víctima: *Todas las muertes violentas en La casa*

[1124] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 496).
[1125] *Ibidem*, p. 304.
[1126] Nos parece muy acertado el paralelismo que hace Virginia Higginbotham entre Bernarda y don Cristóbal: *Bernarda parece el personaje malo de una farsa guiñolesca, cuyo cuerpo se mueve con movimientos bruscos y adquiere posturas rígidas y mecánicas…Bernarda expresa su ira con gestos muy parecidos a los de Cristóbal, el muñeco cómicamente feroz…* (HIGGINBOTHAM, Viriginia 1982: 113-114; 132-133).

de Bernarda Alba corresponden a criaturas que son víctimas del mundo de sus padres. Adela, y el hijo no nacido de Adela[1127]*; la hija de la Librada*[1128] *y el hijo de esta muchacha...Se trata de una sucesión de hijos-víctima, que en el plano simbólico quedan expresados por la oveja que trae María Josefa en el acto II* [1129].

De manera general, esta observación puede ampliarse a *Yerma* y *Bodas de sangre.* En *Bodas de sangre*, si bien es la Novia la que arrastra al Novio y lo incita a la fuga, será la Madre la responsable de la muerte de los dos hombres, puesto que el Novio cumple la voluntad de ésta: vengar su deshonra al mismo tiempo que venga a su padre y hermano muertos. Carlos Feal, por su parte, relaciona a Adela con la Madre de *Bodas de sangre* y con Yerma. La primera es responsable de la muerte del hijo, la segunda mata al marido-hijo[1130]. Cuando Yerma mata a Juan, mata al hombre que podría haberle dado un hijo, pero en su acto homicida se convierte por unos instantes en madre asesina: *No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo !*. Al morir Adela – de cuyo suicidio son responsables su hermana Martirio y su hermana Bernarda – « muere » también el hijo que lleva en sus entrañas[1131], fruto de su relación secreta con Pepe el Romano[1132]. Al mismo tiempo, en su acto suicida, aniquila una parte de su amante : con el hijo « muere » una parte del padre.

Coinciden también estos personajes femeninos de García Lorca en su acercamiento a la luna, tal y como lo ha expuesto Carlos Feal en sus estudios. La Novia es una mujer-luna ; ella misma se define con esta ambivalencia « mujer perdida y doncella » :

Novia
¡Huye !
Es justo que yo aquí muera
con los pies dentro del agua,

[1127] Adela mata, al quitarse ella misma la vida, al fruto de la relación con Pepe el Romano.
[1128] En la hija de la Librada que se puede apreciar cierto eco valleinclanesco : recordemos el final de *Luces de Bohemia*: Maria Galia es perseguida y apedreada por el pueblo por su acto lujurioso.
[1129] DOMENECH, Ricardo(1985: 201).
[1130]*Adela, la futura madre, condena al hijo a no nacer, o sea, es responsable de su muerte, lo que permite relacionarla con la madre de Bodas o con Yerma ; (…) Indirectamente, además, la muerte del hijo alcanza a Pepe, su progenitor. O, en otros términos, alcanza al falo que aporta la fecundidad al destruirse – al destruir la mujer – el proceso natural de esa fecundación. A este respecto, Adela tiene un precedente en la hija de la Librada* (FEAL, Carlos 1989: 104).
[1131] *La imagen del sacrificio, si bien comprende aquí a la mujer, no escluye a la criatura de ésta. Como escribe Angel Alvarez de Miranda : « En La casa de Bernarda Alba donde todos los personajes que aparecenen la escena son mujeres, es difícil dramatizar sobre la muerte del varón, pero el poeta hará entonces morir a la mujer en cuyas entrañas vive ya el hijo engendrado por el amante salvado. Siempre la misma subordinación del principio masculino al femenino : el varón, hijo, amante o esposo, muere »por » la mujer, « para » la mujer y « en » la mujer ; su muerte es sentida « desde » la feminidad* (ALVAREZ DE MIRANDA, 1963: 35-36).
[1132] Martirio y Bernarda Alba son las dos responsables del suicidio de Adela.

espinas en la cabeza.
Y que me lloren las hojas,
mujer perdida y doncella[1133].

Ella es la seductora : recibe a Leonardo el día de la boda *en enaguas y con una corona de azahar*[1134], y ella preparará el caballo para la fuga. Y sin embargo, le dirá a la Madre : *yo soy limpia ; honrada, honrada como una niña recién nacida*[1135].

Yerma aparece tocada de luz lunar en la romería[1136]. Ella misma se había comparado con el astro nocturno: *Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma por el cielo*[1137]. Víctima del que dirán, es objeto de reproches por parte de su marido, razón por la cual grita a Juan su inocencia, su pureza, cuando éste la encuentra en casa de Dolores la conjuradora. También Adela se asocia con la luna maléfica, coincidiendo con la Novia de *Bodas de sangre* y *Yerma*: *Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente* [1138].

Mariana Pineda aparece igualmente relacionada con la luna. La actriz que interpreta el papel de Titania y se transforma luego en Lady Macbeth, en *Comedia sin título* forma parte del universo femenino que encarna la luna devoradora de hombres[1139]. La Mujer del profesor de Retórica en *El público* se llama Elena. El estudiante corrige y la llama Selene : *la luna en su conocido y doble valor simbólico de mujer y muerte*[1140]. Frente a Elena, la mujer seductora, se alza Julieta. Esta encarna el otro lado de la mujer-luna : el lado puro, el lado virginal. No obstante, los caballos la encuentran en un féretro : Julieta pertenece al

---

[1133] GARCIA LORCA, Federico (1986. II: 787).
[1134] *Ibidem,* p. 741.
[1135] *Ibidem,* p. 796.
[1136] Yerma : *¿Qué buscas ?*

Juan : *A ti te busco. Con la luna estás hermosa. Ibidem,* p. 879.
[1137] *Ibidem,* p. 864.
[1138] Cuando Angustias proclama la desaparición de Pepe, le contesta Martirio : » *¿Y no se habrá escapado a media noche al corral ? A Pepe le gusta andar con la luna »*.

El color verde tiene un siginificado lunar. Pasamos de las flores rojas y verdes del abanico, al vestido verde de Adela y a su identificacion con la luna. El hijo no nacido es una víctima lunar. Adela es víctima también lunar de Bernarda (cara de leoparda). El leopardo se asocia con la luna.
Pepe será el objeto de esas luchas, no el agente directo de la destrucción. Es la Madre, o la figura materna, la que –tanto aquí como en Bodas o en Yerma – desencadena la tragedia, causando la muerte del ser (hijo, marido-hijo, hija) cuyo erotismo intentó reprimir (FEAL, Carlos 1989: 100).
[1139] ACTRIZ. *Porque soy hermosa, porque vivo siempre, porque estoy harta de sangre. ¡Harta de sangre verdadera ! Más de tres mil muchachos han muerto quemados por mis ojos a través del tiempo. Muchachos que vivian y que yo he visto agonizar de amor entre las sábanas.* (…)
ACTRIZ. *Eso. Luz roja, luz roja para verme las manos llenas de sangre. Han dado luz de luna y quiero hacerte la escena final* (GARCIA LORCA, Federico 1986. II: 1084).
[1140] MARTINEZ NADAL, Rafael y LAFFRANQUE, Marie (1978: 237).

reino de la muerte. La Mecanógrafa de *Así que pasen cinco años* y la mujer de Enrique en *Quimera* se suman también a esta lista de mujeres-luna.

Si bien partimos de un fondo « real », poco a poco, vamos penetrando en un universo mítico en el que las fuerzas poderosas, incontrolables van tomando la dirección. Las fuerzas femeninas y maternales terminarán dominando y se convertirán, ya en instrumentos, ya en agentes, ya en ejecutoras del sacrificio del hombre. Entramos en el universo mítico en el que la mujer tocada de la luz lunar se convierte en mujer-luna y el hombre-hijo se convierte en su víctima[1141]. Todas estas reflexiones nos conducen al « Romance de la Luna, luna », poema en el que se halla, según mi punto de vista, la clave interpretativa de la relación madre-hijo en la obra lorquiana.

[1141] Carlos Feal Deibe apunta la significación de la luna como figura materna en su obra *Eros y Lorca.* Alvarez de Miranda explica cómo la luna es agente y símbolo de fecundidad, de vida y de muerte.

Imágenes del desnacer

La figura de la madre conduce con frecuencia en la obra de Unamuno a la imagen del desnacer. La más temprana alusión al desnacer la hallamos ya en el poemario *Poesías* (1907). En el poema « Mi niño », la voz lírica se queda dormida velando el sueño del niño. Y ella sueña a su vez, realizando un viaje hacia atrás, que le conduce a su más temprana niñez siguiendo el proceso del desnacer :

De mi niño en las alas deshice
de mi vida el curso,
remontando hacia atrás, a los días
en que era yo niño.
En mi boca sentía ya el gusto
del pecho bendito,
y de pronto sentí ***desnacerme***[1142]
¡tras leve quejido![1143]

En *Amor y pedagogía*, el filósofo don Fulgencio compara el morir con un « des-nacer » y el nacer con un « des-morir »: - *Sí, de eso hablaremos otro día; así como nuestro morir es un des-nacer, nuestro nacer es un des-morir*[1144].

Paulino Garagorri, en su libro *Introduccion a Miguel de Unamuno*, señala la relación estrecha que hay en la obra de Unamuno entre dos elementos: *el retorno a la infancia y la representación imaginativa de la muerte*[1145]. El retorno a la infancia se lleva a cabo en los personajes que han llegado a la senectud: Josefa Ignacia, Pedro Antonio, el tío Miguel… - este último, a pesar de no ser muy viejo, su muerte está ya próxima debido quizás a un cansancio de vivir -. Por otro lado, aquellos personajes que mueren bruscamente, en plena juventud, como Ignacio y Apolodoro, recuerdan en los últimos momentos de su vida vivencias infantiles ligadas a la madre. Relaciona Garagorri la abundante presencia de los recuerdos infantiles durante la senectud con la visión que tiene Ignacio en los últimos

[1142] La negrita es mía.
[1143] UNAMUNO (1958, XIII : 445).
[1144] *Ibidem*, II, p. 473.
[1145] GARAGORRI, Paulino (1986: 52).

momentos de su vida de su pasado en forma de analepsis que le conduce a los orígenes mismos de su vida, a la figura materna[1146].

Tendido en el campo el cuerpo, pendiente al borde de la eternidad el alma, revivió sus días frescos, y en un instante, preñado de años, desfiló en orden inverso al de la realidad, el panorama de su vida. ***Vio a su madre***[1147] *que, a vuelta él de una cachetina, le sentaba sobre sus rodillas y le limpiaba el barro de la cara; asistió a sus dias de escuela..., revivió los noches en que oía a su padre los relatos de los siete años. Llegó a aquellas otras en que en camisa, y de rodillas sobre su camita, rezaba con su madre, y cuando en esta visión murmuraban en silencio sus labios una plegaria, la moribunda vida se le recogió en los ojos, y desde allí se perdió, dejando que* ***la madre tierra*** *rechupara la sangre al cuerpo, casi exangüe*[1148].

Así pues, la vuelta al espíritu de la niñez de Miguel Arana se compara con una imagen embrionaria de regreso al vientre materno y a la placenta que le albergó :

Volviendo a su niñez, parecía envolverse en el ambiente, como en ***placenta de su espíritu****, tornando a hallar la fresca verdura de cada cosa; sentíase renovar, mientras iba animándose la romería*[1149].

Relacionado con este desnacer se encuentra la postura fetal que adopta Apolodoro al ir a acostarse tras el encuentro con el poeta Menaguti:

¡Con qué ansia coje[1150] *Apolodoro la cama, por las noches! Son entonces sus auroras , las fiestas de su alma. Recójese al frescor de las sábanas, acurrucadito, como estuvo antes de nacer, en el vientre materno, y así, en postura fetal, espera al sueño, al divino sueño, piadoso refugio de su vida y tierra firme en que recobra ganas de vivir*[1151].

Augusto, del cual no sabemos muy bien si lo mató Unamuno o terminó suicidándose, le pide a su fiel criado que lo desnude. Este deseo de desnudez física no puede pasar

[1146] *Unamuno describe esta reaparición del pasado como retorno, precisamente, hacia la madre, que se subraya aún más con esa « madre tierra » que reabsorbe la sangre del cuerpo. Se ha señalado múltiples veces que la repristinación de los recuerdos primeros es un fenómeno reiteradamente observado en la fase senil, que sorprende y admira al anciano todavía capaz de reaccionar ante el hecho; y que no sólo la memoria en la vigilia, sino también los sueños, se pueblan en la vivaz evocación de los días infantiles, según testimonios también reiterados. Ambos hechos inducen a pensar que el camino hacia la muerte es el camino que anduvimos al iniciarnos en la vida; (...) Pues bien, sospecho que el mito del « desnacer » brotó en Unamuno de la experiencia de estas consideraciones, que concretamente aparecen en el párrafo de Paz en la guerra antes citado* (GARAGORRI, Paulino 1986: 76).
[1147] Las negritas del texto son mías.
[1148] UNAMUNO (1958, II : 334).
[1149] *Ibidem,* p. 239.
[1150] Se han mantenido las jotas del texto de Unamuno.
[1151] UNAMUNO (1958, II : 509).

desapercibido: es la desnudez originaria del ser en el claustro materno[1152]. Y en la niebla que existe entre realidad y ficción, la muerte de Augusto, ente ficticio, representa una vuelta a los orígenes, al estado pre-natal del personaje y al estado pre-natal de la novela (nivola). Y en esta misma novela, *Niebla*, se relaciona el gran tema unamuniano de la inmortalidad con la metáfora del « desnacer » en el monodiáologo de Augusto con su perro Orfeo

Cuando el hombre se queda a solas y cierra los ojos al porvenir, al ensueño, se le revela el abismo pavoroso de la eternidad. La eternidad no es porvenir. Cuando morimos nos da la muerte media vuelta en nuestra órbita y emprendemos la marcha hacia atrás, hacia el pasado, hacia lo que fue. (...)Por debajo de la corriente de nuestra existencia, por dentro de ella, hay otra corriente en sentido contrario; aquí vamos del ayer al mañana, allí se va del mañana al ayer. Se teje y desteje a un tiempo[1153].

El deseo que expresa Ramiro hijo de tener dos mellizos, un niño y una niña, simboliza la posibilidad de una relación armoniosa entre los dos sexos. La tía Tula relaciona estos dos seres engendrados en el vientre materno con la idea unamuniana del desnacer:

(...) eso es lo perfecto, una parejita de gemelos..., un chico y una chica que han estado abrazaditos cuando no sabían nada del mundo, cuando no sabían ni que existían; que han estado abrazaditos al calorcito del vientre materno...Algo así debe de ser el cielo[1154] .

El cuerpo de Don Manuel cuando muera se albergará en el nogal de la infancia. Metafóricamente se sugiere el retorno del párroco a la felicidad de aquellos años infantiles. Cierta analogía podría señalarse entre la caja hecha con el árbol de la niñez, el cual guardará su cuerpo muerto, y el claustro materno que alberga una vida humana. Podríamos ver en esta imagen también el concepto del desnacer unamuniano, ese retorno a los orígenes que conlleva la muerte[1155].

[1152] Carlos Blanco Aguinaga en *El Unamuno contemplativo* (1975) descubrió una serie de símbolos que se repiten en las novelas de Unamuno: el símbolo de la madre y su corolario, el niño-hombre. La presencia de la madre de Augusto se difunde por toda *Niebla*. Augusto está asociado con el concepto del desnacer, el adormecimiento del inconsciente traducido en el retorno simbólico al vientre de la madre. PARKER, Alexander A.(1974): « En torno a la interpretación de Niebla », en *Miguel de Unamuno*, Antonio Sánchez Barbudo (ed.), Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), pp. 205-206.

[1153] UNAMUNO (1958, II: 295-206).

[1154] *Ibidem*, IX, p. 559.

[1155] La metáfora del desnacer ofrece una visión de la muerte como regreso al vientre materno que se convierte, tomando la expresión de Bravo Guerreira, en un Dios maternal. Esta idea de Dios maternal puede reforzarse por el hecho de que Jesucristo, hijo de Dios, naciera de una mujer que concibió sin haber cometido pecado carnal. Véase al respecto BRAVO GUERREIRA, María Elena (1989: 414).

En el poema « Soñando » (*Diario de un poeta recién casado*), de Juan Ramón Jiménez, « el niño llora y huye », pero lleva en sus manos un tesoro y se dirige con él a la aurora. El niño lleva consigo la semilla del hombre futuro. La llegada de la aurora simboliza un nuevo nacer. Sin embargo, las fuerzas de la infancia arrastran al poeta que retorna al no nacer, al sueño, a un estado de sosiego y paz que podría ponerse en relación con el estado prenatal en que vive el feto en el vientre materno. En « Amanecer » hay un movimiento oscilatorio del nacer al no nacer. Se refugian (el poeta y el niño que lleva dentro) en ese estadio inconsciente que podría ponerse en relación con la idea unamuniana del « desnacer ».

Las imágenes del « desnacer » recorren tanto el poemario en prosa como la obra en verso de Luis Cernuda. Se desdobla en la imagen del « olvido » desarrollada en *Donde habite el olvido*, libro de hondas huellas becquerianas[1156].

El olvido, ligado a la imagen del desnacer, la hallamos ya explícitamente en una composición del poemario *Teresa* de Unamuno:

¡Dormirse en el olvido del recuerdo,
en el recuerdo del olvido,
y que en el claustro maternal me pierdo
y que en él desnazco perdido![1157]

En él acude el hablante lírico a una región remota, en la que reinan una indiferencia e ignorancia absolutas que conducen a un estado pretérito de inconsciencia. La espina de Bécquer ha dejado una honda cicatriz, razón por la cual se propone regresar a este estado prenatal, en el que el deseo es inexistente, para olvidar de este modo la herida de la pasión. Esta región, *reino de lo que pudo ser, sin forma aún*, guarda estrechas relaciones con la infancia y adolescencia del edén nativo: intemporalidad y ausencia del deseo. Este espacio, anterior a la vida y a la muerte, se perfila en *Ocnos* en una bella imagen del desnacer unamuniano : *Sentía su vida atacada por dos enemigos, uno frente a él y otro a sus espaldas, sin querer seguir adelante y sin poder volver atrás. Esto, de haber sido posible, es lo que hubiera preferido: volver atrás, regresar a aquella región vaga y sin memoria de donde había venido al mundo*. En el título del poema nos da Cernuda el nombre de este espacio : « La eternidad ». Aquí es donde Unamuno y Cernuda confluyen[1158]: la búsqueda

[1156] *Donde habite el olvido* es un verso de Gustavo Adolfo Bécquer, rima LXVI.
[1157] UNAMUNO (1958, XIV: 402).
[1158] *La relación que Cernuda establece con Dios en algunos de los poemas de Las Nubes tiene mucho de unamuniana. (…) El diálogo que Cernuda pretende entablar con Dios, como sucede en Unamuno, es un diálogo agónico, que entraña disconformidad y lucha y que nada tiene que ver con el humilde plegarse a la voluntad divina del creyente ortodoxo. (…) Como en Unamuno, se da en Cernuda una angustiosa conciencia de la temporalidad, de la fugacidad de todo lo humano, y una constante rebelión ante la idea del acabamiento. Ambos, Unamuno y Cernuda, necesitan a Dios para negar la nada que sin Dios les esperaría tras la muerte,*

de la eternidad por medio de la creación literaria. Cada uno desde su cosmovisión personal : anhelo de perduración en Unamuno y ansia de acorde entre « realidad » y « deseo » en Cernuda. La sed de eternidad del poeta sevillano es un deseo de recuperar la atemporalidad de la niñez, la perdurabilidad de los sentimientos y la fusión con la naturaleza. La búsqueda de ambos se configura en la búsqueda de un espacio en el que se desvanezca la lucha del hombre y del creador literario.

En la Suite « Recodo », de García Lorca, la voz poética expresa su anhelo de realizar un viaje del ahora al ayer en una vuelta a la infancia y de ella a un estado semejante al olvido cernudiano : « la sombra », que hará posible el encuentro consigo mismo al despojarse del sentimiento amoroso :

Quiero volver a la infancia
Y de la infancia a la sombra.

¿Te vas, ruiseñor ?
Vete.

Quiero volver a la sombra
Y de la sombra a la flor.

¿Te vas, aroma ?
Vete.

Quiero volver a la flor
Y de la flor
a mi corazón.

¿Te vas, amor?
¡Adiós !
(¡A mi desierto corazón!)[1159]

En *Así que pasen cinco años,* el Amigo 2°, aunque consciente del paso del tiempo, vive de los recuerdos del pasado, de la infancia paradisiaca que añora y a la que desearía regresar en un viaje hacia atrás que parte de sus cinco años, como los cinco años que espera el protagonista. *Cuando yo tenía cinco años…no cuando yo tenía dos…¡miento ! unos, un año tan solo.*

haciendo inútil su « sed de eternidad ». En Cernuda, sin embargo, no aparece el intenso deseo unamuniano de seguir siendo él mismo después de la muerte, y parece en ocasiones aceptar con resignación la idea de disolución de la conciencia terrenal que el fin de la vida supone (SANCHEZ ROSILLO 1992: 132).

[1159] GARCIA LORCA, Federico (1986, I : 746).

« Madre »

Joaquín SOROLLA, en *Los genios de la pintura española*, Madrid, Sarpe, 1990, ilustración n°5.

El Amigo 2° dice que no tiene miedo a la muerte, que desea una muerte como la del niño que van a enterrar. Desea regresar al ayer, morir en el pasado, lo que lleva consigo la idea de renacer. A este retorno a lo originario se había referido ya Lorca en la « Suite del regreso » de 1921, que retoma en *Así que pasen cinco años* :

Yo vuelvo por mis alas,
dejadme volver.
Quiero morirme siendo
ayer.
Quiero morime siendo
amanecer.
Yo vuelvo por mis alas
dejadme tornar.
Quiero morirme siendo
manantial.
Quiero morirme fuera
de la mar[1160].

Expresa esa vuelta al pasado como una vuelta al origen, al agua en su manifestación inicial - el manantial - y no final - el mar-muerte -. Aquí es donde Unamuno y Lorca coinciden : en esa vuelta a un espacio maternal. Puesto que el manantial es un símbolo de maternidad[1161]. Otro elemento comparte esta dimensión maternal : la tierra.

La tierra-madre de Ignacio Iturriondo (*Paz en la guerra*) acogerá también a los hijos muertos de la Madre de *Bodas de sangre*. El título de la obra no debe pasar desapercibido.

[1160] *Ibidem*, II, p. 527.

Leonardo no tiene buena sangre, la casta de los miembros de su familia los lleva a matar. No trabajan la tierra para que dé fruto, sino que con su cuchillo empapan la tierra de sangre. Rompen el ciclo y devuelven prematuramente el hijo a la tierra madre. A lo largo de la pieza, la sangre derramada se la bebe la tierra. La tierra quedó empapada de la sangre del primer hijo muerto de la Madre. La sangre del Novio y de Leonardo será asimilada a su vez por la tierra. Estos seres muertos retornan al origen que les dio la vida : la tierra madre[1162]. Recordemos que en el discurso de la Madre los hijos se habían relacionado con el mundo vegetal. El hijo y el marido muertos son comparados a los geranios : *Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo ; dos hombres que eran dos geranios*[1163]. Necesitan la tierra para vivir y a ella retornan una vez muertos.

La « Casida de la mujer tendida » describe la tierra primordial cual *Eva originaria, madre futura y virgen en espera* ; *inhabitada aún por el hombre generador* [1164], exenta de la pasión:

Verte desnuda es recordar la Tierra,
la Tierra lisa, limpia de caballos,
la tierra sin un junco, forma pura
cerrada al porvenir ; confín de plata[1165].

Aquí se nos da la clave interpretativa de esta tierra primigenia en la obra lorquiana: es la Tierra Gaya, la madre de todos los seres vivientes. Sin necesidad de ningún elemento masculino, Gaya fue capaz de engendrar a Urano[1166] - el Cielo -, a las Montañas y a Pontos - personificación masculina del elemento marino -. Yerma esperaba el agua fertilizadora de su marido, Juan, pero a Juan sólo le interesaba su bienestar económico. Su nombre se relaciona directamente con la tierra, pero con la tierra incapaz de dar fruto. Yerma aspira a la maternidad de la primera madre, pero no de la primera madre bíblica, Eva, la cual, en el relato del Génesis, nace del hombre, sino de la madre Gaïa, a partir de la cual surgen todas las divinidades griegas. Por ello rechaza todas las posibilidades que se le presentan para engendrar un hijo.

[1161] CHEVALIER & GHEERBRANT (1982: 903).
[1162] Madre : *No quiero llantos en esta casa. Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrán cuando yo esté sola, de las plantas de los pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre* (GARCIA LORCA, Federico (1986, II: 794).
[1163] Según Carlos Feal, las flores tienen carácter fálico.
[1164] GARCIA LORCA, Federico (1986, I: 592).
[1165] *Ibidem.*
[1166] Recordemos que de la relación entre Urano y Gaya nacieron los Titanes y luego los Cíclopes. Urano no les permitía ver la luz y debían permanecer en las profundidades de la madre Tierra. Cronos se rebela y con la hoz que le entrega su madre corta los testículos de su padre cuya sangre fecunda la Tierra.

Gaya encarna el vientre materno al que retorna el ser humano en el momento de su muerte, siguiendo las imágenes del desnacer en los diferentes autores estudiados. De esta manera se logra el regreso a la primera infancia de la humanidad, la cual recoge todas las infancias individuales.

Ahora bien, la luna es un elemento cósmico que rige la vida-muerte de los personajes lorquianos. Por ello, no podemos terminar este apartado sin hacer referencia a ella. El título del poema « Tierra y Luna » explicita la relación que se establece entre la madre primigenia, Gaïa, y la Luna. Aquí es donde las imágenes del desnacer en la obra de Lorca difieren de las de los demás autores. El ciclo nacimiento-muerte en la obra lorquiana viene representado por el carácter cíclico del eterno retorno que encarna la diosa Perséfone, en la cual convergen la tierra y la luna, la vida y la muerte.

« Niñas contando dinero »

MURILLO, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°44.

Conclusión

Cuatro son los factores que han hecho posible, a mi parecer, la implantación de la infancia como uno de los temas literarios más destacados del siglo XX. Estos cuatro factores no actúan separadamente sino que se relacionan entre ellos:

- Una nueva actitud hacia la figura del niño en la vida y en la literatura.
- Las preocupaciones y reflexiones pedagógicas.
- El acercamiento al folklore infantil y a géneros literarios infantiles.
- La incorporación del niño en la narrativa del 98 y en el teatro de Lorca, paralelamente al desarrollo de una poesía en la que se recrean vivencias infantiles y el niño se convierte en protagonista poético. Este desarrollo se inicia en Machado y Juan Ramón Jiménez y llega a su clímax en Lorca y Cernuda.

La explosión de la narrativa de y para niños que tiene lugar en la segunda mitad del siglo XX es es el resultado de un largo proceso que toma sus inicios a finales del siglo XIX, gracias al redescubrimiento literario realizado por el Romanticismo y a los estudios en el campo de la pedagogía y la psicología. En España, es fundamental la labor llevada a cabo por los regeneracionistas y por la Institución Libre de Enseñanza. Escritores y eruditos de finales de siglo XIX y principios del XX van tomando consciencia de la necesidad de un cambio de actitud hacia el niño en el terreno de la literatura : Azorín, Benavente, Ortega y Gasset. Las preocupaciones pedagógicas llegarán a los hombres del 98, quienes reflejarán en sus obras literarias los problemas de la educación en varios niveles : institucional (Ganivet, Juan Ramón Jiménez, Machado), familiar (Unamuno) y social (Baroja).

La crítica en general destaca la influencia de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en la generación de 1927: enriquecimiento de los recursos estilísticos, nuevas formas métricas, incorporación del folklore y, sobre todo, el carácter simbólico de su poesía. En este estudio nos hemos acercado a otra aportación: su acercamiento al universo de la infancia.

La obra poética de Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca y Cernuda ha sido estudiada en la segunda parte de esta investigación a partir de los siguientes criterios:

- Las vivencias infantiles.
- La configuración del universo infantil.
- La relación entre el yo y el otro.
- Las imágenes sensoriales.
- Las coordenadas espacio-temporales.

- Las manifestaciones de la entidad infantil.

- Las vivencias infantiles.

Además del interés educacional subrayado anteriormente, las vivencias infantiles y los espacios en los que se desarrolló la niñez están también presentes con frecuencia en las obras de Unamuno, Machado y del poeta de Moguer. Unamuno deja huella de su experiencia bilbaína en la novela carlista *Paz en la guerra* y en diversos escritos autobiográficos. La luminosidad de la tierra natal acompañará siempre a Antonio Machado, quien relaciona sus primeros días con los que antecedieron su muerte. Moguer encarna el paraíso perdido de Juan Ramón Jiménez en *Platero y yo.*

Los poetas del 27 plasman también el universo de su infancia: la Sevilla natal de Luis Cernuda y la Granada de García Lorca son espacios de gran trascendencia en sus obras. Según V. Llorens, la visión de la tierra nativa en el desterrado suele ir acompañada por el recuerdo de la infancia[1167] ; así queda reflejado en la obra de Unamuno y Cernuda. Los recuerdos infantiles se construyen en ocasiones a partir de experiencias sensoriales tal y como se manifiesta en la creación literaria de los dos poetas sevillanos : Cernuda y Machado.

De su infancia granadina deja Lorca testimonio en sus primeras obras poéticas, recreando una naturaleza próxima a la vivida en su primera etapa vital. A ella recurre también, consciente o inconscientemente, en busca de materia para su obra dramática. Su más temprana afición teatral toma sus orígenes en aquel período primordial, y, concretamente, en los espectáculos de marionetas que llegaban al pueblo, Fuentevaqueros.

Divergen las infancias de Federico García Lorca y Luis Cernuda en diversos puntos fundamentales. Los primeros años de su vida Lorca los pasó en Fuentevaqueros, en una naturaleza libre, en el campo. Luis Cernuda nació en una ciudad, Sevilla. La naturaleza que se representa en sus obras está encerrada en unos márgenes concretos : el invernadero, el jardín. Cernuda fue un niño solitario mientras que Lorca no sólo se relacionaba con otros niños, sino que define su propia infancia como « un niño mandón ». El ser privilegiado entre los demás niños no le impidió ser sensible a la pobreza y dificultades de los demás. Así pues, su obra poética está poblada de niños que reflejan en cierta manera a los

[1167] Según V. Llorens la imagen de la patria en la poesía de los desterrados españoles de estos dos últimos siglos – Meléndez Valdés, J. Joaquín de Mora, Bernardo Clariana, Angel de Saavedra, Unamuno y Rafael Alberti, entre otros – no se extiende a todo el ámbito geográfico de la misma. Para el exiliado sólo existe una parte del país del que se ha visto obligado a emigrar. Esta parte suele coincidir con la región o comarca nativa. LLORENS, V. (1949): « La imagen de la patria en el destierro », en *Asonante*, San Juan de Puerto Rico, 4, núm. 3, p. 30.

compañeros de juego de su infancia. En Ocnos, en cambio, el lector sólo halla un niño : el niño que fue Luis Cernuda, que es recreado poéticamente alcanzando dimensión mítica.

- La configuración del universo infantil.

El universo de la infancia surge en la obra de Unamuno íntimamente ligado a las vivencias personales y al vivir cotidiano. El escritor vasco expresa sus dudas y preocupaciones por medio de las canciones de cuna, las cuales introducen la temática del sueño. Infancia y sueño son dos binomios presentes también en la obra de Machado y de Lorca. El ser infantil se distingue por su alegría y su espontaneidad y a él dedica un brindis Unamuno en uno de sus poemas sueltos. También en los versos de Juan Ramón Jiménez, el mundo de la infancia destaca por su sonoridad. Sin embargo, la monotonía, la tristeza y la soledad eran ya compañeras del poeta-niño Antonio Machado. La soledad toma también sus raíces en la época infantil en la obra de otro poeta sevillano, Luis Cernuda. Mediante la blancura, con sus connotaciones de inocencia y pureza califica el poeta moguereño la primera etapa vital.

La infancia paradisiaca es recordada por Juan Ramón Jiménez. Siente nostalgia de ella, pero, al mismo tiempo, ese deseo de retornar al universo de su niñez lucha con el anhelo de la vivencia de un amor adulto. La nostalgia de la época infantil es también un motivo recurrente en las obras de Federico García Lorca. Son los recuerdos los artífices del castillo de la infancia. Ambos poetas se dan cuenta de su fragilidad debido al paso del tiempo. Pero lo que no muere es el « corazón de niño », ese « alma de niño » que acompaña siempre a Juan Ramón Jiménez.

El mundo de las experiencias vitales recorre *Ocnos* y la voz narrativa se complace en presentar aquellas experiencias vitales que marcaron el desarrollo del ser adulto: el descubrimiento de la música y la poesía, la problemática atemporal, el miedo, la soledad, la aparición del sentimiento amoroso, el descubrimiento de la sociedad y del entorno. Todo parece encaminado a mostrar que « El niño es el padre del hombre ».

- La relación entre el yo y el otro.

El hablante lírico de *Soledades, galerías y otros poemas* emprende un viaje a través de las galerías del alma con el deseo de recuperar la juventud perdida. No obstante, no se percibe en los poemas conflicto entre el yo el otro (niño). Este surgirá en la obra de Juan Ramón Jiménez, cuando la voz lírica intente romper con el período infantil para poder vivir un amor adulto. La disociación entre el yo y el otro se lleva a cabo tanto en Lorca como en Cernuda con la llegada de la adolescencia. La ruptura se produce debido a dos factores : la toma de conciencia del fluir temporal y el conocimiento del deseo.

La voz del presente se opone a la voz del pasado en la obra lorquiana; como en los versos machadianos, el poeta emprende una búsqueda, en este caso, la búsqueda del amor : solamente recuperando los valores de la infancia se puede lograr una unión amorosa fructífera. Pero su búsqueda será vana.

No obstante, en algunos poemas de *Poeta en Nueva York* se desvanece la dicotomía yo-otro y el hablante lírico expresa su solidaridad con aquéllos que sufren, entre ellos, el ser infantil.

En relación con las diversas técnicas objetivadoras que utiliza Cernuda en sus poemas y con su objetivo de crear una distancia poética entre el yo que escribe y el ser poético, se distinguen en *Ocnos* tres voces narrativas: el narrador protagonista, el narrador omnisciente y el narrador- testigo. De esta manera, el narrador se halla, en ocasiones, dentro y, en ocasiones , fuera de la historia del poema, llegando incluso a establecerse identificación entre el protagonista poético y el narrador. Por otro lado, el protagonista poético, que se va creando poema tras poema, se desdobla en cuatro entidades: el « poeta-niño », el « poeta-adolescente », el « poeta-joven » y el « poeta-adulto ». De modo, que las relaciones que se establecen entre el yo y el otro son muy diversas y pueden cambiar en el seno de una misma composición.

- Las imágenes sensoriales.

Gracias a los sentidos logra despertar la voz lírica de *Soledades, galerías y otros poemas* aquellos recuerdos de la primera etapa vital que permanecían dormidos en un sueño. Por su parte, el poeta moguereño poetiza, mediante asociaciones sinestésicas, el recinto de la infancia anterior al desengaño amoroso. También Lorca recrea este espacio paradisiaco por medio de un juego de sinestesias en *Libro de Poemas*. Mediante imágenes preferentemente visuales surgen los recuerdos de la niñez en *Poeta en Nueva York*. Vuelven los juegos de sinestesias y las imágenes sonoras en *Diván del Tamarit*, pero la voz poética debe hacer frente a la imposibilidad de recuperar los valores del universo infantil, por lo que las correspondencias sensoriales fracasan.

Cernuda recrea mediante los sentidos un lugar y un recuerdo inscritos en la memoria, los cuales le conduce al final del poema a una meditación o reflexión sobre el recuerdo. Entre todas las imágenes sensoriales, las auditivas ocupan un lugar predominante en el poemario: la música del piano, el sonido de las campanas, el son de un organillo, la voz de la madre, el píar de los pájaros…Las imágenes auditivas sirven de trampolín para otras : visuales, tactiles, olfativas y gustativas. *Ocnos* está construido a partir de recuerdos que toman su origen en percepciones sensoriales que son recreadas poéticamente.

- Las coordenadas espacio-temporales.

Los espacios privilegiados: el jardín, el parque, la fuente, son los espacios paradisiacos que rememoran Juan Ramón Jiménez, Machado, Lorca y Cernuda. Machado opone estos espacios abiertos a los espacios cerrados : la sala familiar, el aula de la escuela. En cambio, los espacios cerrados y, concretamente, la habitación, son propicios a la lectura, la reflexión y el ensimismamiento en *Ocnos*.

La naturaleza es la coordenada espacial en la que se desarrollan numerosos poemas cernudianos y está localizada –como ya se ha indicado- en un marco urbano cuyo núcleo germinal sería el patio de la casa natal. El invernadero, el magnolio, la alberca, el jardín antiguo, el patio, son diferentes manifestaciones del jardín interior, alegoría del yo del poeta-niño. Se penetra en él siguiendo un camino iniciático en el que la entidad poético-mítica va alcanzando la armonía del acorde total que buscará en la época adulta. Esta función del jardín en la obra de Cernuda presenta semejanzas con la del bosque en las *Suites* de Lorca. El bosque es el marco escénico de diversos poemas, como ya se ha tenido la ocasión de señalar. En la « Suite de las toronjas de luna » parte el hablante lírico en busca, no de la esencia de su ser inicial, como el protagonista poético de *Ocnos*, sino en busca de todas las posibilidades que no pudieron brotar.

- Las manifestaciones de la entidad infantil.

Los niños que recorren la obra poética de Unamuno se caracterizan, de manera general, por su individualidad, algunos llevan nombre propio y otros pueden reconocerse a partir de la biografía del escritor vasco. En cambio, en la poética de Antonio Machado, a excepción del niño-poeta y del niño Juan, el ser infantil adquiere carácter abstracto : viene representado mediante un grupo de niños que cantan. Se distingue en la obra poética de Lorca un complejo sistema de personajes: el niño Stanton, el niño-hijo Juan, la niña ahogada en el pozo, en la que vemos la figura más acabada de todos los niños lorquianos que perecen en el agua, el niño del « Romance de la luna, luna », el niño de « Infancia y muerte ». A excepción de los niños que cantan y juegan en *Libro de Poemas* y de algunos seres infantiles de *Canciones*, el destino del niño en la obra poética de Lorca (y también en la obra teatral) suele ser la muerte, como símbolo, a mi parecer, de un período vital del ser humano imposible de recuperar. Contrariamente a esta variedad de personajes infantiles, en los poemas en prosa que forman *Ocnos*, sólo hay un niño: el niño mítico Albanio, que encarna la infancia imperecedera. Este niño apenas mantiene relaciones con otros seres humanos; vive en comunión con el mundo natural y urbano que le rodea. Por ello, gran

parte de la obra de Luis Cernuda puede entenderse como una búsqueda: es la búsqueda del acorde entre la realidad y el deseo vivido durante la infancia y la adolescencia.

El teatro de Federico García Lorca ha sido estudiado en la tercera parte de esta investigación en relación con la obra de los escritores del 98 y con algunos aspectos de la poética de Luis Cernuda, a partir de los siguientes criterios:

- Las manifestaciones del folklore infantil, del juego y de géneros infantiles.
- Los personajes infantiles
- Las manifestaciones del personaje hijo y de la figura materna.

El primer apartado abarca lo que podríamos denominar los recursos literarios, relacionados con el universo de la infancia, a los que echan mano los autores, consciente o inconscientemente, en su creación literaria.

El segundo apartado, los personajes infantiles, nos acerca a la infancia entendida en sentido evolutivo y a la infancia como estado de niñez. Corresponde a la presentación de unos seres, con unas características determinadas, que vienen a definir la infancia.

En el tercer apartado, llegamos a la tercera definición de la infancia que fue presentada en los acercamientos previos, capítulo I,1 : la infancia como estado inicial o previo que nos conduce a la infancia de la humanidad.

Los escritores del primer tercio del siglo XX se ven atraídos por **las manifestaciones de folklore infantil y por los géneros literarios infantiles**. Llevan a cabo una revalorización, un aprovechamiento y, por último, una adaptación personal de las manifestaciones del folklore infantil con fines propios. Con la recuperación de elementos del folklore iniciada por escritores y eruditos a finales del siglo XIX y continuada en el siglo XX se enriquecen los temas y las técnicas literarias. La recreación de elementos infantiles en las obras de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez y más tarde García Lorca, es consecuencia de esta labor de recopilación.

Valle Inclán *y* Federico García Lorca acuden al teatro de marionetas en su deseo de renovación de la escena teatral española. La aleluya, otra manifestación de la literatura popular e infantil, es el punto de partida para la creación de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín.* Por otro lado, *Platero y yo,* de Juan Ramón Jiménez, es considerada una de las obras claves para el posterior desarrollo de la literatura infantil.

Dentro de la ya mencionada ruptura con el teatro vigente en la época, los géneros teatrales calificados de menores - el teatro de marionetas y la farsa - le permiten al dramaturgo granadino un tratamiento diferente del espacio, de los personajes y del

discurso. Estos géneros necesitan un nuevo público capaz de ir más allá de las reglas impuestas por el teatro de la época. Entre ese público se hallan los niños, capaces de apreciar la espontaneidad de la palabra y la vivacidad de los muñecos. Los niños separan difícilmente la realidad y la fantasía, creen en la realidad de los personajes de ficción, por eso son espectadores privilegiados.

La incorporación de **manifestaciones musicales en el teatro de Lorca**, no es, ni mucho menos, gratuita ; todo lo contrario : cada una de ellas desempeña, como hemos visto, una función determinada dentro de cada obra.

Las composiciones musicales que cantan los niños en el teatro lorquiano se caracterizan por su tradición popular y su naturaleza oral. Algunas las aprendió el autor de niño y han sido reelaboradas, adaptadas para el contexto dramático. Particularmente relacionadas con el mundo infantil están las canciones de corro que recorren el teatro de juventud, la farsa y *Mariana Pineda* : « Elenita », « Carbonerita », « la viudita del conde Laurel », « Mariposa del aire », « Mariana Pineda ».

Los niños cantan también coplas populares o acompañan los cantos de los adultos ejemplificando su facilidad para asimilar canciones que terminan por hacer suyas. Así lo atestiguan : « el romancillo del bordado », « las coplas de la zapatera », « la canción de las hilanderas », la copla de las boleras.

El niño es destinatario de composiciones musicales en el teatro de madurez de Lorca. La « nana del caballo grande » en *Bodas de sangre* tiene como destinatario al hijo de Leonardo. Con el caballo, protagonista de la canción, se provoca el miedo en el niño, el cual parte hacia una aventura poética. Este necesita seguridad, protección. La suegra y la madre alejan al caballo y le presentan un lugar acogedor para su sueño : la cuna. Las nanas que encontramos en *Yerma* van dirigidas a un niño que no ha nacido aún, a un niño deseado, a un niño imposible. Se caracterizan por su ambivalencia : son un canto a la maternidad en un mundo abocado a la esterilidad. En *La casa de Bernarda Alba*, la abuela, consciente de la esterilidad a la que están llamadas todas las mujeres de la casa, canta una nana a una oveja, símbolo del sacrificio crístico.

Los personajes de **los cuentos** hacen también su aparición en las obras estudiadas : personajes concretos, como Caperucita, el pájaro Grifón, la Molinera, Peru y Marichu ; otros de carácter genérico : hadas, gigantes, osos, cazadores… Juan Ramón Jiménez precede a Lorca en la incorporación de protagonistas femeninas de cuentos infantiles. La fabulación infantil es un recurso que utiliza el poeta granadino como enriquecimiento de temas literarios y proyección estética. El hada guía al protagonista poético de *Soledades*,

galerías y otros poemas en el viaje que emprende por las galerías de su alma. El Coco, ese personaje mítico con el que se asustaba a los niños para que obedecieran, surge con frecuencia en la obra de Unamuno, como reflejo de una realidad social. Las hadas se convierten en la poesía de Cernuda en parcas que traen funestos presagios.

El juego como medio de expresión del ser infantil enriquece el estudio de la visión de la infancia, presente en las obras. Los juegos nos permiten conocer la manera de vivir de un pueblo en una época determinada. En *Paz en la guerra* instruyen acerca de los cambios producidos por la llegada de la guerra en la vida de los niños. Las actividades lúdicas adquieren además carácter simbólico en esta novela. La pepona, la muñeca de infancia de la tía Tula, desempeña también una función simbólica. El juego es un medio para evadirse de la realidad en los niños marginados de *Platero y yo*. Señalemos que el universo del juego no deja huellas en la poética de Cernuda.

Existe una semejanza en los espacios en los que se sitúan los seres infantiles en la poética de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Los espacios libres (jardín, parque) en los que cantan y juegan - el canto y el juego son manifestaciones del espíritu infantil en ambos - contrastan con la monotonía y aburrimiento de los espacios cerrados (escuela). Encontraremos de nuevo estos espacios y estas manifestaciones ya en el primer poemario de Lorca.

La incorporación y reelaboración de canciones de corro, nanas y otras manifestaciones del juego infantil no responden a una finalidad lúdica, sino que desempeñan una función dramática en el teatro de Lorca.

El niño no se inserta **en el teatro de Lorca** como entidad individual, sino que se inscribe en un amplio marco de relaciones. En su relación con el « otro » sirve de puente entre dos mundos : el mundo de la fantasía y el de la realidad (*Mariana Pineda*), el mundo mítico y el real (*Bodas de sangre*).

El personaje del niño adquiere un papel complejo en *La zapatera prodigiosa*. Encarna la inocencia, la neutralidad, la capacidad de fundir ficción y realidad. Sus apariciones estructuran la obra dándole un carácter circular. Mensajero sin voz propia, pero capaz de ver la verdad dentro de los otros personajes. Es el hijo imposible de la Zapatera, el hijo deseado y el hijo adoptado.

También Perlimplín es un niño; un corazón ingenuo y virgen que va a sufrir el proceso de iniciación al amor. Los duendes, niños viejos, desempeñan el papel del coro griego, ocultando y sugiriendo al mismo tiempo lo que ocurre detrás de la cortina.

El Prólogo de *Mariana Pineda* nos acerca al juego dramático de las niñas que cantan el romance infantil en la placeta. Lorca ya había recurrido a la incorporación de una canción infantil en el Prólogo en dos de sus obras del teatro inédito. Con este recurso el autor parece liberarse de la autoría de la obra. Las niñas que cantan se convierten en narradoras de un texto anónimo. La obra se convierte no sólo en la dramatización del romance, sino también del juego dramático de las niñas del prólogo.

En *Mariana* Pineda, el teatro de guiñol, las farsas y en el denominado teatro de madurez - *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* - el niño tiende a desempeñar una función dramática. El ser infantil no tiene vida ni voz propia : es el mensajero, el recadero que repite lo que los demás hacen o dicen; su voz sirve de acompañamiento musical como en el coro griego y en las celebraciones litúrgicas medievales ; a él, finalmente, van dirigidas las canciones de cuna que se inscriben dentro de la atracción que sentía Lorca hacia las manifestaciones musicales de carácter popular.

El ser infantil remite en *El público* a la fragmentación de la que son objeto los personajes. La abolición de la linealidad del tiempo y la ruptura dramática del principio de identidad permiten la presentación de los personajes en varias fases de su vida : niño, joven, adulto, viejo (muerte). Los personajes de esta obra no sólo van en busca de « el otro », sino que también van en busca de sí mismos, de su identidad. Desdoblamiento de los personajes como manifestación de sus diversas identidades en circustancias diferentes y en momentos diferentes de la vida en una pieza que rompe la linearidad temporal y las reglas del teatro clásico.

En la entrañable escena entre el Niño Muerto y el gato –que resulta ser gata- de *Así que pasen cinco años* se oye también el canto de un niño. El Niño muerto recuerda su infancia como un tiempo de canto y juego. Ejemplifica el destino de todos los hombres : la muerte. Muerte en oposición a la vida y muerte de un período de ésta : la infancia añorada por el Amigo segundo. Al mismo tiempo el canto del Niño muerto es una invitación a recordar la propia infancia de cada uno de nosotros.

Los personajes de Lorca tienen mucho de unamunianos, en el sentido de que también viven una lucha agónica. La base de esta lucha no es la problemática de la fe y el anhelo de perduración del escritor bilbaíno, sino que está próxima de la dualidad cernudiana realidad-deseo. En la obra de Lorca el deseo es sustituido por la pasión. Solamente la infancia logrará un equilibrio entre las dos fuerzas, aunque esto conlleve el propio sacrificio del ente infantil. Este sacrificio nos conducirá al sacrificio crístico, en su dimensión redentora.

Las **dimensiones crísticas de la infancia** no están ausentes en algunos de los autores que preceden a Lorca. La muerte de un niño tiene siginificado crístico para don Manuel. El protagonista de *Platero y yo* puede identificarse con Jesucristo, y el burro recuerda la Epifanía y la entrada triunfal del Hijo de Dios en Jerusalén. Por otro lado, la abundancia de personajes marginados en esta obra recuerda la compasión de Jesucristo hacia los más necesitados. Entre ellos los niños. Sin embargo, en la obra de Lorca y Cernuda, nacimiento y muerte se reúnen en una imagen única incapaz de aportar esperanza.

Los autores estudiados tienden a representar los personajes infantiles localizados en un tiempo presente que remiten a una **dimensión marginada de la infancia**: la del niño víctima del hambre, de la guerra, de la enfermedad, de la avaricia o de los proyectos de los adultos. Así se ha observado en la obra de Baroja, Valle-Inclán y Lorca.

Sinónimo de infancia es niñez y el niño es el ser que se halla en la niñez. Pero niño es también el que conserva el espíritu infantil, cuyas manifestaciones son la inocencia y la pureza que encarna **el personaje del idiota**. Sólo este ser infantil es capaz de aportar cierta esperanza a la humanidad. Así se ha observado en la segunda parte dedicada a los personajes infantiles.

El niño está inserto en un mundo de relaciones que se va ampliando conforme va creciendo: la figura de la madre, la familia, los amigos, la escuela. En la literatura noventayochista adquiere importancia el papel que desempeña el individuo en el seno de la familia. Llegamos así a la tercera parte, **las manifestaciones del personaje hijo y de la figura materna**.

El hijo se presenta bajo diversas manifestaciones en la narrativa de Unamuno: hijo deseado, hijo como heredero, hijo literario, hijo espiritual y por último el adulto-hijo, que supone una nueva relación en el seno de la pareja. Las funciones de estos personajes nos conducen a los núcleos temáticos en torno a los cuales gira la obra del rector de Salamanca: la crisis de fe y el anhelo de inmortalidad. La ausencia del padre físico conduce, conforme avanza la producción narrativa, a la ausencia de Dios, expresión de la crisis de fe. La ausencia del padre convierte al hijo en huérfano. Para compensar este abandono del hombre surge la figura de la madre. Prima en todos los personajes femeninos unamunianos la dimensión de madre por encima de la de esposa. Se relaciona la figura de la madre con los recuerdos infantiles de los personajes, los cuales aparecen en momentos de crisis, dificultades o ante la cercanía de la muerte. Este retorno a la infancia toma en algunos personajes la imagen de vuelta al claustro materno que Unamuno define con la expresión: « el desnacer ».

La figura de la madre, que tiene una función de guía y compañera en *Soledades* de Antonio Machado, adquiere importancia en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Con ella surgen las canciones de cuna y los cantos para adormecer al niño. Coinciden el poeta granadino, el poeta de Moguer y Unamuno en relacionar la figura de la madre con las canciones de cuna. La madre adormece al niño con su canto. En el sueño infantil se regresa al sueño primero del hombre, sueño en las entrañas maternales. Relacionado con el sueño, surge el cementerio, lugar de reposo en *Diario de un poeta recién casado.* También García Lorca incorpora canciones infantiles en su obra, pero, mientras que la nana cantada por la madre apacigua los miedos infantiles en la obra del poeta de Moguer, inversamente, en el teatro lorquiano, se convierte en un instrumento materno para expresar sus temores y deseos. En Lorca, la figura materna diverge de las connotaciones positivas señaladas en los hombres del 98 y se asemeja a la luna del *Romancero Gitano* que embruja a su niño-hijo para conducirlo al reino de la muerte.

Coinciden también Unamuno y Lorca en el **anhelo de maternidad** de sus personajes, pero mientras Unamuno encuentra siempre un camino para que sus protagonistas femeninas vean cumplido ese anhelo, los personajes lorquianos deberán enfrentarse a su esterilidad, dando lugar a un personaje ausente físicamente pero desencadenante del desarrollo de la acción : el hijo imposible.

La madre en la obra de Federico García Lorca se aleja de los valores positivos que representa la figura materna en Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez. Ahora bien se distingue un elemento unificador : **el grito de la madre por el hijo muerto**. Un aspecto particular de la obra dramática de Federico García Lorca es la representación del hijo como víctima de la madre. Esta visión discrepa de la de los autores estudiados y nos conduce a la dimensión mítica de la obra lorquiana.

Mientras las mujeres unamunianas logran ver satisfecho su deseo de maternidad, los personajes lorquianos parecen abocados a la frustración amorosa y a la esterilidad. Consecuencia de la disyunción entre el yo (amante) y el tú (amado), que Lorca recrea mediante la imagen del anillo perdido, surge la disyunción entre el yo (madre-padre) y el tú (hijo). El encuentro amoroso imposible, que tan bien refleja el mito de Narciso, conlleva la maternidad/paternidad imposible. Este ser deseado, clamado, que nunca logrará ver la luz, se constituye a partir de varios elementos : el sueño, la labor de la costura, el canto y la nana. Sólo mediante el canto logra expresarse este **hijo imposible**. El silencio, símbolo de la esterilidad, lo devuelve a la nada, y los seres lorquianos, tanto masculinos como femeninos, deben enfrentarse a su destino : la muerte es la única verdad que les espera.

En el baile del Arlequín, en el Acto tercero de *Así que pasen cinco años*, se expresa el carácter cíclico de la vida y las metamorfosis del ser humano, de manera que la voz de la infancia y la de la vejez se entrecruzan en un espacio en el que Sueño y Tiempo se interrelacionan :

Sobre la misma columna,
Abrazados Tiempo y Sueño,
Cruza el gemido del niño
La lengua rota del viejo[1168].

La « noción del Hombre-Hijo del Niño » formulada por María Zambrano recoge la imagen totalizadora de la infancia en la creación de Federico García Lorca y Luis Cernuda.

Sí. Ya sé que hay que prolongar el sentido de estos versos[1169] (*hasta dar un salto (pero ¿sin saltos es posible poetizar o pensar de veras ?) para llegar desde ellos a* ***la noción del Hombre-Hijo del Niño***[1170]*, no encontrada por mí en mis estudios de la historia religiosa en parte alguna, aunque cierto es que el Jesús niño lo hace sentir en lo más hondo. (Ese niño inexplicable que aparece en tantos mitos y religiones formadas ya, y aun esa niña, virgen siempre, de tan increíble nacimiento en el asombroso parto de Zeus)*[1171].

Es la imagen ya formulada por el poeta inglés Wordsworth en su « Ode : Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood »:

The Child is Father of the Man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety[1172].

Pero detenerse en esta imagen es insuficiente porque el Niño es a su vez « Hijo de… ». El Niño remite a su vez a un origen, a un principio germinador. Aquí es donde **el desnacer** unamuniano aporta la clave interpretativa. En un proceso evolutivo inverso el hombre vuelve a sus orígenes, a la tierra madre que le dio la vida, a la primerísima niñez. La infancia individual conduce a la infancia de la humanidad, a la imagen arquetípica, a la madre tierra primigenia : la Madre Gaïa, que en la obra de Lorca se configura en la dualidad tierra-luna siguiendo el ciclo del eterno retorno que encarna la diosa Perséfone.

[1168] GARCIA LORCA, Federico (1986, II : 561).
[1169] Se refiere al poema « Infancia y muerte » y concretamente al verso:
agonizando con su propio hombre que masticaba tabaco en su costado siniestro (GARCIA LORCA, Federico 1986, I: 1048).
[1170] La negrita es mía.
[1171] ZAMBRANO, María (1976: 187).

En conclusión, ocho son las perspectivas que han sido relevadas en este estudio que abarca el proceso de incorporación de la infancia en la obra de los escritores del 98, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Luis Cernuda:

- Infancia como motivo de reflexión educativa en la narrativa de Ganivet, de los hombres del 98 y de Juan Ramón Jiménez.
- Infancia ligada al folklore, a las canciones, al juego y a la fabulación infantil, es decir, a aquellas manifestaciones que perduran de generación en generación[1173]. Así se ha podido observar en Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez y Lorca.
- Infancia como vivencia personal que es rememorada a través del recuerdo.
- Infancia como vivencia atemporal o presente eterno: es la infancia poetizada en *Ocnos* y que recrean los niños idiotas, los cuales guardan en su interior la esencia del ser infantil.
- Infancia como paraíso perdido: surge como consecuencia de la nostalgia que siente el poeta hacia esa vivencia atemporal de la infancia: es una infancia localizada en pasado, que se configura siempre como época feliz en la que el ser infantil desconocía el fluir temporal y sus consecuencias.
- Infancia víctima: se localiza dentro de una coordenada temporal « presente ». Los niños incorporados en la narrativa de Baroja, en el teatro y la narrativa de Valle Inclán, y, sobre todo, en los poemas - partir de *Canciones* - *y* las obras teatrales de Lorca, aportan imágenes de una niñez marginada y víctima.
- Infancia crística: el destino de esta infancia víctima es la muerte, la cual queda simbolizada a menudo en una muerte crística en la que el nacimiento y el fallecimiento de la criatura se fusionan, a imagen de la muerte de Cristo en la Cruz.
- Infancia imposible: se trata de la infancia proyectada en el futuro que responde a la necesidad de los personajes lorquianos de ver satisfecho su deseo de maternidad. Los hijos imposibles no verán la luz y su no nacer se convierte en símbolo de un morir a la vida.
- Infancia de la humanidad: a ella hemos llegado a partir de la figura de la madre. La imagen del desnacer conduce, no a un paraíso de connotaciones edénicas,

[1172] WORDSWORTH (1997: 322).

sino al regreso a la nada, a la infancia de la humanidad, cuya clave parece estar en la tierra y, concretamente en la tierra-madre Gaya, vientre materno al que retorna el ser humano en el momento de su muerte.

[1173] Las canciones, los juegos incluso los cuentos pueden ir evolucionando con el paso del tiempo pero su esencia y los valores inherentes a ellos permanecen intactos.

« Niños comiendo pastel »

MURILLLO, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°47.

Bibliografía y anexos

Bibliografía general

ALONSO, Dámaso: *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958. ALQUIE, Ferdinand : « Le surréalisme dans son histoire », en *Encyclopaedia Universalis*, France S.A., vol.21, Paris, 1989, pp.892-899.

ALVAREZ BARRIENTOS, J.: "El teatro de títeres" en *Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas,* GARCIA DE ENTERRIA, María Cruz, coordinadora, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 61-63.

ARANDA, Francisco : *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.

ARNHEIM, Rudolf : *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, Eudeva, Rivadavia, 1976.

BACHELARD, Gaston : *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

--- *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

--- *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

--- *Terre et rêveries du repos,* Paris, Librairie José Corti, 1948.

--- *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F, 1967.

BATJIN, Mijaíl : « Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela » en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullà (ed.), Barcelona, Crítica, 1996, pp. 63-68.

BERLEWI, Marian : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1973-1974.

BODINI, Vittorio : *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971.

BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética,* Madrid, Gredos, 1976.

--- *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968.

BRAVO VILLASANTE, Carmen: *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Doncel, 1983.

--- *Ensayos de literatura infantil*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

BRETON, André : *Manifeste du Surréalisme*, Paris, Editions de Saggitaire, 1924.

--- « Manifeste du surréalisme » en *Œuvres complètes,* I, Paris, Gallimard, 1988.

BRIHUEGA, Jaime : *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.

BUTOR, Michel : « El uso de los pronombres personales en la novela » (1963) en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullà ed., Barcelona, Crítica, 1996, pp. 88-89.

CANO, José Luis : *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970.

CANO BALLESTA, J : *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Gredos, 1972.

CAZENAVE, Michel : *Encyclopédie des symboles*, Paris, librairie Génerale Française, 1996.

CERVERA, Juan: *Historia crítica del teatro infantil español*. Madrid, Editora Nacional, Cultura y Sociedad, 1980.

CIPLIJAUSKAITE, Biruté: *El poeta y la poesía*, Madrid, Insula, 1966.

CIRLOT, Juan Eduardo : *Diccionario de símbolos*, Madrid, ediciones Siruela, 1997.

CHATEAU, Jean : *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*, Paris, Urin, 1967.

CHATMAN, Seymour : *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain : *Dictionnaire de Symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

CHEVREL, Yves: *La littérature comparée*, PUF, Paris, 1989.

--- *La recherche en littérature*, Paris, PUF, 1994.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José : *Un monde autre : L'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1979.

DEBICKI, A.P. : *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968.

DIAZ-PLAJA, Guillermo: *El poema en prosa en España : Estudio critico y antología*, Barcelona, Gustavo Gili, 1956.

DIJKSTRA, Bram: *Les idoles de la perversité, « Figures de la femme fatale dans la culture fin de siécle »*, Paris, Seuil, 1992.

DOUGHERTY, Dru : *El teatro de España entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

ELIADE, Mircea : *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.

--- *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

--- *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza/Emecé, 1985.

ESTEBANEZ CALDERÓN, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.

FAW, Terry: *Psicología del niño*, México, McGraw-Hill, 1982.

GARCIA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor: *Epoca contemporánea: 1914-1939*, coll. *Historia crítica de la literatura española*, VII, Madrid, Espasa Calpe, 1984.

GEIST, Anthony Leo: *La poética de la generacion del 27 y las revistas literarias : de la vanguardia al compromiso 1918-1936,* Barcelona, Labor, 1980.

GODOY GALLARDO, Eduardo : *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Colección Nova Scholar, 1979.

GONZALEZ MUELA, Joaquín : *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Insula, 1954.

GONZALEZ MUELA, Joaquín y ROZAS, Juan Manuel: *La generación poética de 1927. Estudio y antología*, Madrid, ediciones Alcalá, 1966.

GRIMMAL, Pierre : *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

GUILLAUMIN, J. : *La genèse du souvenir. Essai sur les fondements de la psychologie de l'enfant*, Paris, P.U.F., 1968.

GULLON, Ricardo : *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch editor, 1980.

HENDERSON, Joseph L. : « Les mythes primitifs et l'homme moderne » en *L' homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, pp. 104-158.

ILIE, Paul : *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.

JERNENYI, K. & JUNG, C.G.: *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin. La jeune fille divine*, Paris, Payot, 1974.

JIMENEZ, José Olivio : *Cinco poetas del tiempo : Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño, Francisco Brines*, Madrid, Insula, 1972.

JIMENEZ GARCIA, Antonio : *El krausismo y la institución libre de enseñanza*, Madrid, Cincel, 1987.

JUNG, Carl Gustav : «The archetypes and the collective unconscious » en *The collected works of C.G. Jung*, vol 9, Princeton University Press, Princeton, 1969.

LEVI-STRAUSS, Claude: *Mythologiques. L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.

LLORCA, Fernando : *Lo que cantan los niños : canciones de cuna, de corro, coplillas, adivinanzas, relaciones, juegos y otras cosas infantiles*, Valencia, Prometeo, 1931.

LLURCAT, Liliane : « El niño como persona concreta en la Génesis de su expresividad motriz y simbólica » en *Anthropos,* Barcelona, Promat, septiembre, 1988.

MARCIAL DE ONIS, Carlos : *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, José Purrúa Turanzas, 1974.

MARROW, Henri-Irénée: *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité, I. Le monde grec*, Paris, Seuil, 1948.

MOLERO PINTADO, Antonio : *La Institución Libre de Enseñanza : un proyecto español de renovación pedagógica*, Madrid, Anaya, 1985.

MONTENEGRO DUQUE, Angel : *Historia de España: Alfonso XIII y la Segunda República*, Madrid, Gredos, 1991.

NORA, Eugenio de: *La novela española contemporánea (1898-1967), I*, Gredos, Madrid, 1979.

ONIS, Carlos Marcial de : *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974.

ORTEGA Y GASSET, José : « Teoría de Andalucía » en *Viajes y países*, Madrid, Revista de Occidente, 1968, pp. 91-107.

PANETH, Ludwig : *La symbolique des nombres dans l'Inconscient*, Paris, Payot, 1953.

PASTOUREAU, Michel : *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, edition Bonneton, 1992.

PAGEAUX, Daniel-Henri : *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

PAGEAUX, Daniel-Henri & BESSIERE, Jean : *Perspectives comparatistes*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1999.

PELEGRIN, Ana: "Literatura oral infantil" en *Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas*, GARCIA DE ENTERRIA, María Cruz, coordinadora, Barcelona, Anthropos, 1995, pp.124-130.

PEREZ-RIOJA, J.A. : *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1988.

PLAZA CAMARERO, Faustino : *El niño en Delibes*, tesina de licenciatura, Universidad de La Laguna, 1961.

RAMOS ORTEGA, Manuel José : *Estudios de literatura española contemporánea*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1991.

RUIZ RAMON, Francisco: *Historia del teatro infantil español*, Madrid, Alianza, 1971.

--- *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1995

SANCHEZ JIMENEZ: *Historia de España : Los comienzos del siglo XX : la población, la economía, la sociedad (1898-1931)*, tomo XXXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

SIEBENMANN, Gustav: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.

--- « La investigación de imágenes mentales. Aspectos metodológicos » en *Versants* n° 29, Paris-Genève, Champion-Slatkine, pp. 5-30, 1996.

SIGNORELLI, Maria : *Il bambino e il teatro*, Bologna, Edizioni Giuseppe Malipiero, 1957.

SULLA, Enric, ed. : *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1996.

VAREY, John Earl: *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid*, London, Tamesis Books, 1972.

VERDU DE GREGORIO, Joaquín: *Reflejos del sueño en la palabra*, Madrid, Libertarias/ Prodhufi, 1993.

WORDSWORTH, William : *Ballades lyriques* suivies de *Ode : Pressentiments d'Immortalité*, Paris, J.Corti, 1997.

ZARDOYA, C. : *Poesía española del 98 y del 27*, Madrid, Gredos, 1968.

ZULETA, Emilia de : *Cinco poetas españoles : Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda*, Madrid, Gredos, 1981.

Bibliografía de los autores estudiados

Angel Ganivet

Obras de base

GANIVET, Angel: *Obras Completas, I,* Madrid, Aguilar, 1961.
--- *Obras Completas, II,* Madrid, Aguilar, 1962.
--- *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, edición de Laura Rivkin, Madrid, Cátedra, 1983.

Obras críticas

GARCIA MERCADEL, José: *Ideario de Ganivet*, recopilación, Madrid, Biblioteca Nueva, 1936.
HERRERO, Javier: *Angel Ganivet: un iluminado*, Madrid, Editorial Gredos, 1966.
MAINER, Jorge Carlos: *Modernismo y 98* en *Historia crítica de la literatura española*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, ed. Crítica, 1980.
OLMEDO MORENO, Miguel: *El pensamiento de Ganivet*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
SANTIAÑEZ-TIO, Nil: *Angel Ganivet, escritor modernista*, Madrid, editorial Gredos, 1994.
VELAZQUEZ CUETO, Gerardo: *Ganivet, Unamuno, Azorín, Maeztu,* Madrid, Cincel, 1980.

Miguel de Unamuno

Obras de base

UNAMUNO, Miguel de: *Obras Completas*. Prólogo, edición y notas de Manuel García Blanco, Barcelona, Vergara Editorial, 1958.

--- *Poesía Completa*, edición de Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza tres, 1987.

Obras críticas

BLANCO AGUINAGA, Carlos : *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Laia, 1975.

CLAVERIA, Carlos: *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1970.

CRIADO MIGUEL, Isabel: *Las novelas de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.

DIAZ PETERSON, Rosendo: *Unamuno: el personaje en busca de sí mismo*, Madrid, Nova Scholar, 1975.

--- *La novelas de Unamuno*, Potomac (MD.), Scripta Humanistica, 1987.

ELIZALDE, Ignacio: *Miguel de Unamuno y su novelística*, Guipúzcoa, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983.

GARAGORRI, Paulino: *Introducción a Miguel de Unamuno. El desnacer y la feliz incertidumbre*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

MARIAS, Julián: *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1953.

NICHOLAS, Robert L.: *Unamuno narrador*, Madrid, Castalia, 1987.

RIBBANS, Geoffrey: *Niebla y soledad*, Madrid, Gredos, 1971.

Artículos

BLANCO AGUINAGA, Carlos. «Aspectos dialécticos de las tres novelas ejemplares », en *Miguel de Unamuno*, Antonio Sánchez Barbudo (ed.), Madrid, Taurus, 1980.

BRAVO GUERREIRA, María Elena: « Algunos aspectos del problema de la genericidad, en *La tía Tula* de Miguel de Unamuno », en *Actas del Congreso Internacional. Cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

CEPEDA CALZADA, Pablo: « Sobre su novela *San Manuel Bueno, mártir* », en *Actas del Congreso Internacional. Cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

LONGHURST, Carlos: « Para una interpretación de « La tía Tula », en *Actas del Congreso Internacional. Cincuentenario de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

PARKER, Alexander A. : « En torno a la interpretación de *Niebla* », en *Miguel de Unamuno*, Antonio Sánchez Barbudo (ed.), Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1974.

SENABRE, Ricardo: «Los arquetipos temáticos en la literatura unamuniana », en *Actas del Congreso Internacional. Cincuentenario de Unamuno,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

Pío Baroja

Obra de base

BAROJA, Pío: *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.

Obras críticas

ALARCOS LLORACH, Emilio*: Anatomía de la lucha por la vida*, Madrid, Castalia, 1982.
CAMPOS, Jorge: *Introducción a Pío Baroja*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
CUETO PEREZ, Magdalena: *Aspectos sistemáticos en la narrativa de Pío Baroja: El árbol de la ciencia*, Gijón, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1985.
ELIZALDE: *Personajes y temas barojianos*, Valencia, Universidad de Deusto, 1986.
ESTRUCH TOBELLA, Joan: *La Busca,* Guías de Lectura, Madrid, Alhambra, 1988.
FLINT, Weston: *Pío Baroja Camino de perfección (Pasión mística),* London, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, 1983.
GONZALEZ LOPEZ, Emilio: *El arte narrativo de Pío Baroja: Las trilogías*, New York, Las Américas Publishing Company, 1971.

Artículos

ESTRUCH TOBELLA, Joan: « El escepticismo barojiano en *La lucha por la vida* », en *Actas de las III Jornadas Internacionales de Literatura*, San Sebastián, Cuadernos Universitarios, 1988.

INMAN FOX, E.: « Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia* », en *Pío Baroja*, edición de Javier MARTINEZ PALACIO, Madrid, Taurus, 1979.

PETIT, Marie-Claire: « Zalacaín el aventurero:estructura, simbólica y temática », en *Pío Baroja*, edición de Javier MARTINEZ PALACIO, Madrid, Taurus, 1979.

Ramón del Valle Inclán

Obras de base

VALLE INCLÁN: *Tablado de marionetas : para educación de príncipes*, ed. de César Oliva, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
--- *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
--- *Tirano Banderas*, Barcelona, Planeta, 1994.
--- *Sonata de otoño. Sonata de invierno*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
--- *Sonata de primavera. Sonata de estío*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
--- *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

Obras críticas

DIAZ-PLAJA, Guillermo: *Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid, Gredos, 1965.

DOGHERTY, Dru: *Valle Inclán y la Segunda República*, Valencia, Pre-textos, 1986

GONZALEZ LOPEZ, Emilio: *El arte dramático de Valle-Inclán*, New York, Las Américas Publishing Company, 1967

GREENFIELD, Sumner M.: *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Caracas-Madrid, Fundamentos, 1972

LAVAUD, Eliane et Jean-Marie: *Valle-Inclán, un espagnol de la rupture*, Paris, Actes Sud, 1991.

LAVAUD, Jean-Marie: *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU, 1992.

RISCO, Antonio: *La estética de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1966.

SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana: *De Sonata de otoño al esperpento*, London, Tamesis, 1968.
ZAMORA VICENTE, Alonso: *Las Sonatas de Valle Inclán*, Madrid, Gredos, 1969.

Artículos

DIEZ, Ricardo: « Tirano Banderas y la nueva narrativa hispanoamericana », en *Valle-Inclán, nueva valoración de su obra*, Clara Luisa Barbeito (ed.), Barcelona, PPU, 1988, pp. 334-344.
GABRIELE, John P.: « Estructura mítica y psique en *Luces de Bohemia* », en *Suma Valleinclaniana*, John P. Gabriele (ed.), Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 655-672.
JOHNSON, Roberta: « El juego del poder en *Tirano Banderas* », en *Valle-Inclán, hoy, estudios críticos y bibliográficos*, Leda Schiavo (ed.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1993, pp. 51-60.

Antonio Machado

Obras de base

MACHADO, Antonio: *Poesías Completas,* edición de Manuel Alvar, Madrid, Austral, 1989.

Obras críticas

AGUIRRE, J.M.: *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1982.
BARBAGALLO, Antonio: *España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado*, Soria, Diputación Provincial de Soria, 1990.
BECEIRO, Carlos: *Antonio Machado, poeta de Castilla*, Valladolid, Ambito, 1984.
CARVALHO-NETO, Paulo: *La influencia del folklore en Antonio Machado*, Madrid, ediciones Demófilo, 1975.
GONZÁLEZ, Angel: *Antonio Machado*, Madrid, Júcar, 1986.
GULLON, Ricardo: *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

GUTIERREZ-GIRARDOT, R.: *Poesía y prosa en Antonio Machado,* Madrid, Guadarrama, 1969.
JIMENEZ, Juan Ramón: *Españoles de tres mundos*, Madrid, Aguilar, 1969.
RIBBANS, Geoffrey: *Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos, 1971.
PREDMORE, Michael P.: *Una España joven en la poesía de Antonio Machado*, Madrid, Insula, 1981
SERRANO PONCELA, Segundo: *Antonio Machado, su mundo y su obra*, Buenos Aires, Losada, 1954
SESE, Bernard: *Antonio Machado(1875-1939)L'homme, le poète, le penseur*, Tomo I, París, Université de Lille III, 1980.
--- *Antonio Machado (1875-1939)El hombre. El poeta. El pensador*, Tomo II, Madrid, Gredos, 1980.
YNDURAIN, Domingo: *Ideas recurrentes en Antonio Machado (1898-1907)*, Madrid, Turner, 1975.
VERDU DE GREGORIO, Joaquín: *Antonio Machado: Soledad, infancia y sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990

Artículos

ARANGUREN, José L.: « Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado », en *Antonio Machado,* Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), Madrid, Taurus, 1979, pp. 293-308.
ALBORNOZ, Aurora de: « Miguel de Unamuno y Antonio Machado », en *Antonio Machado,* Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), Madrid, Taurus, 1979, pp. 123-154.
CARDWELL, Richard A.: « Antonio Machado, la Institución y el idealismo finisecular », en *Antonio Machado hoy*, Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado, Sevilla, Alfar, 1990, pp. 381-404.
GARCIA PADRINO, Jaime: « Antonio Machado y la atención al niño en la guerra civil », en *Antonio Machado hoy*, Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado, Sevilla, Alfar, 1990, pp. 441-448.

GICOVATE: « La evolución poética de Antonio Machado », en *Antonio Machado*, Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), Madrid, Taurus, 1979, pp. 243-250.

GUEREÑA, Jacinto Luis: « Antonio Machado y su sed educativa », en *Antonio Machado hoy*, Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado, Sevilla, Alfar, 1990, pp. 235-246.

GULLÓN, Ricardo: « Relaciones amistosas y literarias entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez », en *Antonio Machado*, Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), El escritor y la crítica, Madrid, Taurus, 1979, pp. 155-169.

LOPEZ-MORILLAS, Juan: «Antonio Machado y la interpretación temporal de la poesía » en *Antonio Machado*, Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), Madrid, Taurus, 1979, pp. 251-266.

TORRE, Guillermo de: « Teorías literaria de Antonio Machado », en *Antonio Machado*, Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), Madrid, Taurus, 1979, pp. 227-242.

SANCHEZ BARBUDO, Antonio: « Ideas filosóficas de Antonio Machado », en *Antonio Machado*, Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), Madrid, Taurus, 1979, pp. 189-226.

ZARDOYA, Concha: « El « yo » en las *Soledades y galerías* de Antonio Machado », en *En torno a Antonio Machado*, Francisco López (ed.), Madrid, Ediciones Júcar, pp. 263-294.

--- « Los caminos poéticos de Antonio Machado », en *Antonio Machado*, Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), Madrid, Taurus, 1979, pp. 327-344.

Juan Ramón Jiménez

Obra de base:

JIMENEZ, Juan Ramón, *Obra Completa*, Edición del Centenario, Madrid, Taurus, 1981.

--- *Estética y ética estética*, selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1967.

Obras críticas

DIAZ- PLAJA, Guillermo: *Juan Ramón Jiménez en su poesía,* Madrid, Aguilar, 1958.

GONZALEZ, Angel: *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Júcar, 1973.

PALAU DE NEMES, Graciela: *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974.

PREDMORE., Richard P.: *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez. EL « Diario » como centro de su mundo poético*, Madrid, Gredos, 1973.

--- *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966.

Artículos

BERMUDEZ-CAÑETE, Federico: « Notas sobre la prosa poética en Juan Ramón Jiménez », en *Cuadernos hispanoamericanos*, Homenaje a Juan Ramón Jiménez, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp.768-776.

CARDWELL, Richard A.: « Juan Ramón Jiménez, ¿noventaiochista? », en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp.336-355.

CEVALLOS, Francisco: « Notas sobre la estructura de 'Platero y yo' », en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp. 704-715.

DE ARMAS, Isabel: « El narcisismo óptimo de Juan Ramón Jiménez », en *Cuadernos hispanoamaericanos*, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp. 439-445.

GOMEZ YEBRA, Antonio A.: « La figura del niño en 'Platero yo' », en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, Anthropos, 1990.

MARIAS, Julián: « *Platero yo* o la soledad comunicada », en *Juan Ramón Jiménez*, Aurora de Albornoz (ed.), Madrid, Taurus, 1981.

NAJT, Miriam y REYZABAL, María Victoria: « Colaboradores y oponentes del « yo » poético en 'Platero y yo' », en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp. 748-767.

ORAM, Karen A.: « 'Platero y yo'. La doble misión de Juan Ramón Jiménez », en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp. 686-703.

ORTEGA, José: « Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca: dos poetas andaluces en Estados Unidos », en *Cuadernos* hispanoamericanos, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp. 875-885.

PREDMORE, Michael P. (ed.): « Introducción a *Platero y yo* » en *Platero y* yo, Juan Ramón Jiménez, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 13-70.

QUIROGA CLERIGO, Manuel: «'Platero y yo', historia de una soledad », en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp. 679-685.

RODRIGUEZ PADRON, Jorge: « Juan Ramón Jiménez- Luis Cernuda: un diálogo crítico », en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp.886-910.

SHEENAN, Robert Louis: « El « género Platero » de Juan Ramón Jiménez », en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp. 731-743.

URRUTIA, Jorge: « Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de 'Platero y yo' », en *Cuadernos hispanoamericanos*, números 376-378, octubre-diciembre 1981, pp. 716-730.

Federico García Lorca

Obra de base

GARCIA LORCA, Federico: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1986.

Ediciones consultadas

Obra poética :

GARCIA LORCA, Federico: *Romancero Gitano*, ed. de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

--- *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, ed. de Eutimio Martín, Barcelona, Ariel, 1981.

--- *Suites*, ed. Crítica de André Belamich, Barcelona, Ariel, 1983.

--- *Libro de Poemas*, ed. de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

--- *Canciones* y *Primeras Canciones*, ed. crítica de Piero Menarini, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

--- *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. de Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

--- *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejias. Sonetos*, ed. de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1989.
--- *Poeta en Nueva York*, ed. de Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1994.
--- *Poesía inédita de juventud, ed. de Christian de Paepe*, Madrid, Cátedra, 1994.

Teatro

GARCIA LORCA, Federico : *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*, ed. Martínez Nadal y Marie Laffranque, Barcelona, Seix Barral, 1978.
--- *Viaje a la luna (guión cinematográfico)*, ed. de Marie Laffranque, Loubressac, Braad editions, 1980.
--- *La casa de Bernarda Alba*, : edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1986.
--- *Bodas de sangre* : edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1986.
--- *Teatro inconcluso*, estudio preliminar y notas : Marie Laffranque, Granada, Universidad de Granada, 1987.
--- *La zapatera prodigiosa*, ed. de Joaquín Forradellas, Espasa Calpe, Madrid, 1990.
--- *Yerma*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Austral, 1991.
--- *El público*, ed. de Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1991.
--- *Obras*, V. *Teatro*, 3, ed. de Miguel García Posada, Akal, Madrid, 1992.
--- *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, ed. de Luis Martínez Cuitiño, Madrid, Austral, 1993.
--- *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ed. de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 1993.
--- *Mariana Pineda*, ed. de Luis Martinez Cuitiño, Madrid, Cátedra, 1994.
--- *La casa de Bernarda Alba*, ed. de Francisco Ynduráin, Madrid, Austral, 1994.
--- *Bodas de sangre*, ed. de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Austral, 1994.
--- *Viaje a la luna*, ed. introducción y notas de Antonio Monegal, Valencia, Pre-textos, 1994.
--- *Así que pasen cinco años. Leyenda del Tiempo.*, ed. de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 1995.

--- *Teatro inédito de juventud*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1996.

Obras críticas

ANDURA, Fernanda y EIZAGUIRRE, Ana : *Federico Garcia Lorca y su teatro*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, diciembre 1984-enero 1985, 1984.

AUCLAIR, Marcelle : *Enfances et mort de García Lorca*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

BABIN, Maria Teresa : *Estudios lorquianos: textos incluidos (1939-1974)*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1976.

BALBOA ECHEVARRIA, Miriam : *Lorca : el espacio de la representación*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1986.

BERENGUER CARISOMO, Arturo : *Las máscaras de Federico García Lorca*, Rivadavia, Edición Universitaria de Buenos Aires, 1969.

BUSETTE, Cedric: *Obra dramática de Garcia Lorca. Estudio de su configuración*, New York, Las Américas, 1971.

CORREA, Gustavo: *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970.

CUEVAS GARCIA, Cristóbal (ed.) : *El teatro de García Lorca : tragedia, drama, farsa*, Málaga, Publ. del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996.

DEL RIO, Angel: *Poeta en Nueva York*, Madrid, Taurus, 1958.

DEREK, Harris: *García Lorca:* « *Poeta en Nueva York* », London, Grant & Cutler, 1978.

DIAZ PLAJA, Guillermo : *Federico Garcia Lorca*, Madrid, Espasa Calpe, 1961.

DOMENECH, Ricardo (ed.): *« La casa de Bernarda Alba » y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985.

EDWARDS, Gwynne: *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983.

FEAL DEIBE, Carlos: *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa, 1973.

--- *Lorca : tragedia y mito*, Ottawa, editions Canada, 1989.

FERNANDEZ CIFUENTES, Luis : *García Lorca en el teatro :la norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

FERNANDEZ DE LOS RIOS, Luis Beltrán: *La arquitectura del humo : una reconstrucción del « Romancero Gitano »*, London, Tamesis, 1986.

GALA, Antonio : *El teatro de Federico García Lorca*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1972.

FLYS, Miguel Jaroslaw: *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1955.

FUENTES VAZQUEZ, Tadea: *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1990.

GALAN, Eduardo : *Claves de la Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Ciclo Editoria, 1989.

GALLEGO MORELL, Antonio: *Teatro selecto de Federico García Lorca*, Madrid, Escelicer, 1969.

--- *Sobre García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1993.

GARCIA LORCA, Fancisco: *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1980.

GARCIA POSADA, Miguel: *Lorca : interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981.

GIBSON, Ian : *Federico García Lorca, 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York 1898-1929*, Barcelona, Grijalbo, 1985.

--- *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande 1929 – 1936*, Barcelona, Grijalbo, 1988.

GIL, Ildefonso-Manuel (ed.): *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1973.

GOMEZ TORRES, Ana María : *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Arguval, 1995.

HONIG, Edwin: *Garcia Lorca*, Barcelona, Laia, 1974.

HUELAMO KOSMA, Julio : *El teatro imposible de Federico Garcia Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

LAFFRANQUE, Marie : *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Université de Paris, 1967.

LARA POZUELO, Antonio : *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973.

--- *Poesía Completa de Federico García Lorca. Concordancias*, Lausana, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1995.

MARTIN, Eutimio : *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita,* Madrid, Siglo XXI, 1986.

MARTINEZ NADAL, Rafael : *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1980.

--- *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Hiperión, 1988.

--- *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Madrid, Casariego, 1992.

MENARINI, Piero : *Poeta en Nueva York di Federico García Lorca*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1975.

MORRIS, Cyril Brian : *García Lorca : «La casa de Bernarda Alba »*, London, Grant and Cutler, 1990.

NEWTON, Candelas : *« Libro de Poemas » o las aventuras de una búsqueda*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.

--- *Lorca, una escritura en trance : Libro de Poemas y Diván del Tamarit*, Amsterdam/Philadelphia, J. Benjamins, 1992.

NIÑAMBRES SANCHEZ, Nicolás: *Valle Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*, Madrid, Anaya, 1991.

ORTEGA, José: *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

PREDMORE, Richard L. : *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1985.

RAMOS GIL, Carlos: *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967.

SIEVERING-LORENZO, María-Gisela: *Visiones de la infancia en la creación poética de Federico Garcia Lorca*, tesina de licenciatura, Universidad de Ginebra, 1986.

SORIA OLMEDO (ed.), Andrés : *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Comisión Nacional del Cincuentenario, Granada, Mayo de 1986.

UTRERA, Rafael : *Federico García Lorca/ cine*, Alsecan, Sevilla, 1987.

VITALE, Rosanna : *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1991.

Artículos

ABAD, Francisco: « Análisis de *Así que pasen cinco años* », en *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Cristóbal Cuevas García (ed.), Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996, pp. 241-252.

ALBORNOZ, Aurora de: « Federico en Nueva York: En la violencia, la ternura », en *L'imposible/posible di Federico García Lorca*, a cura di Laura Dolfi, Salerno, Edizione Scientifiche Italiane, 1988, pp. 105-118.

ANDERSON, Andrew A. : « Unas aclaraciones a *La casa de Bernarda Alba*, *Sonetos* y *Drama sin titulo* », en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Granada, mayo de 1986, pp. 129-146.

--- « El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida : tres dramas expresionistas de García Lorca », en *El teatro en España : entre la tradición y la vanguardia*, 1918-1939, Dru Dougherty (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Fundación García Lorca, Madrid, Tabacalera, 1992 pp. 215-226.

ANDERSON, Andrew A. : « Las relaciones familiares y el compás del vals : Dos facetas desapercibidas de Doña Rosita la soltera », en *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, edición de Cristóbal Cuevas García, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Malaga, 1995, pp. 199-218.

ATENCIA, María Victoria : *Federico y los elfos*, en *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Cristóbal Cuevas García (ed.), Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 1995, pp. 219-230.

BELAMICH, André : « El público » y « La casa de Bernarda Alba », polos opuestos en la dramaturgia de García Lorca », en *« La casa de Bernarda Alba » y el teatro de García Lorca*, Ricardo Domenech (ed.), Madrid, Cátedra, 1985, pp. 77-92.

--- « Las *Suites* en la vida y la obra de Lorca », en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Granada, Comisión nacional del Cincuentenario, mayo de 1986, pp. 267-276.

BOBES, María Carmen : « Lectura semiológica de Yerma », en *Lecturas del texto dramático : variaciones sobre la obra de Lorca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990, pp. 67-86.

CARDWELL, Richard A. : « Expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano », en *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa,* Cristóbal Cuevas García (ed.), Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996, pp. 101-125.

CRISPIN, John : « La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana », en *« La casa de Bernarda Alba » y el teatro de García Lorca,* DOMENECH, Ricardo (ed.), Madrid, Cátedra, 1985, pp. 171-186.

CUETO, Magdalena : « Transgresión y límite en el teatro de García Lorca : *La casa de Bernarda Alba* », en *Lecturas del texto dramático : variaciones sobre la obra de Lorca,* Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990, pp. 97-116.

DIEGO, Fernando de: « La fragmentación del espacio dramático en *Comedia sin título* y *El público* de García Lorca », en *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa,* Cristóbal Cuevas García (ed.), Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996, pp. 231-240.

DOMENECH, Ricardo: "Símbolo, mito y rito en la casa de Bernarda Alba", en *« La casa de Bernarda Alba » y el teatro de García Lorca,* DOMENECH, Ricardo (ed.), Madrid, Cátedra, 1985, pp. 187-210.

FERGUSON, Francis: "*Don Perlimplín*: el teatro-poesía de Lorca" en *Federico García Lorca,* ed. de Idefonso Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1980, pp. 345-355.

FERNANDEZ CIFUENTES : « García Lorca y el éxito : el caso de *Bodas de sangre* », en *Lecciones sobre Federico García Lorca,* Andrés SORIA OLMEDO (ed.), Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, Mayo de 1986, pp. 79-98.

FUENTES VAZQUEZ, Tadea: « Los juegos infantiles en la « Balada triste » de Federico García Lorca », en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell,* C. Argente del Castillo, A. de la Granja, J. Martínez Marín, A. Sánchez Trigueros (eds.), vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 575-587

GARCIA LORCA, Isabel : « Recuerdos de infancia », en *L'imposible/posible di Federico Garcia Lorca,* a cura di Laura Dolfi, Salerno, Edizione Scientifiche Italiane, 1988, pp. 11-19.

GARCIA POSADA: "Realidad y transfiguración artística en *La casa de Bernarda Alba"*, en *« La casa de Bernarda Alba » y el teatro de García Lorca,* Ricardo Domenech (ed.), Madrid, Cátedra, 1985, pp. 149-170.

--- « Infancia y muerte », en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Comisión Nacional del Cincuentenario, Granada, mayo de 1986, pp. 181-193.

GARCIA VELASCO, Antonio: "Los niños y el teatro de Lorca. Perspectivas didácticas" en *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Cristóbal Cuevas García (ed.), Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp.145-178.

GIBSON, Ian : « Lorca's Balada triste », en *Children's Songs and the Theme of Sexual Disharmony in « Libro de Poemas »*, Bulletin of Hispanic Studies, núm. 46, 1969, p. 31.

GRANELL, Eugenio F. : « Así que pasen cinco años, ¿qué ? », en *Federico García Lorca*, ed. de Ildefonso Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1973.

--- « Giroscopio de presagios », en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, mayo de 1986.

GREENFIELD, Sumner M.: "El problema de *Mariana Pineda*", en *Federico García Lorca*, Ildefonso Manuel Gil (ed.), Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1980, pp. 371-382.

HIGGINBOTHAM, Virginia: « La iniciación de Lorca en el surrealismo », en *El surrealismo*, Víctor García de la Concha (ed.), Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1982.

--- « Así que pasen cinco años : una versión literaria de *Un chien andalou* », en *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 433-46, julio-octubre de 1986, pp. 433-436, número monográfico dedicado a Lorca.

HUELAMO KOSMA, Julio : « Lorca y los límites del teatro surrealista español », en *El teatro en España : entre la tradición y la vanguardia*, 1918-1939, Dru Dougherty (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Fundación García Lorca, Madrid, Tabacalera, 1992, pp. 207-214.

ILIE, Paul: « El surrealismo español como modalidad », en *Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea (1914-1939)*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 290-295.

JAHNI, Roberto: «Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca : Función del paréntesis », en *Federico García Lorca*, edicion de Ildefonso Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1980, pp. 217-236.

LAZARO CARRETER, Fernando: “Apuntes sobre el teatro de García Lorca”, en *Federico García Lorca*, Ildefonso Manuel Gil (ed.), Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1980, pp. 327-342.

MARCILLY: «Notes pour l’étude de la pensée religieuse de Federico García Lorca : «Crucifixión » », en *Bulletin hispanique* n° 64 bis, 1962, Bordeaux, pp. 507-525.

MARTIN, Eutimio : « La Navidad impossible (Una glosa de los poemas neoyorquinos de la Navidad) », en *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 267-387.

--- « Yerma » o « La imperfecta casada de Lorca », en *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir* , Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 388-410.

MARTINEZ NADAL, Rafael : « El niño en el teatro y en la poesía de Fedrico García Lorca », en *« La casa de Bernarda Alba » y el teatro de García Lorca*, Ricardo Domenech (ed.), Madrid, Cátedra, 1985, pp. 31-56.

--- « Así que pasen cinco años o tiempo y sueño en la obra de Federico García Lorca », en *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Madrid, Casariego, 1992.

MENARINI, Piero: « Il tempo dei burattini », en *L'imposible/posible di Federico Garcia Lorca*, a cura di Laura Dolfi, Napoles, Scientifiche Italiane, 1989, pp. 139-154.

MILLAN, María Clementa : « García Lorca y la ciudad », en *Lecciones sobre Federico Garcia Lorca*, Andrés Olmedo (ed.), Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, mayo de 1986, pp. 253-263.

--- « *El público* de García Lorca : obra de hoy », en *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 433-46, julio-octubre de 1986, pp. 399-407, número monográfico dedicado a Lorca.

MORRIS, C.B. : « Yerma, abandonada e incompleta », en *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Cristóbal Cuevas García (ed.), Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Malaga, 1995, pp. 15-42.

OLIVA, César : « El teatro español en tiempos de Federico », en *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Cristóbal Cuevas García (ed.), Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura española Contemporánea, Universidad de Malaga, 1995, pp. 127-144.

RODRIGO, Antonia: “Doña Rosita la soltera: teatro y realidad”, en *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Granada, Comisión del Cincuentenario, mayo de 1986, pp. 115-128.

--- « La huerta de San Vicente », en *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 435-436, sept.-oct. 1986, pp. 817-833.

ROMAN, Isabel : « Federico García Lorca y la elegía del niño que no pudo nacer », en *Palabras del 27*, Málaga, 1990, pp. 41-44.

RUBIO BARCIA, José: « El realismo “mágico” de “La casa de Bernarda Alba”», en *Federico García Lorca*, Ildefonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1973, pp.383-403.

--- « Ropaje y desnudez de *El público* », en *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 433-46, julio-octubre de 1986, pp. 385-398, número monográfico dedicado a Lorca.

SAILLARD, Simone : « Así que pasen cinco años », en *Introduction à l’étude critique, Textes espagnols*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972, pp. 47-74.

SANCHEZ, Roberto G. : « García Lorca y la literatura del siglo XIX : Apuntes sobre « Doña Rosita la soltera » », en *Federico García Lorca.* Ildefonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1973, pp. 405-418.

TIJERAS, Eduardo : « Hacia García Lorca por las imágenes del agua », en *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 433-434, jul.-ag. 1986, pp. 89-102.

VALENTE, José Angel : « Pez luna », en *Trece de nieve*, núms. 1-2, Madrid, 1976, pp. 191-201.

XIRAU, Ramón : « La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca », en *Federico García Lorca*, Ildefonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1980, pp. 217-235.

YNDURAIN, Francisco : « La casa de Bernarda Alba : ensayo de interpretación », en *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Lorca*, Ricardo Domenech (ed.), Madrid, Cátedra, 1985, pp.123-148.

ZAMBRANO, María : « El viaje: Infancia y muerte », en *Trece de nieve*, Madrid, núms. 1-2, 1976, pp. 178-190.

ZARDOYA, Concha : « Los espejos de Federico García Lorca », en *Federico García Lorca*, Ildefonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1980, pp. 237-271.

Luis Cernuda

Obras de base

CERNUDA, Luis: *Poesía y Literatura I y II*, Barcelona, seix Barral, S.A., 1971.
--- *Prosa Completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975.
--- *Ocnos* seguido de *Variaciones sobre tema mexicano*, prólogo de Jaime Gil de Biedma, Madrid, Taurus, 1979.
--- *Las nubes. Desolación de la Quimera*, edición de Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1984.
--- *La Realidad y el Deseo*, edición, introducción y notas de Miguel J. Flys, Madrid, Castalia, 1985.
--- *Obra Completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
--- *La Realidad y el Deseo* (1924-1962), prólogo de José Angel Valente, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Obras críticas

AGRA, Beatriz : *Luis Cernuda : las fluencias del agua en « Ocnos »*, tesina de licenciatura, Ginebra, 1994.
BARON PALMA, Emilio : *Luis Cernuda : Vida y obra*, Sevilla, Biblioteca de Cultura Andaluza, 1990.
CAPOTE, José María : *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.
--- *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.
CURRY, Richard K.: *En torno a la poesía de Luis Cernuda*, Madrid, Pliegos, 1985.
DE LA ROSA, Julio M. : *Luis Cernuda. Inéditos*, Sevilla, RC Editor, 1990.
DELGADO, Agustín : *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
HARRIS, Derek : *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992.
HARRIS, Derek (ed.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1984.
IBAÑEZ AVENDAÑO, Begoña : *El símbolo en « La Realidad y el Deseo » de Luis Cernuda*, Kassel, Reichenberger, 1994.
JIMENEZ, José Olivio : *Cuerpo y tiempo : la imagen de la metamorfosis*, Destino, Barcelona, 1993.
MABREY, María Cristina C.: *La obra poética de Luis Cernuda : entre mito y deseo*, Madrid, Pliegos, 1996.
MARISTANY, Luis : *Luis Cernuda. La realidad y el deseo*, Barcelona, Guías Laia de Literatura, 1982.

MARTINEZ NADAL, Rafael : *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.
MORALES PADRON, F.: *Sevilla insólita*, P.U.S., Sevilla, 1972.
OTERO, Carlos-Peregrín: *Luis Cernuda, invitación a la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
PAZ, Octavio : *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
RAMOS ORTEGA, Manuel : *La prosa literaria de Luis Cernuda : el libro « Ocnos »*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1982.
REAL RAMOS, César : *Luis Cernuda y la generación del 27*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1983
SANCHEZ ROSILLO, Eloy : *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
SILVER, Philip W. : *De la mano de Cernuda*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1989.
SILVER, Philip W. : *El poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995.
TALENS, Jenaro : *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Luis Cernuda*, Barcelona, Anagrama, 1975.
TRAPIELLO, Andrés (dir) : *A una verdad : Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988.
ULACIA, Manuel : *Luis Cernuda : Escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, ed. Laia, 1986.
UTRERA TORREMOCHA, María Victoria : *Luis Cernuda : una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
VALENDER, James : *Cernuda y el poema en prosa*, London, Támesis Books, 1984.

Artículos

BAQUERO, Gaston : « La poesía de Luis Cernuda » en *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, Madrid, Editora Nacional, 1969, pp. 149-191.
DEBICKI : « Luis Cernuda : la Naturaleza y la poesía en su obra lírica », en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 285-306.
GIL DE BIEDMA, Jaime: «Como en sí mismo, al fin», en *Luis Cernuda*, Jaime Gil de Biedma (ed.), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977, pp. 9-34.
JIMENEZ, José Olivio : « Emoción y transcendencia del tiempo en la poesía de Luis Cernuda », en *Cinco poetas del tiempo*, Insula, Madrid, 1972, pp. 123-177.
LOAYZA, Rachel: «Cernuda y Baudelaire », en *Miscelánea de Estudios hispánicos. Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, Montserrat, Publicaciones de l'Abadía de Montserrat, 1982, pp. 189-197.
MARISTANY, Luis : « Entorno cultural y significación de un título : Ocnos », en *Anales de Literatura española*, n° 7, Alicante, Universidad de Alicante, 1991, pp. 121-138.
RAMOS ORTEGA, Manuel José : « Luis Cernuda en la poesía española contemporánea », en *Estudios de literatura española contemporánea*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1991.
--- « Realidad y leyenda en la obra de Luis Cernuda. Un modelo de análisis para la prosa poética », en *Estudios de literatura española contemporánea*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1991.

VALENTE, José Angel: « Luis Cernuda y la poesía de la meditación », en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 127-143.
VILLENA, Antonio de: « La rebelión del dandy en Luis Cernuda », en *Luis Cernuda*, Jaime Gil de Biedma (ed.), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977, pp. 109-155.
VIVANCO : « Luis Cernuda en su palabra « vegetal » indolente », en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, pp. 257-300.

índice de las ilustraciones

1. Portada : « Maternidad » de Luis Miró, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n° 10.
2. « San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres » de Murillo, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°7.
3. « Retrato de Ganivet », en Emilio Salcedo: *Vida de don Miguel. (Unamuno, un hombre en lucha con su leyenda*), Salamanca, Anthema Ediciones, 1998, p. 77.
4. « Juan Ramón Jiménez conversa con los niños al visitar una escuela en Puerto Rico » en, *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Cristóbal Cuevas García (ed.), Barcelona, Anthropos, 1991, p. 82.
5. « Niño apoyado en un antepecho » de Murillo, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°46.
6. « Vista de Bilbao » de Regoyos, en Sebastián Juan Arbó : *Pío Baroja y su tiempo*, Planeta, Barcelona, 1963.
7. « Columna y casa », dibujo de Federico García Lorca, en GARCIA LORCA, Federico : *Obras Completas*, volumen III, Madrid, Aguilar, 1986, p.1036.
8. « El ángel ». *Ibidem*, p. 1031.
9. « Perspectiva urbana con autorretrato ». *Ibidem*, p. 1035.
10. « Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio ». *Ibidem*, p. 1038.
11. « Jardines del Alcázar, Sevilla », en TRAPIELLO, Andrés (dir) : *A una verdad : Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1988. p. 148.
12. « Manos de Luis Cernuda sobre el libro *Ocnos*»
13. « Portada de *La realidad y el deseo* », en TRAPIELLO, Andrés (dir) (1988:135).
14. « Casa natal de Luis Cernuda ». *Ibidem*, p. 95.
15. « Portada de *Divagación sobre la Andalucía romántica* ». *Ibidem*, p. 130.
16. « Rincón del grutesco del Alcázar de Sevilla » de Joaquín Sorolla, en *Los genios de la pintura española*, Madrid, Sarpe, 1990, ilustración n°38.
17. « Niños jugando a los dados » de Murillo, en *Los genios de la pintura española* Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°46.
18. « La familia » de José Solana, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°5.
19. « Portada de la primera edición reducida de *Platero y yo* », en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha,* Cristóbal Cuevas García (ed.), Barcelona, Anthropos, 1991, portada de *Platero y yo*, p. 240.
20. « Dibujo de Lorca para el prólogo de Mariana Pineda », en Mario Hernández: *Libro de dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress, 1990.
21. « Maternidad », dibujo de Federico García Lorca. *Ibidem*.
22. « Pajaritas de papel », en SALCEDO, Emilio: *Vida de don Miguel*, Salamanca, Anthem Ediciones, 1998, p. 237.
23. « El lisiado » de Ribera, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°50.

24. « La careta que cae », dibujo de Federico García Lorca, en GARCIA LORCA, Federico (1986, III: 1028).
25. « Matanza de mujeres : Los desastres de la guerra », en Sebastián Juan Arbó : *Pío Baroja y su tiempo*, Planeta, Barcelona, 1963, p. 704.
26. « Degollación », dibujo de Federico García Lorca, en GARCIA LORCA, Federico (1986, III: 1028).
27. « Cristo crucificado » de Velázquez, en *Los genios de la pintura española*, Madrid, Sarpe, 1990, ilustración n°50.
28. « Saliendo del baño » de Joaquín Sorolla, en *Los genios de la pintura española*, Madrid, Sarpe, 1990, ilustración n°37.
29. « Muerte », dibujo de Federico García Lorca, en GARCIA LORCA, Federico (1986, III: 1051).
30. « Madre » de Joaquín Sorolla, en *Los genios de la pintura española*, Madrid, Sarpe, 1990, ilustración n°5.
31. « Niñas contando dinero », de Murillo, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°44.
32. « Niños comiendo pastel » de Murillo, en *Los genios de la pintura española*, Valencia, Rayuela, 1992, ilustración n°47.

anexos

RELACIÓN YO-OTRO

Incorporación del « otro »	**POEMA**
Primera persona	
« (…) el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndo**me** (las negritas son mías) cuando **yo** llegaba al pie de la escalera de mármol hueca y resonante mientras el resplandor vago de la luz que se deslizaba más allá en la galerí **me** aparecía como un cuerpo impalpable » « ambas sensaciones, (…), se unían en **mí** » « Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario » « y desde entonces así lo veo flotar en **mis** ojos »	« La poesía » 1ª ed.
« Alguna vez **íbamos** a comprar una latania o un rosal para el huerto de casa » « **me** figuraba (…) que entre las hojas (…) se escondía una deliciosa criatura » « hoy **creo** comprender lo que entonces no comprendía : cómo aquél reducido espacio del invernadero, (…), era para **mí** imagen perfecta de un edén »	« El huerto » 1ª ed.
« El encanto de aquel ambiente llegaban a cifrarlo enigmáticas unas etiquetas de estrecha forma rectangular, (…), y las cuales se destacaban sobre el cartón de las cajas que por **mi santo** o en día de Reyes traían a cas los juguetes maravillosos »	« El bazar » 1ª ed.
« Llega un momento en la vida cuando el tiempo **nos** alcanza. (No sé si expreso esto bien.) Quiero decir que a partir de cierta edad **nos** vemos sujetos al tiempo… » « Recuerdo aquel rincón del patio en la casa natal, **yo a solas** y sentado en el primer peldaño de la escalera de mármol. « Allí, en el absoluto silencio estival, subrayado por el rumor del agua, (… he visto cómo las horas quedaban inmóviles »	« El tiempo » 1ª ed.
« Jamás, en **mis** diarias idas y venidas por delante de ella, pude ver un balcón abierto » « Una mañana de invierno, camino **yo** del colegio, (…), vi parado un coch ante la casa » « Un temor infantil **me** impidió pasar junto a ella, y desde la otra acera vi cara pálida y deslucida »	« El vicio » 1ª ed.
« **Yo** les veía, ellos y ellas, un poco bebidos, serios, la mirada fija y vaga a un tiempo » « Y el grito ronco y agudo de algún pavo real, (…), rompía la cadencia de	« El placer » 1ª ed.

musiquilla como una burla de **mi** anhelo loco y triste. » **« Niño aún**, **mi** deseo no tenía forma, y el afán que lo despertaba en nada podía concretarse ; y **yo** pensaba envidioso en aquellos hombres anónimos que a esa hora se divertían, groseramente quizá, mas que eran superiores a **mí** por el conocimiento del placer, del que **yo** sólo tenía el deseo. Y **me** preguntaba si eran dignos de ese conocimiento, si **yo** sería digno de tenerlo un día, lo mismo que tal o cual criatura perfecta de gracia animal, apenas por **mí** entrevista en la revuelta de una calle cuyo recuerdo súbito se alumbraba entonces en mi memoria. » « No era la voz de la melodia inmortal que **nos** persuade que en nosotros, como en ella ; ésta, frágil y deleznable, hablaba a nuestra duda, incitándo**nos** a gozar »	
« Aquel magnolio fue siempre para **mí** algo más que una hermosa realidad en él se cifraba la imagen de la vida. Aunque a veces la deseara de otro modo, más libre, más en la corriente de los seres y de las cosas, **yo** sabía que era precisamente aquel apartado vivir del árbol, aquel florecer sin testigos, quienes daban a la hermosura tan alta calidad. »	« El magnolio » 1ª ed.
« Lo fue **mío** clase de retórica, (…) » « Un dia intentó en clase leernos unos versos » « Fue él quien intentó hacer**me** recitar alguna vez, aunque un pudor más fuerte que **mi** complacencia enfriaba mi elocución ; él quien **me** hizo escribir **mis** primeros versos, corrigiéndolos luego y dándo**me** como precepto estético el que en **mis** temas literarios hubiera siempre un asidero plástico. **Me** puse a la cabeza de la clase, distinción que ya tempranamente comenc a pagar con cierta impopularidad entre mis compañeros, y antes de los exámenes, como comprendiese **mi** timidez y desconfianza en **mí mismo**, **me** dijo : « Ve a la capilla y reza. Eso te dará valor. Ya en la universidad, egoístamente, dejé de frecuentarlo. Una mañana de otoño áureo y hondo, en **mi** camino hacia la temprana clase primera, vi un pobre entierro solitario doblar la esquina,(…)»	« El maestro » 1ª ed.
« En los largos atardeceres del verano subíamos a la azotea. »	« Atardecer » 1ª ed.
« Alguna vez, a la madrugada, **me** despertaba el rasguear quejoso de una guitarra. » ¿Quién ha visto alguna vez un niño que intenta apresar en su mano un rayo de sol ? Tan inútil y loco como ese afán era el que **me** asaltaba tendido en **mi** cama, en la soledad y la calma de la madrugada, al oír aquella música. Era la vida misma lo que **yo** quería apresar contra **mi** pecho : la ambición, los sueños, el amor de **mi** juventud. Y lo que hacía más agudo **mi** deseo era el contraste entre la fiebre encerra en **mis** venas y la calma y el silencio nocturnos » Tal la ola henchida se alza del mar para romperse luego en gotas irisadas, asi rompía en llanto **mi** fervor ; (…) »	« La música y la noche » ed.
« En la vaga luz crepuscular, en el silencio de aquel recatado rincón, el exquisito alimento nada tenía de terreno, y al morderlo parecía como si mordieramos los labios de un ángel. »	« Un compás » 1ª ed.
« Aquellos seres cuya hermosura admiramos un día, ¿dónde están ? Caído manchados, vencidos, si no muertos. Mas la eterna maravilla de la juventu sigue en pie, y al contemplar un nuevo cuerpo joven, a veces cierta	« Sombras » 1ª ed.

semejanza despierta un eco, un dejo del otro que antes amamos. Sólo al recordar que entre uno y otro median veinte años, (…) un impotente dolor **nos** asalta, comprendiendo, tras la persistencia de la hermosura, la mutabilidad de los cuerpos. ».	
« Allí oí por primera vez a Bach y a Mozart ; alli reveló la música a **mi** sentido su *pure délice sans chemin* (como dice el verso de Mallarmé, a quién yo leía por entonces), (…). Siendo joven, bastante tímido y demasiado apasionado, lo que le pedía a la música eran alas para escapar d aquellas extrañas gentes que **me** rodeaban, de las extrañas costumbres que **me** imponían, y quien sabe si hasta de **mí mismo**. » « Y tal ola que **nos** alzara desde la vida a la muerte, era dulce perderse en ella, acunándo**nos** hacia la región última del olvido. »	« La música » 1ª ed.
« **Desde niño**, tan lejos como vaya **mi** recuerdo, he buscado siempre lo qu no cambia, he deseado la eternidad. Todo contribuía alrededor **mío**, duran **mis** primeros años, a mantener en **mí** la ilusión y la creencia en lo permanente : la casa familiar inmutable, los accidentes idénticos de **mi** vida. » Las gentes morían en torno **mío** y las casas se arruinaban. Como entonces **me** poseía el delirio del amor, no tuve una mirada siquiera para aquellos testimonios de la caducidad humana. Si había descubierto el secreto de la eternidad, si **yo** poseía la eternidad en **mi** espíritu, qué me importaba lo demás. Mas apenas **me** acercaba a estrechar un cuerpo contra el **mío**, cuando con mi deseo creía infundirle permanencia, huía de **mis** brazos dejándolos vacíos ». Todo desaparecia, poniendo en mi soledad el sentimiento amargo de lo efímero. Yo solo parecía duradero entre la fuga de las cosas. Y entonces, fija y cruel, surgió en **mí** la idea de mi propia desaparición, de cómo también **yo** me partiría un día de mí. » « Dios era para **mí** el amor no conseguido en este mundo, (…) » « Fue un sueño más, porque Dios no existe. **Me** lo dijo la hoja seca caída, que un pie deshace al pasar. Me lo dijo el pájaro muerto, (…) **Me** lo dijo l conciencia, (…) Y si Dios no existe, cómo puedo existir **yo** ? **Yo** no existe ni aun ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombra (…) »	« Escrito en el agua » 1ª ed.

Segunda persona

« Encanto de **tus** otoños infantiles, seducción de una época del año que es **tuya** porque en ella has nacido » « **Te** parecía volver a una dulce costumbre » « Y por la noche, ya en la cama, encogías **tu** cuerpo, sintiéndolo joven, ligero y puro en torno a **tu** alma »	« El otoño » 1ª ed.
« Por los corredores ibas hacia la habitación a través de cuya pared él estudiaba , (…) escuchabas aquellas frases lánguidas, de tan penetrante melacolía que llamaban y hablaban a **tu alma infantil**» « Años después otra vez oíste los mismos sones » « Lo que en la sombra solitaria de una habitación **te** llamaba desde el mur y **te** dejaba anhelante y nostálgico cuando el piano callaba, era la música	« El piano » 2ª ed.

fundamental, (…)	
« Muchos años más tarde **te** dijo alguna vez que él mismo desconocía aquella voz que de su entraña salió, (…), para prevenir a los otros que no l hacían caso, (…) » « **Tú**, que le conociste bien, puedes relacionar (…) aquel despertar de terr primario y ancestral en un alma predestinada a sentirlo siempre, aunque intermitente, con la expresion que luego él mismo iba a darle cuando hombre en un verso : « Por miedo de irnos solos a la sombra del tiempo »	« El miedo » 1ª ed.
« Bien temprano en la vida, antes que leyeses versos, cayó en **tus manos** u libro de mitología. Aquellas páginas **te** revelaron un mundo donde la poes (…) trasmutaba lo real. Qué triste **te** apareció entonces **tu** propia religión. **Tú** no discutías ésta, ni la ponías en duda, cosa dificil para un niño ; mas e **tus** creencias hondas y arraigadas se insinuó, (…), el presentimiento de un alegria ausente. Por qué se **te** enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado,(…) ?. Que **tú** no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa : cualquier aspiración que haya en **ti** hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron. Aunque al lado no tuvieses alguien para advertir**te** del riesgo que así corrías, (…) »	« El poeta y los mitos » 2ª ed.
« Allí en aquel jardín, sentado al borde de una fuente, soñaste un día la vid como embeleso inagotable. La amplitud del cielo **te** acuciaba a la acción ; (…). Mas tarde habías de comprender que ni la acción ni el goce podrías vivirlo con la perfección que tenían en **tus** sueños al borde de la fuente. Y el día que comprendiste esa triste verdad, aunque estabas lejos y en tierra extraña deseas**te** volver a aquel jardín y sentar**te** de nuevo al borde de la fuente, pa soñar otra vez la juventud pasada. »	« Jardín antiguo » 1ª ed
« Un atardecer de mayo, (…) **te** paseabas por las galerías de aquel patio escondido. » « Cuántas cosas no ha dicho a lo largo de la vida el rumor del agua.. Podrí pasar**te** las horas escuchándola,(…). Aquella tarde, el surtidor que se alzab como una garzota blanca para caer luego deshecho en lágrimas sobre la ta de la fuente, su brotar y anegarse sempiterno, trajo a **tu** memoria, por una vaga asociacion de ideas, el fin de **tu** estancia en la universidad. » « Apoyado en una columna del patio, pensas**te** en tus días futuros, en la necesidad de escoger una profesión, **tú**, a quien todas repugnaban igualmente, y sólo deseabas escapar de aquella ciudad y de aquel ambient letal. Cosas contradictorias eran **tu** necesidad y **tu** deseo, atándo**te** a ambo sin solución la pobreza. Mas aquel problema mezquino, ¿qué valor tenía cuando **te** veías arrastrado en el avanzar incesante del tiempo, ascendiendo con una generacion de hombres para caer luego, perdiéndo**te** con ellos en sombra ? Privado de gozo, de placer y de libertad, como tantos otros, comprendis**te** entonces que acaso la sociedad ha cubierto con falsos problemas materiales los verdaderos problemas del hombre, para evitarle que reconozca la melancolía de su destino o la desesperación de su impotencia. »	« El destino » 1ª ed.
“Mira, éste es el brezal. Allá **en la niñez** lo prefiguró **tu** imaginación, no dudando, ¿cómo dudaría de su imaginación de niño?, que el brezal fuese sino como **tú** lo creaste, con aquella mirada interior que puebla a la soleda	«El brezal» 2ª ed.

visto así definitivamente. En las páginas de un libro **te** sorprendió la palabra, de ella **te** enamoraste, (…)" "Entonces comprendis**te** cómo es vívida la realidad creada por la imaginación y cuánto puede añadir esto a lo leído,(…)" El tiempo, aunque pusiese color, quitaba encanto, y mucho tiempo había pasado ya, al confrontar la realidad íntima **tuya** con la otra. Tantas cosas como el brezal pudo decir**te** antes, y ahora que lo tenías allí estaba inexpresivo y mudo, ¿o eras tú quien lo estaba?, porque el brezo es planta de parajes desolados y solitarios. (…), pasas**te** desilusionado junto a sus flores fronterizas entre el verano y el otoño." Y **te** decías que cuando la realidad visible parece más bella que la imaginada es porque la miran ojos enamorados, y los tuyos no lo eran ya, al menos no en aquel momento."	
"La soledad está en todo para **ti**, y todo para **ti** está en la soledad. Isla feliz adonde tantas veces **te** acogiste, (…)" "Entre los otros y **tú**, entre el amor y **tú**, entre la vida y **tú**, está la soledad. Mas esa soledad, que de todo **te** separa, no **te** apena. Por qué habría de apenar**te**. (…) Poco o mucho, lo que **tú** seas, a ella se lo debes. De niño, cuando a la noche veías el cielo, (…), la vastedad de los espacios no **te** arredraba, sino al contrario, **te** suspendía en embeleso confiado. Allá entre las constelaciones brillaba **la tuya**, clara, como el agua, luciente com el carbón que es el diamante: la constelación de la soledad, invisible para tantos, evidente y benéfica para algunos, entre los cuales has tenido la sue de contar**te**."	« La soledad » 2ª ed.
« Eso **te** preguntas al experimentar ahora, sin razón aparente, una emoción retardada que desborda sobre lo actual, (…) Desatendiendo a que acaso el efecto **te** parezca en razonable desproporción con la causa, es lo que así **te** vuelve el son de aquellas campanas de la Catedral. El oírlas tiempo atrás, **te** producía emoción, al menos ninguna entonces consciente ; mas la magi con que resuenan hoy en **tu** espíritu, libre y distinta de toda motivación, parece revivir un júbilo de festividad solemne y familiar, insignificante pa todos excepto para **ti**. No, no es idealización de algo distante lo que así anima un momento pasado, porque no se **te** oculta como sordo aquél y su ambiente, (…) La nitidez de su impresión, cuando **tú** absorto, cerradas las compuertas de los restantes sentidos, contenías la vida enteramente en una percepción auditiva, (…) »	« Las campanas » 2ª ed
"Desde siempre tuviste el deseo de la casa, **tu** casa, envolviéndo**te** para el ocio y la tarea en una atmósfera amiga. Mas primero no supis**te** (…) que tras de **tu** deseo, mezclado con él, estaba otro: el de un refugio con la amistad de las cosas. Afuera aguardaría lo demás, pero adentro estarías t**ú** **lo tuyo**. Un día, cuando ya habías empezado a rodar por el mundo, soñando **tu** cas pero sin ella, un acontecer inesperado **te** deparó al fin la ocasión de tenerla Y la fuiste levantando en torno de **ti**, sencilla, clara, propicia, (…)" "Pero era demasiado ligera, y **tu** vida demasiado azarosa, para durar mucho." "Sólo cuatro paredes, espacio reducido como la cabina de un barco, pero **tuyo y con lo tuyo**, (…); ligera, silenciosa, sola, sin la presencia y el ruido ofensivos de esos extraños con los que tantas veces ha sido **tu** castigo de	« La casa » 3ª ed.

compartir la vivienda y la vida” “**Tu** existir es demasiado pobre y cambiante – **te** dices, escribiendo estas líneas de pie, porque ni una mesa tienes; **tus** libros (los que has salvado) p cualquier rincón, igual que **tus** papeles. Después de todo, el tiempo que **te** queda es poco, y quien sabe si no vale más vivir así, desnudo de toda posesión, dispuesto siempre para la partida.”	
« Con afecto sonriente, como se consideran los caprichos graciosos del niño, consideras en el recuerdo aquellos carritos blancos del vendedor de helados (aunque el helado no **te** atraiga grandemente) » « Otras veces los oías desde la ventana alta de **tu** cuarto. » « El cielo caía en sombras, encendiéndose al pie de **tu** ventana la feria mágica de luces urbanas, (…) » « Y, sin embargo, oh paradoja, bien que puedas evocar y ver dentro de **ti** l imagen de aquellos carritos del helado, no puedes en cambio recordar ni tatarear dentro de **ti** el airecillo que sonaban, la musiquilla aquella, ahora inesequible, aunque idealmente siga sonando silenciosa y enigmática en **tu** recuerdo ».	« Pregón tácito » 3ª ed.
« El murciélago y el mirlo pueden disputarse por turno el dominio de **tu** espíritu : unas veces norteño, solitario, olvidado en la lectura, centrado en **ti** ; otras sureño, esparcido, soleado, en busca de goce momentáneo ».	« El acorde » 3ª ed.

Tercera persona

« en el sueño inconsciente del alma infantil »	« La poesía » 1ª ed.
« Le gustaba al **niño** ir siguiendo paciente, (…), el brotar oscuro de las plantas y de sus flores » « Sentía como si **él mismo** hubiese obrado el milagro de dar vida »	« La naturaleza » 1ª ed.
« **El niño** no atiende a los nombres sino a los actos »	« El piano » 2ª ed.
« Poseía cuando **niño** una ciega fe religiosa .» « Mas a **su idea infantil** de Dios se mezclaba insidiosa la de la eternidad « Y algunas veces en la cama, (…), **le** asaltaba el miedo de la eternidad » « la palabra siempre, aplicada a la conciencia del ser espiritual que en **él** había, **le** llenaba de terror » « Sentía **su** vida atacada por dos enemigos, uno frente a **él** y otro a **sus** espaldas » « ¿Desde qué oscuro fondo brotaban en **él** aquellos pensamientos ? Intentaba forzar sus recuerdos, para recuperar conocimiento de dónde (…) **le** había tomado la mano de Dios, arrojándo**le** al tiempo y a la vida. » « Y esa tácita respuesta desconsoladora **él** no podía comprenderla entonces. »	« La eternidad » 1ª ed.
« la piel sentía el roce del aire »	« El huerto » 1ª ed.
« Por el camino solitario, (…) volvía **el niño** a la ciudad » « Cuántos años tendría ? **El mismo** no lo sabía, porque el tiempo, la idea d	« El miedo » 3ª ed.

tiempo no había entrado aún en **su** alma. » « A través de la ventanilla del coche iba viendo cómo el cielo palidecía » « **Le** alcanzaría fuera de la casa y de la ciudad la noche, de cuya oscuridad creciente **le** habían protegido hasta entonces las paredes amigas, (…) ? « Un miedo, de cuya aparicion súbita en **él** acaso no se daba cuenta, (…), prevenía contra el mundo nocturno a campo abierto : el miedo frente a lo extraño y lo desconocido, y que comenzaba a traducirse para **su concienci infantil,** con prisa, con afán, con angustia, en la presión de un movimiento incontenible (que las mulas del coche apresurasen el paso) huyendo hacia adelante ». « Muchos años más tarde te dijo alguna vez que **él mismo** desconocía aquella voz que de su entraña salió, (…), para prevenir a los otros que no l hacían caso, (…) » « Tú, que le conociste bien, puedes relacionar (…) aquel despertar de terro primario y ancestral en un alma predestinada a sentirlo siempre, aunque intermitente, con la expresion que luego **él mismo** iba a darle **cuando hombre** en un verso : « Por miedo de irnos solos a la sombra del tiempo »	
« Tras el visillo del balcón, la frente apoyada al frio cristal, miraba **el niño** la calle un momento, esperando. »	« Los pregones » 1ª ed.
« Algunos días de fiesta religiosa, (…) salía **el niño** por la mañana, camin de la iglesia » « Pero siempre sobre todo aquello, (…), flotaba un aire limpio y como no respirado por otros todavía, trayendo consigo también algo de aquella misma sensación de lo inusitado, de la sorpresa, que embargaba **el alma d niño** y despertaba en él un gozo desinteresado, callado y hondo. » « Pero **al niño** no se le antojaba extraño, aunque sí desusado, aquel don precioso de sentirse en acorde con la vida »	« Mañanas de verano » 3ª ed.
« Pisaba **Albanio** ya el umbral de la adolescencia » « Estaba en la habitación vacía que iba a ser **la suya** en casa nueva » « Como en una intuición, (…)por primera vez en vida adivinó la hermosur de todo aquello que **sus** ojos contemplaban. Y con la visión de esa hermosura oculta se deslizaba agudamente en **su alma**, clavándose en ella un sentimiento de soledad hasta entonces para **él** desconocido. El peso del tesoro que la naturaleza **le** confiaba era demasiado para **su solo espíritu infantil**, porque aquella riqueza parecía infundir en **él** una responsabilidad y un deber, y **le** asaltó el deseo de aliviarla con la comunicación de los otros. Mas luego un pudor extraño **le** retuvo, sellando **sus** labios, como si el precio de aquello fuera la melancolía y aislamiento que **lo** acompañaban, condenándo**le** a gozar y a sufrir en silencio la amarg y divina embriaguez, incomunicable e inefable, que ahogaba **su** pecho y nublaba **sus** ojos de lágrimas. »	« Belleza oculta » 1ª ed
« (…)mientras en **sus manos infantiles** repicaban ligeras unas castañuelas	« La catedral y el río » 1ª ed.
« Aun sería **Albanio** muy niño cuando leyó a Bécquer por primera vez. » « Se los habían dejado a las hermanas de **Albanio** sus primas,(…) » « Años más tarde, (…), entró muchas veces **Albanio** en la capilla de la universidad » « durante largo rato contemplaba **Albanio** aquella imagen, como si no bastándo**le** su elocuencia silenciosa necesitara escuchar, desvelado en sonido, el mensaje de aquellos labios de piedra. Y quienes respondían a **su**	« El poeta » 1ª ed.

interrogación eran las voces jóvenes, (…) »	
“Una mañana vinieron a buscar**le** al colegio a hora desusada.” “Aquella avenida de castaños que antes tantas veces recorriera a pie, tuvo entonces que cruzarla en barca. » « Ya en casa, tras los cristales de un balcón, miró el jardín, que un muro protegía de las aguas. Las lagunas, con sus fragiles puentecillos,(…) era como el paisaje de un abanico japonés que **su** madre tenía. (…) A la claridad de las velas, un libro ante **sus** ojos soñolientos, escuchal el viento afuera, en el campo inundado, y la lluvia caudalosa caer hora tras hora. Se sentía como en una isla, separado del mundo y de sus aburridas tareas en ilimitada vacación ; una isla mecida por las aguas, acunando **sus últimos sueños de niño**. »»	« La riada » 1ª ed.
« En los estantes de la biblioteca paterna, y a escondidas, porque no le permitían **su** uso, halló el niño unos tomos en folio de encuadernación roj y oro » « Ellos fueron quizá los que primero llamaron **su** atención »	« El viaje » 3ª ed.

RELACIÓN DE PERSONAJES

La familia	el padre « El viaje » la madre « El otoño » las primas « El poeta » las hermanas « El poeta »
El entorno próximo	Francisco el jardinero y su mujer « El huerto » un amigo « Helena »* los amigos, la voz de un amigo « El amante »* el compañero « La tormenta » *
Personajes literarios	Gustavo Adolfo Bécquer « El poeta » el capitán Cook, Stanley « El viaje » J. M. Izquierdo, Bécquer, Machado « José María Izquierdo » Mallarmé « La música » Andersen, Petronio « Maneras de vivir »* Garcilaso, San Juan de la Cruz, Helena, Racine, Fausto « Helena »* Orfeo « Regreso a la sombra »*
Relacionados con la música	El pianista « El piano » los miembros de la sociedad de concierto Bach, Mozart « La música » Schubert « El maestro »
Relacionados con la enseñanza	el maestro, otro profesor , los alumnos, m compañeros « El maestro »
Personajes clasificados según su profesión	
- Vendedores	la elegante mujer del bazar « El bazar » el vendedor de jazmines « El escándalo » el verdulero « El vicio » un viejo pulcro, una mujer de blancura lunar, los gallegos, los mercaderes « Las tiendas » el vendedor de helados « Pregón tácito »
- Otros	el farolero « Pregones » el cochero, un policía « El vicio » las prostitutas « El vicio »
Personajes marginados	los maricas « El escándalo »
Personajes religiosos	Voces poderosas, los oficiantes, los monaguillos los seises « La catedral y el río » Una voz femenina cascada como una esquila vie « Un compás » Una religiosa, ella viva (Santa teresa de Jesús) « Santa »*

Personajes clasificados según su edad	
• infantiles	una mujer con una niña en brazos « Guerra paz »* aquellos golfillos que vendían jazmines « estío »* los niños que juegan en el parque de S Francisco « El parque »*
• jóvenes	Risas juveniles, unos muchachos « La catedr y el río » las voces jóvenes, las risas vivas de l estudiantes « El poeta » el muchacho del teatro de verano « enamorado » unos mozos que cruzaban la calleja « l música y la noche » los dos muchachos descritos en « Sombras de los cuales exalta la belleza los remeros « Río »* cuerpos juveniles « Biblioteca »*
• viejos	la voz del vendedor viejo que grita ¡Alhuce fresca ! « Pregones » las viejas « Las viejas »* el viejo que tiene a sus pies manojos de flor « La primavera » *
Personajes nombrados genéricamente	Hombres y mujeres « Los pregones » un coro de gritos en falsete, el cortejo, séquito, las risotadas y la chacota del coro, l curiosos « El escándalo » ellos y ellas, aquellos hombres anónimos « placer » los alumnos « El maestro » aquella pareja, él y ella, los amant « Sortilegio nocturno »

NÚCLEOS TEMÁTICOS

Temática **Poemas**

La música y la poesía

Percepción de una realidad diferente ; el despertar de la sensibilidad hacia la música y través de ella de la poesía	« La poesía »
La música	« El piano »
La voz y la melodía	« Los pregones »
La poesía. Descubrimiento de los mitos.	« El poeta y los mitos »
La poesía Lectura infantil de la obra de Becquer Despertar del recuerdo de una vida anterior	« El poeta »
Descripción de un personaje : el maestro La preparación para la escritura La poesía	« El maestro »
Las primeras audiciones musicales	« La música »
Descripción de un recuerdo : el carrito de los helados La musiquilla de los carritos de los helados	« Pregón tácito »

La naturaleza

La naturaleza : la maravilla del nacimiento de una nueva planta	« La naturaleza »
La naturaleza El edén	« El huerto »
Descripción de un lugar : un jardín Armonía de la naturaleza	« Jardín antiguo »
La naturaleza. Descripción de un árbol : el magnolio El árbol imagen de la vida Hermosura del árbol	« El magnolio »

Descubrimiento del entorno

Descripción de la ciudad vista desde el balcón en la terraza	« La ciudad a distancia »

Descripción de la catedral y el río	« La catedral y el río »
Descripción del convento y de los dulces que daban las monjas.	« Un compás »
Descripción de las tiendas del barrio de Pan	« Las tiendas »
Descripción de la biblioteca Descubrimiento de otras tierras, ampliación d rincón nativo	« El viaje »
Descripción de la puesta de sol en la azotea	« Atardecer »
Descripción del paisaje marítimo visto desde tren	« El mar »
Descripción de la ciudad	Ciudad de la Meseta
Responsabilidad, deber Descripción de la Universidad	« El destino »

El café de la estación		« Guerra y paz »
El parque	Otoño	« El parque »

Descripción de los maricas	« El escándalo »
Descripción de las prostitutas.	« El vicio »

<u>Configuración del universo infantil</u>

El niño y los problemas metafisicos

La problemática temporal

Fe religiosa La eternidad Intemporalidad del alma infantil Deseo de volver a los orígenes : « volver atrás regresar a aquella región vaga y sin memoria donde habías venido al mundo »	« La eternidad »
Intemporalidad de la infancia El tiempo	« El tiempo »
El paso del tiempo La hermosura	« Sombras »
La inmortalidad	« Biblioteca »
La eternidad	« Escrito en el agua »
Sentimiento de unidad con el mundo	« El acorde »
La eternidad La Caída Sentimiento panteísta	« Escrito en el agua »

Pérdida de la fe Absurdidad de la existencia	

Sentimientos ligados a la infancia

El acorde : sentimiento de unidad con el mund Cuerpo y alma fundidos en uno solo	« El otoño »
El miedo	« El miedo »
Soledad Deseo de aliviar la soledad con la comunicación	« Belleza oculta », « La soledad »
La imaginación	« El brezal »
El terminar de la infancia	« La riada »
Atmósfera especial.	« El bazar »
Sensación de lo inusitado, la sorpresa	« Mañanas de verano »
Contraste infancia-adolescencia Llegada de la adolescencia	« La catedral y el río »
El recuerdo	« Las campanas »
Descripción de un recuerdo : el carrito de los helados La musiquilla de los carritos de los helados	« Pregón tácito »

Aparición y desarrollo del sentimiento amoroso

Despertar de la adolescencia Sensibilidad hacia la hermosura Soledad Deseo de aliviar la soledad con la comunicación	« Belleza oculta »
Despertar del deseo	« El placer »
Despertar del deseo	« La música y la noche »
Despertar del amor y sensibilidad hacia la hermosura	« El enamorado »
Descripción de un paisaje Nostalgia de la juventud	« Río »

COORDENADAS ESPACIALES

Espacios internos

Espacio	Tiempo	Poema
Sensaciones otoñales que llega a la casa	El otoño La noche	« El otoño »
La habitación a través de cuya pared estudiaba el pianista	El anochecer	« El piano »
La cama	Silencio matinal de la casa	« La eternidad »
El pie de la escalera	Atardecer	“La poesía”
El bazar		« El bazar »
El patio de la casa natal sentad en la primera escalera de mármol	Silencio estival	« El tiempo »
Habitación aún vacía que iba a se la suya en casa nueva	Umbral de la adolescencia Tarde de marzo, tibia y luminosa	« Belleza oculta »
En casa, tras los cristales de u balcón	Noviembre y febrero Una mañana Al llegar la noche	« La riada »
La biblioteca paterna Aquel rincón		« El viaje »
La cama	La madrugada	« La música y la noche »

Espacios externos

Espacio	Tiempo	Poema
El huerto El invernadero		«El huerto »
El bazar		« El bazar »
Calles matinales del barrio popular El mercado	Mañanas de verano	« Mañanas de verano »
Camino del colegio Calle de casas señoriales	Mañana de invierno	« El vicio »
Por el camino solitario, (…) al trote de las mulas del coche »	Anochecer	« El miedo »
La catedral El río	Atardecer	« La catedral y el río »
La calle	Tardes de verano	El escándalo
La escalera, el pie de la escalera. El jardín	Un día Tus sueños al borde de la fuen	“Jardín antiguo”
Capilla de la Universidad	Albanio muy niño Años más tarde	« El poeta »
	Las noches de primavera	« El placer »
La calle		« El magnolio »
Viejo edificio de la Universida	Un atardecer de mayo	« El destino »
Tiendecillas de la plaza del Pa		« Las tiendas »
Viejo y destartalado coliseo	Atardeceres de invierno	« La música »
El convento	La luz crepuscular	« Un compás »
El teatro de verano	La noche	« El enamorado »

Interacción entre el interior y el exterior

Sensaciones otoñales que llega a la casa	El otoño La noche	« El otoño »
Abiertos los balcones – las calles. Tras de las puertas – el patio Tras el visillo del balcón	La primavera-alta ya la tarde El mediodía – el verano Al anochecer – en otoño	“Pregones”
Aquel balcón, en la terraza	Mediodía estival	« La ciudad a distancia »
La escuela En casa, tras los cristales de u balcón	Noviembre y febrero Una mañana Al llegar la noche	« La riada »
La azotea	Atardecer de verano	« Atardecer»
Bulevares y avenidas de la ciudad La vivienda de un amigo La ventana alta de tu cuarto	La puesta de sol	« Pregón tácito »

Espacio indefinido

La naturaleza	Día tras día	« La naturaleza »
El brezal	« flores fronterizas entre el verano y el otoño » En la niñez	« El brezal »
Isla feliz	La noche De niño	« La soledad »

ESPACIOS NATURALES

Espacio	Tiempo	Poema
El huerto El invernadero		«El huerto »
La naturaleza	Día tras día	« La naturaleza »
Por el camino solitario, (…) al trote de las mulas del coche »	Anochecer	« El miedo »
La escalera, el pie de la escalera. el jardín	Un día Tus sueños al borde de la fuen	“Jardín antiguo”
La calle		« El magnolio »

Espacios naturales

Espacio	Tiempo	Poema
El huerto El invernadero		«El huerto »
La naturaleza	Día tras día	« La naturaleza »
Por el camino solitario, (…) al trote de las mulas del coche »	Anochecer	« El miedo »
La escalera, el pie de la escalera. El jardín	Un día Tus sueños al borde de la fuen	“Jardín antiguo”
La calle		« El magnolio »

EL MUNDO VEGETAL

Poema	Mundo vegetal
« El huerto »	Huerto : una latania, un rosal, geranios, el jazminero Invernadero : las palmas, los bananeros, los helechos, las orquídeas
« El miedo »	El camino solitario : Chumberas, eucaliptos
« El tiempo »	El patio : latania, adelfas, azaleas
« El vicio »	El patio : una palma
« Jardín antiguo »	El jardín » : Los magnolios, mirtos y adelf un ciprés, las palmeras
« La ciudad a distancia »	Alamos y castaños, los sembrados,

« La riada »	La avenida de castaños
« Atardecer »	La enredadera, las campanillas azules
« Un compás »	Los jaramagos, una acacia
« Pregón tácito »	Palmas y eucaliptos

MANIFESTACIONES DEL AGUA

Poema	**Manifestaciones del agua**	**Etapa de la vida del protagonista poético**
« El otoño »	El agua de lluvia y la lluvia	Infancia
« La riada »	El agua de lluvia y la lluvia	Infancia
« El tiempo »	La fuente del patio de la casa natal	Infancia
« El destino »	La fuente del patio de la universidad	Juventud
« Jardín antiguo »	La fuente El agua de un estanque	Infancia
« Un compás »	La alberca	Adolescencia
« La catedral y el río »	El río	Adolescencia
« La ciudad a distancia »	El río	Adolescencia
« La riada »	El río	Infancia
« Río »	Orillas del río	Madurez-Juventud
« El mar »	El mar	Juventud
« El amante »	El mar	Juventud

COORDENADAS E INTERACCIONES TEMPORALES

Espacio	**Tiempo**	**Poema**
La cama	La madrugada	« La música y la noche »
La cama	Silencio matinal de la casa	« La eternidad »
Aquel balcón, en la terraza	Mediodía estival	« La ciudad a distancia »
El patio de la casa natal sentad en la primera escalera de mármol	Silencio estival La luz del mediodía	« El tiempo »
La calle	Tardes de verano	El escándalo
La azotea	Atardecer de verano	« Atardecer»
El pie de la escalera	Atardecer	“La poesía”
La catedral El río	Atardecer	« La catedral y el río »
Viejo edificio de la Universida	Un atardecer de mayo	« El destino »
Viejo y destartalado coliseo	Atardeceres de invierno	« La música »
Viaje en tren El mar	Atardecer en verano	« El mar »
	El atardecer	« Sombras »
El convento	La luz crepuscular	« Un compás »
Bulevares y avenidas de la ciudad La vivienda de un amigo La ventana alta de tu cuarto	La puesta de sol	« Pregón tácito »
La habitación a través de cuya pared estudiaba el pianista	El anochecer	« El piano »
Por el camino solitario, (…) al trote de las mulas del coche »	Anochecer	« El miedo »
Sensaciones otoñales que llega a la casa	El otoño La noche	« El otoño »
	Las noches de primavera	« El placer »

El mar	Noche de agosto	« El amante »
Isla feliz	La noche De niño	« La soledad »
El teatro de verano	La noche	« El enamorado »

Interacciones temporales

La escuela En casa, tras los cristales de u balcón	Noviembre y febrero Una mañana Al llegar la noche	« La riada »

Abiertos los balcones – las calles. Tras de las puertas - el patio Tras el visillo del balcón	La primavera-alta ya la tarde El mediodía – el verano Al anochecer – en otoño	“Pregones”

Período o momento de la vida del protagonista poético

Habitación aún vacía que iba a se la suya en casa nueva	Umbral de la adolescencia Tarde de marzo, tibia y luminosa	« Belleza oculta »
Capilla de la Universidad	Albanio muy niño Años más tarde	« El poeta »
El brezal	« flores fronterizas entre el verano y el otoño » En la niñez	« El brezal »
Isla feliz	La noche De niño	« La soledad »
El bazar	La fiesta de Reyes El cumpleaños	« El bazar »
La naturaleza	Día tras día	« La naturaleza »

Epoca indefinida

La escalera El pie de la escalera. El jardín	Un día Tus sueños al borde de la fuen	“Jardín antiguo”