

CATALOGADO

LA TECNICA METAFORICA DE FEDERICO
GARCIA LORCA

Por CONCHA ZARDOYA.

Este estudio de la notable escritora Concha Zardoya, fue publicado en Revista Hispánica Moderna, año XX, Octubre de 1954, N° 4, órgano del Hispanic Institute in the United States. Lo reproducimos a petición de numerosos estudiantes de la Facultad de Humanidades.

Introducción

Los estudios garcialorquianos cuentan ya con una extensa bibliografía que es obvio reseñar aquí. Comentadores, críticos y profesores nos han entregado los resultados de sus investigaciones personales sin olvidar los hallazgos de la crítica preexistente ni las afortunadas interpretaciones logradas a través de la estilística.¹ Hay trabajos llenos de visión introspectiva; otros, en cambio, se ocupan de aspectos parciales o especialmente característicos de la obra de Lorca; algunos, finalmente, señalan confluencias, puntos coincidentes, enlaces, avances y aun retrocesos con respecto a la poesía contemporánea y de todos los tiempos. Pero todavía queda mucho que indagar y analizar; puesto que es necesario llegar, en lo posible, al conocimiento objetivo y científico de tal obra. Una vez superado ese asombro que causa la presencia del genio, es preciso ver claro dentro de la poesía, liberando al espíritu de ese estado mágico que ella provoca. Y tanto más obligados estamos a hacerlo, si recordamos que Federico García Lorca no creía tan sólo en la inspiración del poeta, la cual no era para él un estado de fiebre sino de recogimiento. Creía también en el esfuerzo y en la conciencia artística. Tal actitud supone una técnica, una "manera de hacer", en fluidez, desarrollo y perfeccionamiento constantes. Tal "sabiduría" constituye el oficio poético que se debe aprender y mejorar como todos los oficios. F.G.L. es un poeta de intuiciones extraordinarias, casi inefables, pero nunca procede a tontas y a locas. Recuérdense sus declaraciones a Gerardo Diego sobre la poesía: "Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme

¹ Bástenos citar, sin embargo, a Dámaso Alonso, Angel del Río, Alfredo Laguardia, Berenguer Carisano, Guillermo Díaz Plaja, Amado Alonso, Guillermo de Torre, etc., entre los más importantes

cuenta en absoluto de lo que es un poema".² Y además lo que decía en su conferencia sobre Góngora: el poeta "debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer, debe estar sereno frente a las mil bellezas y a las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos como Ulises frente a las suenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas y no figuradas y falsas que le van acompañando. Momento peligroso si el poeta se entrega, porque como lo haga, no podrá nunca levantar su obra. El poeta debe ir a su cacería limpio y sereno, hasta disfrazado. Se mantendrá firme contra los espejismos y acechará cautelosamente las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plano del poema que lleva entrevisto...".³ Esta actitud creadora y crítica a la par de F.G.L., tan consciente y mágica a la vez, impidió que su poesía tuviera esas "caídas", esos "descensos líricos" que hallamos en otros poetas, aunque sean de primerísima categoría. Si en ocasiones usa lo infantil, lo sin sentido, la cacofonía y aun el vocablo vulgar, lo hace en función de un propósito claro, de una finalidad conscientemente buscada y conseguida. Y tan bien dotado se halla Lorca para esta ambiciosa empresa poética, que nunca advertimos en él lucha alguna entre la inspiración y la técnica. Todo se da en su obra como una continuidad de la actitud vital, sin divorcios o negaciones de ninguna especie, hecho milagroso que infunde acento personal a su maravillosa incorporación de temas y formas tradicionalmente hispánicas.

F.G.L. fue un incansable cultivador de la imagen poética, un constante aficionado a las traslaciones de sentido, un infatigable creador de metáforas populares y cultas, llenas de congoja o alegría humana y cósmica y hasta "extraatmosféricas" —como él mismo afirmaba al hablar de Góngora—. Coincidió con Proust al opinar que "sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo".⁴ Por otra parte, la imagen era para Lorca "un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos e ideas de la Naturaleza".⁵ Así, la metáfora era un salto ecuestre de la imaginación que unía mundos antagónicos en apariencia: astros con hombres, animales y plantas, y a la inversa. En muchas ocasiones, no hay zonas ni premisas intermedias: de la hipótesis salta a la conclusión, y siempre lo hace con garbo, talento y originalidad. Precisamente, sus más extraordinarias metáforas —acaso las más excelentes— son las que yuxtaponen objetos muy alejados. A veces, sólo una pequeña tangencia los relaciona, siendo entonces

² Gerardo Diego. *Poesía española: Contemporáneos* (Madrid, Signo, 1932, p. 423)

³ Federico García Lorca. *Obras completas* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1946, VII, p. 101)

⁴ *Ibid.*, p. 91

⁵ *Ibid.*, p. 94

lo real el plano de mayor fuerza. De uno y otro modo, lo astronómico —por ejemplo—, más que asociarse, se une a lo minúsculo terrenal en una síntesis prodigiosa. En otros momentos, el poeta cae en la hipérbole, pero ésta nunca es desorbitada ni desagradable; por el contrario, está siempre henchida de gracia, frescura y vivacidad, y sale de su corazón andaluz o enamorado del mundo. Todo es igualmente interesante y de la más grande importancia para él. Todas las formas son dignas de canto; en todas hay belleza o expresión, proclamando la total alegría de ser en sí y en todo lo creado. Lo pequeño y lo grande son del mismo modo trascendente. Luego, en su mundo metafórico, el sol puede ser una naranja y ésta puede ser el sol. He aquí su concepto del orbe, su filosofía, su estética y su moral. En su conferencia sobre “las nanas infantiles”, confesaba que él se encontraba en “un plano poético donde el sí y el no de las cosas eran igualmente verdaderos”.⁶ Esto quiere decir que, para el poeta granadino, el anverso y reverso de los objetos son partes intercambiables del todo, del “ser” en su totalidad. Y, por ocurrir así, se equivalen y, al equivalerse, se sustituyen. Y de la misma manera, paralelamente, sus elementos subordinados. Si $A = B$, $A^1 = B^1$ y $A^2 = B^2$, etc. Aún más: si $A = B$ y $B = C$, A también será igual a C , es decir, $A = C$. Tomemos el “Romance de la luna, luna” para probar esta igualdad y equivalencia metafórica, citando los versos necesarios:

*La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.*

.....
*En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos.*

.....
*Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.*

Expliquémonos: El hecho de que la luna aparezca *con su polisón de nardos*, nos hace imaginarla como una *mujer* desde los primeros versos que abren el poema; los siguientes corroboran esta impresión, puesto que la luna mueve *sus brazos / y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño*. Al fin del poema, esta *mujer* (que es luna) se lleva al niño gitano de la mano; es decir, la luna, convertida en mujer —pues sólo como mujer puede llevar a un niño de la mano—, adquiere un nuevo simbolismo: es *la muerte*, pero ésta ha sido y es *mujer*. Reduzcamos todo esto a una expresión algebraica: A (luna)

⁶ *Ibid.*, p. 119

= B (mujer); A¹ (luz o resplandor lunar) = B¹ (polisón de nardos); A² (rayos de la luna) = B² ((brazos de mujer). Si B (mujer) = C (muerte), A (luna) = C (muerte). En esta igualdad, los elementos lunares subordinados (A¹ y A²) se equivalen con los elementos femeninos de un modo paralelo. Por último, el aparente salto de A a C se hace a través de B que, por su parte, es igual a A.

Algunas Peculiaridades Metafóricas

Los críticos y profesores que han estudiado la técnica poética de Lorca, destacan, como es natural, sus características más evidentes que, resumidas, serían éstas:

1. Condensa de la comparación (Laguardia).
2. Dinamización y vitalización de las formas estáticas.
3. Vivificación del paisaje.
4. Trasposición de lo audible en visión y de lo visible en audible (Laguardia).
5. Sustantivismo (ni metáfora ni cláusula explicativa) (Berenguer Carísomo).
6. Incoherencia que deja al lector un amplio margen de valoración subjetiva (Berenguer Carísomo).
7. Paisaje en esquema, brindado sin dibujo y sólo por apreciación lírica, en *Primeras canciones* (Berenguer Carísomo).
8. El paisaje solidario o confidente (Díaz-Plaja).
9. Desdoblamiento de la realidad (Díaz-Plaja).
10. La metáfora justifica por sí misma el poema (Díaz-Plaja).
11. Metáfora empequeñecedora (Díaz-Plaja).
12. Uso del diminutivo (Amado Alonso).

Pero todavía hay más. Si afinamos el análisis, vemos que sólo podemos aceptar plenamente algunos de estos puntos, que otros son susceptibles de reparos, de notables amplificaciones o de nuevas notaciones interpretativas, y que casi todos exigen una consideración más estricta y rigurosa, y, sobre todo, una matización más delicada. En realidad, la metáfora lorquiana carece hasta la fecha de un detallado estudio completo, pues sólo ha sido examinada en sus aspectos más destacados.

A la luz de un cuidadoso examen de toda su obra, el índice de la técnica metafórica usada por Lorca incluye muchísimos puntos que, reunidos, constituirían un libro entero, siendo el resultado de sucesivas catas a lo largo y a lo ancho de la obra lorquiana. Los límites

de extensión que impone el ensayo, sólo nos permiten presentar aquí algunas de las peculiaridades más sorprendentes de dicha técnica.

I. *La comparación*. Afirma Laguardia que F.G.L. condenó por completo la comparación. Esto no es verdad, ya que las comparaciones aparecen en todas sus obras y son prueba de que el poeta no desdeñó nunca esta forma, primer grado del lenguaje metafórico. Aunque predominan, desde luego, las metáforas e imágenes, hallamos comparaciones hasta en su teatro.⁷ Ni siquiera faltan en *Poeta en Nueva York*, libro en que reconocemos la voluntaria ruptura de lo discursivo, de la búsqueda de visiones cuya única coherencia reside en el sentimiento y nunca en la lógica. He aquí algunos ejemplos, tomados al azar, que contienen comparaciones:

*Hoy estás abatido
bajo el cielo de agosto
como yo bajo el cielo
de mi espíritu rojo.*
(“In memoriam”, *Libro de Poemas*, 1921)

*Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.*
(“La guitarra”, *Poema del cante jondo*, 1921-22)

*Como una sombra de oro
en el trigal te disuelves.*
(Dos baladas amarillas”, *Primeras canciones*, 1922)

*Cinco voces contestaban
redondas como sortijas.*
(“La niña se fué a la mar”, *Canciones*, 1921-24)

*La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.*
(“La monja gitana”, *Romancero gitano*, 1924-27)

Tranquila y concentrada como una estatua griega.
(Oda a Salvador Dalí, 1926)

*Como un río de leones
su maravillosa fuerza,*

⁷ Nos referimos aquí solamente al verso incluido en el teatro lorquiano y no a la prosa de este

*y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.*

(Llanto por Ignacio Sánchez Mejía, 1935)

*Pero los ramos son como nosotros:
no piensan en la lluvia, y se han dormido
como si fueran árboles, de pronto.*

(“Casida de los ramos”, *Diván del Tamarit*, 1936)

Como la lista de comparaciones lorquianas sería muy extensa, preferimos dar una síntesis numérica de ellas, como prueba concluyente de su continuada persistencia en la obra de F.G.L.:

En el *Libro de Poemas*: 43
 En *Poema del cante jondo*: 14
 En *Primeras canciones*: 1
 En *Canciones*: 6
 En el *Romancero gitano*: 10
 En las *Odas*: 5 (Dalí); 3 (Santísimo); 6 (Whitman) = 14
 En *Mariana Pineda*: 38
 En *La zapatera prodigiosa*: 1
 En *Así que pasen cinco años*: 7
 En *Amor de Don Perlimplín*: 2
 En *Retablillo de Don Cristóbal*: 4
 En *Bodas de sangre*: 7
 En *Yerma*: 8
 En *Doña Rosita la soltera*: 7.

Este recuento nos demuestra que las obras primeizas de Lorca —tanto poéticas como dramáticas— encierran un gran número de comparaciones, lógico punto de partida en el progresivo crecimiento lírico y metafórico del poeta. Y es que F. G. L. nunca se lanzaba al vacío ciegamente, sino que, antes de volar, apoyaba bien sus pies en la tierra. La comparación era el punto de apoyo que le unía a los juegos metafóricos tradicionales más simples. Con esta segura base a sus plantas, podía lanzarse a la búsqueda de las más audaces y originales metáforas. Si repasamos nuevamente las cifras consignadas, notamos que las *Canciones* son pobres en cuanto a comparaciones: ocurre esto a causa del sustantivismo expresivo utilizado en ellas por el poeta. Y es curioso observar a través de estos datos, que las comparaciones no faltan en los libros más sobrerrealistas de Lorca, indicando que él enraizaba su poesía en el firme suelo de la tradición metafórica, al

mismo tiempo que su imaginación emprendía vuelos altísimos a la caza de las más originales metáforas.

II. *Dinamización de las formas estáticas.* Por obra y magia del arte de Lorca, lo estático se anima y se mueve, aunque ejecute acciones inusuales, en un ansia de romper los límites propios y de alcanzar otras metas y otros mundos. El ser inanimado se transforma en fuerza dinámica. ¿Por qué? Porque sólo lo estático está muerto. De ahí que brote de la poesía lorquiana un extraordinario canto a la vida. Tal fenómeno energético apenas se insinúa en el *Libro de Poemas*, en que la alameda, asida siempre por sus raíces a la tierra, *mana* silencio y, con él, *se mueve* y *ondula* (“Caracol”). Pero triunfa plenamente en el *Poema del cante jondo*. Aquí, por ejemplo, “el campo / de olivos / *se abre y se cierra* / como un abanico” (“Paisaje”); el alba *se pone* en movimiento y *desemboca* todo el cielo en una habitación, a través de un balcón abierto (“La soleá”); el llanto *asciende* en espiral (“Después de pasar”); la penumbra *tiembla* y el silencio *ondula* (“Paisaje”); “la calle / *tiene un temblor* / de cuerda / en tensión” (“Encrucijada”). En *Primeras canciones*, hallamos que los rayos de la luna *golpean* sobre el yunque de la tarde (“Remanso. Canción final”). En las *Canciones*, “las alamedas *se van*” (“Preludio”); el mar *va buscando*, río arriba, “fuente donde descansar” (“Preludio”); las ramas *se pasean* por el río (“De otro modo”). En el *Romancero gitano*, lo estático entra en acción varias veces:

*El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.
(“Preciosa y el aire”)*

La higuera “*frota* su viento / con la lija de sus ramas” (“Romance sonámbulo”); el cielo *mana* silencio, como antes las arboledas (“Romance del Emplazado”); los estandartes y los faroles *invaden* las azoteas (“Romance de la Guardia Civil”); las manos de Olalla, cortadas y muertas, en un ansia de vida, *brincan* por el suelo para aun “cruzarse en tenue / oración decapitada” (Martirio de Santa Olalla). En la *Oda al Santísimo Sacramento*, encontramos: “alga y cristal *en fuga*”, los corazones *se lanzan* “a quinientos por hora”, la ausencia “*yerra* por los tejados de las casas antiguas”. En *Poeta en Nueva York*, los árboles y los arroyos “*trepaban* por los cuernos de la vaca herida” (“Vaca”); los rostros “*bogan* impasibles” (“Nocturno del hueco”).

En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, “los musgos y la hierba / abren con dedos seguros / la flor de su calavera”, y, además, el poeta ha visto “lluvias grises correr hacia las olas”. En *Diván del Tamarit*, “el valle fue rodando con pernos y con lirios” (“Gacela del niño muerto”), y los “estanques, aljibes y fuentes / levantaban al aire sus espadas” (“Casida del herido por el agua”). En los *Poemas varios*, publicados por Alberti, los “olivares soñolientos bajan al llano caliente” (“Cuatro baladas amarillas”, I).

No hemos advertido metáforas dinamificadoras ni en los poemas métricos publicados por Díaz-Plaja ni en ninguna pieza teatral. Como puede constatare por estos y muchos otros ejemplos, los verbos de movimiento son —por lo general— la expresión morfológica de este tipo de metáforas.

III. *Vivificación*. No ocurre sólo en el paisaje, como han afirmado algunos críticos, sino que alcanza a todas las formas de la naturaleza: cosas, minerales y vegetales actúan y se vivifican, y hasta parecen dotados de conciencia vital en ocasiones. Si Góngora poseía un “sentimiento teogónico sublime”⁸ que daba personalidad a las fuerzas naturales, Lorca llevó ese mismo sentimiento mucho más lejos. Si el poeta cordobés, por ejemplo, aludía constantemente a la sexualidad floral, el granadino descubre fuerzas sensuales en todos los planos y órbitas de lo creado, porque el mundo, para él, se halla siempre en trance de intensa trasvasación y desbordamiento: todo vive y todo muere para luego volver a nacer en un proceso infinito de eternización de la vida. No es una ciencia en la transmutación, es decir, en un cambio de ser y estado después de la muerte, sino, más bien, una fe y un conocimiento intuitivo y lógico a la vez de que la vida es múltiple y, por serlo, no se apaga nunca, pues se transfiere sin llegar a agotarse jamás. Las dobles y múltiples realidades eternizan la vida en un proceso sin fin: si el niño gitano muere en la fragua, vaga por el cielo indefinidamente; si se apagan los ojos humanos en la tierra, siguen iluminados en las estrellas; si desaparece una naranja, aun continúa la naranja del sol en el espacio.

La vivificación lorquiana —vena que corre por todas sus obras— tiene lugar de dos modos: 1) el paisaje se anima y vivifica; 2) lo inanimado realiza acciones animales.

El *Libro de poemas* es relativamente pobre en vivificaciones: “el paisaje contempla” (“Caracol”) y los alisios son “destetados / entre los rudos árboles” (“Veleta”). En el *Poema del cante jondo*, el fuego

⁸ *Op. cit.*, VII, p. 109

muerde el horizonte (“La soleá”); “las montañas *miran* / un punto lejano” (“Después de pasar”); los vegetales y las cosas inertes *tiemblan*: no sólo el junco y la penumbra (“Paisaje”), sino también la calle, que adquiere “un temblor / de cuerda / en tensión, / un temblor de enorme moscardón” (“Encrucijada”).⁹ La pita es “pulpo petrificado” y pone “cinchas cenicientas / al *vientre de los montes* / *muelas* formidables / a los *desfiladeros*” (“Pita”): lo vegetal y lo terráqueo se animalizan en un prodigio vivificante. En las *Canciones*, el costado de Sierra Morena “*sangra*” y no sólo *gritan* los loros, sino también los surtidores y los planetas (“Canción del mariquita”); la tarde es una *grulla* dormida que pone “en tierra la otra pata” (“Susto en el corredor”). En el poema “De otro modo”, todo el paisaje se vivifica hasta adquirir formas y acciones animales: las sombras de los árboles son astas de ciervos, el viento deviene en potro, según podemos ver en esta estrofa:

*La hoguera pone al campo de la tarde,
unas astas de ciervo infurecido.
Todo el valle se tiende. Por sus lomos,
caracolea el viente.*

En el *Romancero gitano*, las cosas inanimadas también se animalizan para vivificarse: “la iglesia *gruñe* a lo lejos / como un oso panza arriba” (“La monja gitana”); la tarde *bala* por el cielo (“Burla de Don Pedro a caballo”); el agua, con sus densos *bueyes*, *embiste* a los muchachos, en tanto que los martillos *cantan* “sobre los yunques sonámbulos”; y el agua como es *buey*, *bebe* juncos (“Romance del Emplazado”). Los yunques, luego *braman* como toros (“Martirio de Santa Olalla”); la brisa, transformada en caballo, “*salta* los montes de plomo” (“Prendimiento de Antoñito el Camborio”). Las estrellas también adquieren atributos animales, pues dice Lorca: “. . . estrellas bajas / con sus *lenguas* relucientes” (“Preciosa y el aire”). El monte deviene una *guarduña* y, como félido, “*eriza* sus pitas agrias” (“Romance sonámbulo”). También las pasiones se animan, animalizándose, tal es la fuerza que encierian: “El *toro* de la reyerta / *se sube* por las paredes” (“Reyerta”). En la “Oda a Salvador Dalí, vemos que los colores se vivifican: “los gises *otean* sus balastradas últimas”. En la “Oda al Santísimo”, “la luz *desboca* su *toro* relumbrante” y los cables tienen “*temblores de insectos*”. En *Poeta en Nueva York*, “las cerillas apagadas *se comían* los trigos de la primavera” (“Iglesia

⁹ Nótese que algunos de estos últimos ejemplos han sido dados también en II, pues también participan del fenómeno dinamificador.

abandonada"); las monedas "*taladran y devoran* abandonados niños; las cadenas y los ruidos *sepultan* la luz ("La aurora"); las estrellas *croan* como ranas y el agua del pozo *respira* "con todos sus violines sin cuerdas" ("Niña ahogada en el pozo"). En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, el muslo *lucha* con un asta desolada; los pétreos toros de Guisando *vuelven a mugir* como vivos; la muerte, por último, vuélvese ave, saurio o insecto: "La muerte *puso huevos* en la *herida*". En el *Diván del Tamarit*, la luna *desangra* las mejillas y la espina del cactus *asesina* ("Gacela del mercado matutino"); la aurora *arrojará* puñados de hormigas ("Casida de la huída") y la penumbria, "*con paso de elefante / empuja* las ramas y los troncos" ("Casida de los ramos"). En los *Poemas varios*, el llanto es un *perro* inmenso ("El llanto") y "la nieve *gime y tiembla* / por detrás de la puerta" (Canción de la muerte pequeña").

No hemos encontrado ejemplos de vivificación en el teatro lorquiano, acaso porque el poeta tenía conciencia de que no era necesaria en la metáfora cuando existían personajes vivos como máxima culminación del ser y del movimiento.

IV. *Humanización y personificación*. Lorca no sólo dinamiza y vivifica las formas estáticas, sino que también las humaniza y personifica con tanta o mayor frecuencia. Los árboles, el paisaje, los animales, adquieren cualidades o estados psicológicos. Así dice de un chopo: "*Hoy estás abatido* / bajo el cielo de agosto" ("In memoriam", *Libro de Poemas*). Al personalizarse o humanizarse, es natural que, a veces, reciban epítetos metafóricos humanos; el chopo, su vejez, es "*rudo abuelo del prado*". Pero lo más sorprendente de todo es la humanización de objetos inertes: las simples cosas se contagian de humanidad. De este modo, en el *Poema del cante jondo*, los faroles *tiemblan* ("Sorpresa") la ciudad vigila, *acecha* y actúa como un hombre ("El silencio"); Granada "*suspira* por el mar" ("Camino"), en tanto que Sevilla se convierte en un saeteo que "*dispara la constante* / saeta de su río" ("Sevilla"); los suspiros *reman* tal barquetos —"por el agua de Granada / sólo reman los suspiros" ("Baladilla de los tres ríos")— y las espuelas *cantan* ("Canción del jinete"). Las canciones, por su parte, toman figuras de mujeres: la soleá es una mujer enlutada y pensativa ("La soleá"); y es mujer la petenera, cuya "falda de moaré tiembla, entre sus muslos de cobre" ("Muerte de la petenera"); la siguiriya es una muchacha morena que camina "entre mariposas negras" y, como mujer, *siente* un "dolor de cal y adelfa", el dolor de la muerte ("Paso de la siguiriya. Los espejos, contagiados de emoción

humana, abren sus azogues al escuchar el grito del siguiriyeo (“Retrato de Silverio Franconetti”).

Pero tracemos la historia de la personificación metafórica en la obra de F. G. L. En el *Libro de Poemas*, los árboles transforman sus ramas en brazos para abiazar la tierra; el paisaje adquiere cualidades sólo distintivas de lo humano: una dulzura infantil (“Los encuentros de un caracol aventurero”). Aún más: en este mismo poema, el caracol, inmerso en este paisaje humanizado, se humaniza a su vez:

*Y el caracol, pacífico
burgués de la vereda,
ignorado y humilde,
el paisaje contempla.*

Luego, exactamente como un hombre, siente “valor y fe”, olvidando “las penas de su hogar”, Aparecen dos ranas viejas, las cuales filosofan a su guisa y se quejan como verdaderas ancianas “aburridas y enfermas”; después, preguntan al caracol si canta, si reza, si cree en la vida eterna. Una “ranita nueva”, en cambio, “pasa presumida” como una joven. Y “un manantial *recita* / su canto entre las hierbas”.

La humanización del paisaje afecta tanto a la adquisición de estados psíquicos como a la incorporación de sentidos y acciones humanas. Las frondas tienen pupilas enormes que *lloran* por las hojas muertas (“Balada de la placeta”); el mar *sonríe* a la lejos, pues tiene “dientes de espuma” y “labios de cielo” (“Balada del agua de mar”). Un ave, por último, *dibuja* con trinos / la tarde” (“Veleta”).

El *Libro de poemas* carece, sin embargo, de otros dos aspectos de la humanización, que veremos en otras obras, nos referimos a la humanización y personificación de la muerte y de figuras que pertenecen al plano divino, tales como ángeles, santos, la Virgen, Dios.

En el *Poema del cante jondo*, además de las humanizaciones ya citadas, subrayamos las siguientes: la guitarra tiene “boca redonda” y por ella deja escapar “el sollozo de las almas perdidas” (“Seis cuerdas”); su “llanto” es imposible de acallar, pues llora por cosas lejanas que nunca se alcanzan y por los pájaros muertos; es un corazón herido por todos los dolores humanos (“La guitarra”). Esta personificación se completa al imaginar Lorca que las seis cuerdas son “seis doncellas” que bailan (“Adivinanza de la guitarra”); en este mismo poema, la guitarra se nos revela como “un Polifemo de oio”.

Los seres vegetales también se humanizan: la cumbrea deviene un “Laoconte salvaje” y un “múltiple pelotari”, bajo el sortilegio de

la luna ("Chumbera"). El Guadalquivir y Andalucía se personifican a su vez: el río tiene "las barbas granates" y la tierra andaluza se vuelve mujer por gracia de un vocativo personalizador, se pone en movimiento, anda, lleva sus productos:

*Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.
(“Baladilla de los tres ríos”)*

La muerte, en este libro, aparece personificada en la figura de una novia:

*Por un camino va
la muerte, coronada
de azahares marchitos.
(“Clamor”)*

En *Primeras canciones*, encontramos humanizaciones como éstas: "un árbol grande *se abriga* / con palabras de cantares" ("Remanso, Canción Final") y la viña *llora*, pues una "vendimiadora morena / coita su llanto" ("Dos baladas amarillas", I).

En las *Canciones* abundan mucho las humanizaciones y personificaciones. He aquí una muy bella: los colores del arco-iris son "siete doncellas" que cantan y, como tales, tienen voz y alma ("Canción de las siete doncellas"). Y la panocha del maíz ríe. ¿Cómo? "La panocha guarda intacta, / su risa, amarilla y dura" ("Agosto"). Los árboles *bailan* ("A Irene García"), el chopo *tiembla y habla* ("Agua, dónde vas?") y "se mueren de amor los ramos" ("Serenata"). La vivificación tampoco es olvidada en las canciones infantiles: el lagarto y la lagarta *lloran* porque han perdido sus anillos de desposados, y el sol se personifica en un apuesto "capitán redondo" ("El lagarto está llorando"). Todavía hay más: la noche se transforma en jinete que espolea el caballo de las sombras ("Canción del jinete"); la zarzamora quiere amores humanos y quiere abiazar ("Zarzamora con el tronco gris"); las sombras tienen dedos —"la sombra apoya sus dedos / sobre mi espalda" ("Desposorio"). El viento se inviste en este libro de una de sus humanizaciones más características, la cual reaparecerá después en el *Romancero gitano*: es galán enamorado de torres y doncellas, cuyo brazo gris ciñe y prende por la cintura ("Árbol, árbol"). Y el aire *tartamudea*, en tanto que los astros "*giran sobre un pie*", casi con ritmo de danza humana ("Malestar y noche"). Las tardes

visten, como “madres viejas”, “largas colas de moaré y lentejuelas” (“Tiovivo”). La imagen del jinete personifica ahora al cielo, en tanto que el río se vivifica en caballo:

*El cielo monta gallardo
al río, de orilla a orilla.
 (“La niña se fué a la mar”)*

En el *Romancero gitano* surge un nuevo tipo de personificación, apenas entrevisto en el *Poema del cante jondo*, libro en que la Virgen de la Soledad toma forma de mujer novecentista: “Virgen con mariñaque, / virgen de Soledad. . .” (“Paso”). Los elementos sobrenaturales descienden a la tierra y, humanizándose, conviven con los gitanos. Los santos se paganizan:

*San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente.
 (“Preciosa y el aire”)*

Los ángeles aparecen dotados de elementos fabricados por los humanos: alas de navajas albaceteñas (“Reyerta”). Intervienen en la vida de los hombres y se mezclan en sus pasiones. El Arcángel San Miguel se nos presenta como un efebo en domesticidad, oloroso a vulgar colonia; San Rafael, patrón de Córdoba, baja hasta el Guadalquivir “aljamiado de lentejuelas oscuras”; San Gabriel Arcángel se nos muestra como “domador de palomillas” y “biznieto de la Giralda”, que va de visita a casa de la gitana Anunciación, la cual le trata con amistosa familiaridad. Los serafines son acordeonistas que tocan sus instrumentos en la “Muerte de Antofío el Camborio”. La Virgen y San José participan en la vida y en la muerte de los gitanos: se nos aparecen como “bailaores”:

*La Virgen y San José
perdieron sus castañuelas
y buscan a los gitanos
para ver si las encuentran.
 (“Romance de la Guardia Civil”)*

Luego, como alcaldesa y alcalde, en un prodigio de infantilización:

*La Virgen viene vestida
con un traje de alcaldesa,*

*de papel de chocolate,
con los collares de almendra.
San José mueve los brazos
bajo una capa de seda...*

Por último, ella es enfermera; él, amortajador:

*San José, lleno de heridas,
amortaja a una doncella.
La Virgen cura a los niños
con salivilla de estrella.*

Todo se humaniza, sí, en el *Romancero* de Lorca: astros, viento, mundo vegetal, animales, cosas. El cielo y la luz también ejecutan acciones humanas: “Y el cielo *daba portazos* / al busco rumor del bosque, / mientras *clamaban* las luces / en los altos corredores” (“Muerto de amor”). El día se nos presenta como un torero, con su capote —la tarde— colgado a un hombro:

*El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.
 (“Piendimiento de Antoñito el Camborio”)*

Y esa tarde también se personaliza en mujer, pues “*cae desmayada* en los muslos / heridos de los jinetes” (“Reyeita”). La luna no solamente baja a la fragua de los gitanos en forma de traje de mujer, sino que sus acciones son típicamente femeninas: coquetea, baila, predice agorera la muerte del niño:

*En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
.....
Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
 (“Romance de la luna, luna”)*

El viento es, al mismo tiempo que hombre, encarnación del instinto sexual que arrebató a humanos y animales; de ahí que también sea “sátiro de estrellas bajas”. F. G. L. llega a una personalización concretísima del viento, pues no sólo tiene “dedos antiguos” sino que, además, habla y exige:

—Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abren mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre,
(“Preciosa y el aire”)

El “viento-hombrón” persigue a Preciosa “con una espada caliente”; al final, cuando la gitana se le ha escapado, “furioso muerde” “en las tejas de pizarra”. Los olivos se contagian de emoción humana y “pálidecen” (“Preciosa y el aire”). Las ventanas dolidas de amor humano, “preguntan / al viento por el llanto oscuro / del caballero” (“Baila de don Pedro a caballo”). Y... hasta el coñac se humaniza, porque él, como los gitanos, teme a la Guardia Civil:

Y el coñac de las botellas
se disfrazó de noviembre
para no infundir sospechas.
(“Romance de la Guardia Civil”)

Pero aún hallamos en el *Romancero* otras personificaciones interesantes. Por ejemplo: la noche adquiere una actitud oiente o tiembla: “La noche busca llanuras / porque quiere arrodillarse” (“San Gabriel”); “La noche llama temblando / al cristal de los balcones” (“Muerto de amor”). Y “el mar baila por la playa” (“San Miguel”). Y el aljibe adopta un rostro humano, al recibir el cuerpo y el rostro mismo de la gitana muerta: “Sobre el rostro del aljibe / se mecía la gitana” (“Romance sonámbulo”). Y el puente romano de Córdoba *sopla* por sus diez arcos, como un Neptuno, aguas y rumores fluviales; pero también es pez y maestro de equilibrio:

Pero el pez que dora el agua
y los mármoles enluta
les da lección de equilibrio
de solitaria columna.
(“San Rafael”)

En la *Oda a Salvador Dalí* faltan las metáforas personificadoras, porque el poeta intenta una solidificación pictórica o arquitectural, siendo escasos los juegos metafóricos de esta clase. Sin embargo, como un joyero, “el aire *pulimenta* su prisma sobre el mar”, “las flautas de madera *pacifican* el aire” y las cosas materiales se humanizan hablando y cantando:

Dice el compás de acero su corto verso elástico.
 Dice la línea recta su vertical esfuerzo,
 y los sabios cristales cantan sus geometrías.

Lo más notable de la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* es la humanización de Dios; es un niño “perseguido por los siete novillos capitales”, los pecados; es un “Dios en mantillas, Cristo diminuto y eterno”. Pero las ciudades tienen “los *hombros* de cemento”.

En *Poeta en Nueva York* nos enfrentamos con metáforas aparentemente incoherentes, pues sólo el sentimiento les presta sentido y coherencia. Así, el cielo neoyorkino comienza *asesinando* al poeta, hundidas ya las formas puras. Mas los luceros *sienten dolor* “por el aire sin gente”; la noche se humaniza en una mujer —“Todo está roto por la noche, / *abierta de piernas* sobre las terrazas” (“Paisaje de la multitud que orina”); el pozo “*alarga manecitas* de musgo” y el agua que contiene, “*respira*” (“Niña ahogada en el pozo”); el ruiseñor *llora* “con sus heridas alrededor” (“Vals en las ramas”), etc.

En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* advertimos humanizaciones como éstas:

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos brazos acribillados.

El óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.

En el *Diván del Tamarit*, entre otras:

Quiero que la noche se quede sin ojos
y mi corazón sin la flor del oro.
Que los bueyes hablen con las grandes hojas...
 (“Gacela de la terrible presencia”)

Todas las tardes el agua se sienta
a conversar con su amigo.
 (“Gacela del niño muerto”)

*Pero los ramos son alegres,
pero los ramos son como nosotros:
no piensan en la lluvia, y se han dormido
como si fueran árboles de pronto.
(“Casida de los ramos”)*

*¡Qué clavel enajenado
en los montones de trigo!
(“Gacela del mercado matutino”)*

En los *Poemas varios* nos salen al encuentro humanizaciones como las siguientes: “Las cabañas *suspiran* / bajo la aurora perpetua” (“Noite”); los bueyes se tienden en el prado, *borrachos* de luceros / a rumiar sus *llantos*” (“Cuatro baladas amarillas” III); “los colores errabundos / *se desmayan* sobre el herbario” (“Libro”, I); “las lágrimas *amordazan* al viento” (“El llanto”). Cádiz y Sevilla se personalizan:

*Cádiz, que te cubre el mar,
no avances por ese sitio.
Sevilla, ponte de pie
para no ahogarte en el río.
(“Canto nocturno de los marineros andaluces”)*

Y “la niebla *gime y tiembla* / por detrás de la puerta” (“Canción de la muerte pequeña”); el viento es “*escultor* de bultos / y burlador de romanos” (“Adán”), etc.

En los poemas inéditos de F.G.L. publicados por Díaz-Plaja, nos saltan a la vista humanizaciones tales como:

*El agua
toca su tambor
de plata.

Los árboles
tejen el viento
y las ramas lo tiñen
de perfume.
(“Pórtico”)*

*La muerte llega siempre
de esos campos ocultos.*

(Jardinera que troncha
 las flores de las lágrimas.
 ("Los ojos"))

El buho
 deja su meditación,
 limpia sus gafas
 y suspira.
 ("Remansos")

Las estrellas
 no tienen novio.

¡Tan bonitas
como son las estrellas!
Aguardan a un galán
que las remonte
a su ideal Venecia.

Todas las noches salen
a las rejas.

.....
Pero aguardad, muchachas,
que cuando yo me muera,
os raptaré, una a una,
en mi jaca de niebla.
 ("Estampa del cielo")

Tampoco falta esta figura metafórica dentro del teatro lorquiano. En *Mariana Pineda*, por ejemplo, se funde la vibración del alma y del paisaje, en doble angustia, cuando Mariana dice: "Dolor de viejo lucero / detenido en mi garganta". En *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, "se mueren de amor los ramos" y "la noche canta desnuda / sobre los puentes de marzo". En *Así que pasen cinco años* nos sorprende la personificación de un gato, personaje que habla y se queja:

Me duelen las heridas
que los niños me hicieron en la espalda.

Y nos maravilla, con su encanto poético, la del Maniquí, sobre todo cuando éste dice:

*Yo canto
muerte que no tuve nunca,

dolor de velo sin uso,
un llanto de seda y pluma.*

A su pregunta de quién usará la ropa de la novia, el Joven contesta con una serie de humanizaciones más o menos aparentes:

*Se la pondrá el aire oscuro
jugando al alba en su gruta,
ligas de raso los juncos,
medias de seda la luna.
Dale el velo a las arañas
para que coman y cubran
las palomas enredadas
en sus hilos de hermosura.*

Aún añade el Maniquí:

*. . . estas cintas que me estallan
de alegría en la cintura,
¡Ay!, ¡cómo canta el alba!, ¡cómo canta!*

Y el Joven transfiere su estado psicológico a los pájaros:

*Antes que las ramas giman
ruiseñores amarillos.*

Bodas de sangre encierra numerosas humanizaciones, unidas algunas a simples vivificaciones:

*Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.*

*Despierte la novia
que por los campos viene
llorando la boda,
con bandejas de dalias
y panes de gloria.*

La boda está llamando

por las ventanas.

y la luna se adorne
por su blanca baranda.

Con estos dos últimos versos citados se inicia la personificación de la luna en mujer, la cual habla al fin, después de dejar un cuchillo “abandonado en el aire”:

¡Dejadme entrar! Vengo helada...

¡Tengo frío!

Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre.

¡Un corazón para mí!
¡Caliente!, que se derrame
por los montes de mi pecho;
dejadme entrar ¡ay!, dejadme.

Y, como ya es sabido, la figura de la Mendiga es la personificación simbólica de la muerte en la escena del drama. En el cuadro último, las muchachas al hablar con las madejas cuya lana devanan, personifican a éstas también de un modo simbólico:

Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?

Madeja, madeja,
¿qué quieres cantar?

Madeja, madeja,
¿qué quieres decir?

En *Yerma* nos sale al paso esta leve humanización, por boca de la Lavandera:

Las ropas de mi niño
vengo a lavar
para que tome el agua
lecciones de cristal.

En *Doña Rosita la soltera*, a fuerza de caracterización romántica, hay muchísimas personificaciones y humanizaciones: el paisaje pasa por estados humanos, el Genil es boyero y el Dauro hombre o muchacho que aduerme sus mariposas, las flores hablan y hablan:

*Y se desmaya la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanco
de una mejilla de sal.*

*El Genil duerme a sus bueyes,
el Dauro a sus mariposas.*

.....

*Y la fuente está cantando
lo que el ruiseñor se calla.*

.....

*“Sólo en ti pongo mis ojos”
—el heliotropo expresaba—.
“No te querré mientras viva”,
dice la flor de la albahaca.
“Soy tímida”, la violeta.
“Soy fría”, la rosa blanca.
Dice el jazmín: “Seré fiel”.
Y el clavel: “¡Apasionada!”.*

.....

*Dice el nardo: “Soy tu amigo”.
“Creo en ti”, la pasionaria.*

V. *Deshumanización*. He aquí un proceso inverso al que acabamos de estudiar. A veces, nos encontramos en la poesía de Lorca con que el hombre asume características que no le son propias, que no pertenecen al mundo de lo humano. Se reviste de propiedades arbóreas o vegetales, porque se ha establecido una situación interna paralela entre el poeta —el hombre— y el árbol, planta o flor. Por ejemplo, dentro del *Libro de poemas*: el chopo amarillece; abatido; el poeta se encuentra triste o melancólico en presencia del otoño; ganados por una íntima correspondencia, participan ambos de un estado común, y por esto dice F. G. L.: “Nosotros / nos hemos puesto / de oro”

(“In memoriam”). Otro caso de “vegetalización” humana es la atribución de nombres de flores a las mujeres, no sólo típica de Lorca sino también del metaforismo popular:

*Adiós, mi doncellita,
rosa durmiente,
tú vas para el amor
y yo a la muerte.*

(“Balada de un día de julio”)

En las *Canciones*, el *Romancero gitano*, *Poemas varios* y algunas piezas teatrales, advertimos otro tipo de deshumanización. los humanos —o partes de su ser— se vuelven —o quieren volverse— cosas, metales, elementos, animales, flores, frutas. Veamos.

En el primer libro citado, el niño quiere ser “de plata”, quiere ser “de agua” y quiere ser baidado cuando dice: “Mamá, / hóidame en tu almohada” (“Canción tonta”). Luego, Lucía Martínez es una “umbría de seda roja” y sus muslos “como la tarde / van de la luz a la sombra”, su sexo es “azabache recóndito” que oscurece su carne, “magnolia” para el poeta (“Lucía Martínez”). En “La soltera en misa”, ésta es contemplada por un hombre con “ojos de toro”, es decir, deviene toro él mismo. En el mencionado poema último, los senos de la mujer son “Negros melones”.

En el *Romancero*, el vientre de la gitana es “rosa azul”, porque es de noche (“Preciosa y el aire”). Un niño es “de junco” y su piel morena es de “nocturna manzana”, su nervio es “de plata caliente” (“San Gabriel”). Antoñito el Camborio tiene voz de “clavel varonil” y su piel está amasada “con aceituna y jazmín”; su cara es “viva moneda” irrepetible (“Muerte de Antoñito el Camborio”). Y el gitano muerto es “flor cortada y amarga” (“Muerto de amor”). Los guardias civiles se reducen a ser “capas sinestras”, “nocturno de tela” (“Romance de la Guardia Civil”) y “simples tricorinos” (“Prendimiento de Antoñito el Camborio”).

En cuanto a los *Poemas varios*, la sangre de la madre es “árbol”, el niño por nacer es “luz que viene” y huye “hacia el turbio frescor de la manzana”, para ser después arcilla y luz que “se irá quemando” (“Adán”). Mercedes, muerta, es “una viola de luz yerta y helada” (“A Mercedes en su vuelo”). El poeta es “tigre y paloma” (“El poeta pide a su amor que le escriba”); en los poemas inéditos reunidos por Díaz-Plaja, “es un árbol / con frutos de tristeza” (“Este es el prólogo”).

El símil del vientre como rosa vuelve a aparecer en los versos que el Maniquí dice a la Novia en *Así que pasen cinco años*. En *Bodas de sangre*, un convidado se dirige a la Novia con estas palabras: "...qué galana vas a esta; / pareces flor de los montes". Y una muchacha añade: "El novio parece la flor del oro". La Mendiga declara:

*Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes
quietos al fin entre las piedras.
.....*

*Flores rotas, los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida.*

Los dos muertos, víctimas de la tragedia, son ya *torrentes* detenidos. La Mujer refuerza esta imagen deshumanizadora:

*Era hermoso jinete,
y ahora montón de nieve. . .*

La Madre insiste, a su vez, en tal metaforismo:

*Girasol de tu madre,
espejo de la tierra.*

En *Yerma*, marido y mujer son flores, por los labios de la Lavandera 4^a:

*Por el aire ya viene
mi marido a dormir.
Yo, alhelies rojos
y él rojo alhelí.*

En *Doña Rosita*, ésta se confiesa "tierna gacela imprudente". Abundan, por otra parte, en dicha pieza las metáforas que presentan a las mujeres como flores; y a la inversa.

VI. *Desdivinización*. Todo lo dicho en cuanto a la humanización de ángeles y personas divinas, constituye la parte más importante de este fenómeno. Pero aún es necesario añadir algo más. No sólo desciende lo divino a lo humano, sino que se pone en contacto con el mundo de las cosas y materias humildes, con los vegetales y las flores,

llegando incluso a una perfecta materialización, en un anhelo de fusión panteísta. Así en el *Poema del cante jondo*, la Virgen de la Soledad se nos presenta “abierta como un inmenso tulipán” (“Paso”) y Cristo “pasa / de lirio de Judea / a clavel de España (“Saeta”).

Ya hemos visto, en el *Romancero gitano*, que hay ángeles cuyas alas no son de plumas sino de “navajas de Albacete” (“Reyeta”).

Pero es en la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar” donde hallamos las más estupendas materializaciones de la divinidad. En ella, no solamente se humaniza Dios en la hostia, sino que en ésta es “*pedra de soledad*”, “*columna de nardo*”, “*dulce tiro al blanco del insomnio sin un pájaro negro*”, “*panderito de harina*”, “*brisa y materia juntas*”, “*racimos*”, “*vértice de las flores*”, “*cuerpo de luz humana con músculos de harina*”, “*nieve circundada por témpanos de música*”, “*llama crepitante*”, “*punto de unión del siglo y el minuto*”, “*orbe claro de muertos y hormiguero de vivos*”, “*meta del mundo*”, “*Cordero cautivo*”.

VII. *Intervalencia y plurivalencia*. Todo se halla en viva fusión para Lorca. Un cambio de sangres, jugos, luces o símbolos circula por todo lo creado. Los diversos elementos del orbe pasan por los mismos procesos de sístoles y diástoles. ¿Qué de particular tiene, pues, que todo se intervalga y plurivalga, en un prodigioso anhelo de comunión cósmica? La clave de esta intervalencia y plurivalencia del mundo acaso está presente en su poema “Sur” (*Poemas varios*), en el que F.G.L. dice: “da lo mismo decir estrella que naranja, cauce que cielo”. Esto significa que astros, flora, fauna, hombres y cosas participan de una esencia común que los hace identificarse entre sí y equivalerse. (Recuérdese lo que hemos dicho a este respecto en la *Introducción* a nuestro estudio). A causa de tal polivalencia metafórica, de tal panteísmo reversible,¹⁰ Lorca no es únicamente ese “andaluz profundo”, sino que es un poeta universalísimo al darnos en su obra esa total comunión cósmica, esa plenitud de ser y existir en todas sus formas. Conviene citar aquí unos versos suyos que vienen a ilustrar en síntesis cuanto estamos diciendo: “Hasta que el Universo quepa en mi corazón” —declaraba en “Curva” (*Poemas varios*). En efecto, el universo, siendo a la vez Andalucía y España—nombres los tres equivalentes—, es la dimensión de su poesía. Y es útil recordar también otra opinión suya: “Es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices. Hay que ser religioso y profano... Verlo, sentirlo

¹⁰ Cada ser o cosa puede devenir en innumerables seres o cosas que, a pesar de poseer distinciones específicas e individualizadas, ostentan esa esencia común

todo...” Sí, F.G.L. fue hombre y poeta plurivalente que creo un mundo poético a semejanza suya. Por tal razón, en su poesía, tierra y agua se engarzan con cielo y astros. El hombre no queda aislado ni en una situación de dependencia con respecto a aquéllos, sino ligado a unos y otros, porque también participa él de esa esencia común: el ser en el cosmos. Los mundos —el del hombre, el de los animales, el de las plantas y el de los astros— son más que tangentes, pues se tocan no en la superficie sino en lo profundo de la existencia, interfiriéndose y equivaliéndose. De ahí ese valor intervalente y plurivalente de la poesía lorquiana. Este proceso —claro está— arranca originariamente de muy lejos. Podríamos remontarnos a Virgilio y pasar por Góngora. Pero en pocos poetas se cumple de un modo tan completo y total como en F.G.L. Lo concreto, en él, se amplifica así hasta lo cósmico, lo abstracto y lo mágico. Y viceversa.

Las imágenes intervalentes y plurivalentes constituyen el fenómeno metafórico más continuo y constante de toda la obra lorquiana, pues no falta en ninguno de sus libros y ni aún en su teatro. Cada elemento de lo creado se trasfunde a otro, aunque pertenezca al plano más alejado. O se dispara, se irradia o se superpone. En su poema “Rayos” (inédito hasta la publicación hecha por Díaz-Plaja), Lorca nos da una síntesis de lo que pudiera ser el secreto de su poesía en el aspecto plurivalente:

*Todo es abanico,
Hermano, abre los brazos,
Dios es el punto.*

Secreto que se amplía en otro poema, también publicado por Díaz-Plaja, que se titula “Confusión”:

*¡Todo es encrucijada!
¿Por qué ves en el cielo
tanta estrella?
Hermano, ¿eres tú
o soy yo?
Y estas manos tan frías
¿son de aquél?
Me veo por los ocasos
y un hormigueo de gente
anda por mi corazón.*

A través de estos versos podemos ver que el poeta tenía conciencia plena de su misión universalizadora y cósmica.

Casi no es posible ordenar estas metáforas en que todo se asocia o se identifica, al menos dentro de los límites que impone el ensayo, principalmente a causa de su diversidad. Sin embargo, a manera de prueba, damos unos cuantos ejemplos de estas polivalencias e intervalencias lorquianas, agrupándolas en cierto modo con el fin de llegar a un intento de clasificación que permita ver —de una forma sencilla, claro está— hasta qué punto se intervalen o plurivalen los elementos cósmicos en el mundo metafórico de Lorca.

*Elementos de la Naturaleza*¹¹—*Elementos del cuerpo humano*:
 “Un brazo de la noche / entra por mi ventana” (“Nocturno de la ventana”, *Canciones*).

“La piedra es una frente donde los sueños gimen” (“Cuerpo presente”, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*).

“La piedra es una espalda para llevar al tiempo” (*Ibidem*).

Elementos de la Naturaleza—Fauna:

“Aire del Norte, / oso blanco del viento!” (“Veleta”, *Libro de poemas*).

“El diamante de una estrella / ha rayado el hondo cielo, / pájaro de luz que quiere / escapar del universo” (“El diamante”, *Libro de poemas*).

“Blanca tortuga, / luna dormida, / ¡qué lentamente / caminas!” (“Canción para la luna”, *Libro de poemas*).

La brisa es caballo pues “ecuestre, / salta los montes de plomo” (“Prendimiento de Antoñito el Camborio”, *Romancero gitano*).

Las estrellas son ranas: “Y creaban las estrellas tiernas...” (“Niña ahogada en el pozo”, *Poeta en Nueva York*).

“Y el agua era una paloma”, (“Cementario judío”, *Poeta en Nueva York*).

“El viento nublado y el viento limpio / son dos faisanes que vuelan por las torres” (“Gacela del niño muerto”, *Diván del Tamarit*).

“Pero el cielo es un elefante” (“Casida del sueño al aire libre”, *Diván*).

¹¹ Entendemos por elementos de la Naturaleza: cielo, aire, viento, mares, aguas, tierra, astros, rocas, piedras, montañas, valles, ríos, etc.

“Por las ramas del laurel / van *dos palomas* oscuras. / La una era el sol, / la otra la *luna*”. (“Casida de las palomas oscuras”, *Diván del Tamarit*).

“Sí; que el *sol* es un *milano*. / Mejor: un *halcón* de vidrio” (*Así que pasen cinco años*, Acto III).

La *luna* dice que es “*cisne redondo en el río*” (*Bodas de sangre*, Acto III, Cuadro I).

3. *Elementos de la Naturaleza — Flora:*

“*Ajo* de agónica plata / la luna menguante” (“Mueito de amor”, *Romancero gitano*).

“Las *estrellas* de la noche / se volvieron *campanillas*”. “Las *estrellas* de la noche / se volvieron *siempre vivas*” (“San Gabriel”, *Romancero gitano*).

“Y el aire [era] una *manzana* oscura” (“Ruma”, *Poeta en Nueva York*).

El *sol* es “*grasol* de fuego” “*clavellina*” (*Así que pasen cinco años*, Acto I).

La *luna* es *vegetal* puesto que tiene “*hojas grandes*”, “*jazmines* y “*verdes hojas*” (*Bodas de sangre*, Acto III, Cuadro I).

4. *Elementos de la Naturaleza — Objetos inanimados:*

El *cielo* es para los guardias civiles “una *vitrina* de espuelas” (“Romance de la Guardia Civil española”, *Romancero gitano*).

El *cielo* es “¡Esa *esponja gris!*” (“Navidad en el Hudson”, *Poeta en Nueva York*).

La *luna* es *barca* pues su “*quilla*” “*rompe nubes moradas*” (“Madrugada”, *Poema del cante jondo*).

El *viento* es *espejo* porque el poeta ve “un corazón reflejado en el viento” (“Conjuro”, *Poema del cante jondo*).

La *tierra* es *tambor* que percute el jinete: “El jinete se acercaba / tocando el tambor del llano” (“Romance de la luna, luna”, *Romancero gitano*).

La *nieve* aparece como un “*liso gong*” (“Preciosa y el aire”, *Romancero gitano*).

5. *Elementos de la Naturaleza — Otros elementos de la Naturaleza (intervalencia):*

Los *cirros* son “*aire rizado*” (“Thamar y Amnón”, *Romancero gitano*).

El *cielo* es *mar* ya que “tiene playas donde evitar la vida” (“Oda a Walt Whitman”, *Poeta en Nueva York*).

6. *Elementos del cuerpo humano — Fauna:*

La *mano* “tiene / algo de *topo* y / *mariposa* indecisa” (“Con juro”, *Poema del cante jondo*).

7. *Elementos del cuerpo humano — Flora:*

“De los negros *melones* de tus *pechos* / al rumor de la *misa*” (“La soltera en misa”, *Poema del cante jondo*).

“Voy a sentir en mis *manos* / una inmensa *flor* de *dedos*” (“Escena”, *Poema del cante jondo*).

Los *ojos* de los dos protagonistas muertos son “*flores rotas*” (*Bodas de sangre*, Acto III, Cuadro último).

8. *Elementos del cuerpo humano — Objetos inanimados:*

El *corazón* es una *veleta*: “Gira, corazón; / gira corazón” (“Veleta”, *Libro de poemas*).

El *corazón* y los *ojos* son una *pecera*, pues: “Se trajo en el corazón / un pez del Mar de la China. / A veces se ve cruzar / diminuto por sus ojos” (“Dos marinos en la orilla”, I, *Canciones*).

Los *ojos* parecen ser *ventanas*: “Nadie / pudo asomarse a sus ojos / abiertos al duro aire” (“Sorpresa”, *Poema del cante jondo*).

El *cuerpo* quemado de Olalla es *carbón* que “tizna los aires helados” (“Martirio de Santa Olalla”, *Romancero gitano*).

9. *Elementos del cuerpo humano — Elementos de la naturaleza:*

El *cabello* de la Novia es *agua*: “¡Para que el campo se alegre / con el agua de tu pelo!” (*Bodas de sangre*, Acto II Cuadro I).

Los *dientes* de los dos muertos son “dos puñados de *nieve* endurecida” (*Bodas de sangre*, acto III, Cuadro último).

10. *Objetos inanimados — Elementos del cuerpo humano o animal:*

La *llama del candil* es un *ojo* doliente: “La mano crispada . . . / ciega el ojo doliente / del candil” (“Conjuro”, *Poema del cante jondo*).

11. *Objetos inanimados — Fauna:*

El *crótalo* es “*escarabajo* sonoro” (“Crótalo”, *Poema del cante jondo*).

El *punte* es un *pez* “con diez rumores de Neptuno” (“San Rafael, *Romancero gitano*).

“La *madera* es una *garza* / y el *plomo* era un colibrí” (“Cementerio judío”, *Poeta en Nueva York*).

El *cuchillo asesino* es “*pez* sin escamas ni río” (*Bodas de sangre*, Acto III, Cuadro último).

12. *Objetos inanimados — Flora:*

El *tío-vivo* es un “*tulipán* de las cinco / partes de la tierra” (“Tío-vivo”, *Canciones*).

Los *balazos* son “*rosas* de pólvora negra” (“Romance de la Guardia Civil española”, *Romancero gitano*)

13. *Objetos inanimados — Otros objetos inanimados (intervalencia):*

Las *andas* de la Virgen de la Soledad son un “*barco* de luces” (“Paso”. *Poema del cante jondo*).

La *cama* es una *concha* en que reposa una joven muerta (“Venus”, *Canciones*).

“Un ataúd con ruedas es la cama” (“La cogida y la muerte”, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*).

El espejo es “el libro que deseca los capúsculos” (“Capricho”, publicado por Díaz Plaja).

14. *Objetos inanimados — Elementos de la Naturaleza:*

La guitarra es caliente “arena del Sur” (“La guitarra”, *Poema del cante jondo*).

La pandereta de Preciosa es “una de pergamino” (“Preciosa y arie”, *Romancero gitano*).

Los *peñoles* de cobre forjados por los gitanos son “soles” (“Romance de la Guardia Civil española”, *Romancero gitano*).

El espejo es la “madre-locío” (“Capricho”, publicado por Díaz-Plaja).

El encaje de la mantilla de la Novia es “ave oscuro” (*Bodas de sangre*, Acto II, Cuadro I).

15. *Flora — Elementos del cuerpo humano:*

Los limones son “senos amarillos” (“Limonar”, publicado por Díaz Plaja).

16. *Flora — Flora (intervalencia):*

El limonar es “naranjal, desfallecido / naranjal moribundo, / naranjal sin sangre” (“Limonar”, publicado por Díaz-Plaja).

17. *Flora — Objetos inanimados:*

Las hojas de la pita son “cinchas cenicientas” (“Pita”, *Poema del cante jondo*).

18. *Flora — Elementos de la Naturaleza:*

El jazmín es “un agua sin sangre” (“Casida del sueño al aire libre”, *Diván del Tamarit*)

19. *Fauna — Fauna (intervalencia)*:

La *gata* muerta parece al niño “*gacela* entre vidrios desmayada” (*Así que pasen cinco años*, Acto I).

Los *gusanos* de la muerte son “el *lagarto* y la *lagarta* con sus hijos pequeños” (*Ibidem*).

20. *Fauna — Floras*

La *alondra* es *hierba*, sugerida por “*brizna*” (“*Gacela del niño muerto*”, *Diván del Tamarit*).

21. *Fauna — Objetos inanimados*:

Los *delfines* “en hilera” son “*puentes rotos*” (“*La sirena y el carabinero*”, publicado por Díaz Playa).

Sin embargo, este cuadro no puede aspirar —ni mucho menos— a la catalogación completa del rico índice de metáforas intervalentes y polivalentes que reúne la poesía de F. G. L., pues muchísimas de ellas rebasan el marco de toda clasificación, rotos ya todos los vínculos posibles con la realidad aparental. Las más heterogéneas nociones —el tiempo, la muerte, los besos, la sangre, la niebla, las canciones andaluzas, los ayes, el humo, las espinas, las sábanas, la luz, los los yunques, el ajedrez, manómetros, la noche, el corazón, el amor, huecos, ausencias, paisajes de hueso, confines de carne y sueño, gritos, quemaduras, ansias, lluvias, jaramagos, estribillos de las olas, serafines en llamas... —se entrecruzan y tornasolan mutuamente. Desaparecen los límites que separan el mundo cósmico de las profundidades del alma y de la subconciencia. En rigor, toda clase de asociaciones son posibles para la fantasía y el sentimiento. La metáfora, por esta razón, se desdobra —o amplifica— en una serie de planos o visiones que se entrecortan y se encadenan a la vez. Así, los muertos pueden ser muertos, pero también “*montañas chinas*”, “*sombras de caballos*”, “*paisajes de nieve y una cabaña de azucenas*”. Y los teatros pueden ser calaveras, veneno, copas falsas... ¡Y qué fantásticas plurivalencias nos presentan —en *Poemas varios*— los relojes lorquianos: frondas de tic-tacs, racimos de campanas, constelaciones de péndulos! Las horas muertas son lirios negros de las horas niñas. Y la muerte es la hora fría.

VIII. *Metáforas de posibilidad existencial.* Las metáforas así llamadas, son aquellas que, basadas en la plurivalencia de todo lo creado, dubitan en la elección del ser. La forma que va a elegir la existencia puede ser cualquiera. Pero ¿no será mejor otra? Ser una sola cosa limita la posibilidad de ser plenamente, de seguir siendo hasta el infinito. Así resulta que cada objeto es más una apariencia de ser que una realidad existencial completa y acabada, puesto que la forma actual se da sólo como un accidente, como algo temporal. El poeta únicamente puede captar la esencia del ser, si considera que cada unidad es síntesis del todo y que ser de un modo es lo mismo que ser de otro. La fantasía de Lorca se dispara hacia todas las posibilidades del ser, diferente en forma y color, porque su sensibilidad adoira estas “apariencias” tan bellas y varias. De aquí que este “devenir” metafórico le atraiga de un modo extraordinario. En el *Libro de Poemas*, una rana pregunta cuando pasa el caracol: “Es una mariposa” (“Los encuentros de un caracol aventurero”). Esta posibilidad de ser nos hace imaginar esta asociación sorprendente: un caracol con alas de colores, un caracol-mariposa. El ser queda dubitando entre tomar una forma u otra. ¿Por qué? Porque podría ser ambas separadamente. “Todo es encrucijada” —opinaba Lorca. Es decir: *todo puede ser todo y cada ser individual, pues una misma esencia existencial, un ontos común, permite que ocurra este milagro o última realidad. Todo es ser cualquier cosa. Todo se intercambia. Todo es posible. Una enorme luz pudiera ser luciérnaga de otra* (“Deseo”, *Libro de Poemas*). En el *Romancero gitano* no hay dubitación en el ser, pero sí una seguridad de lo que ya no se es:

*Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
(“Romance sonámbulo”)*

Y esta interrogación sobre el ser: “Antonio, ¿quién eres tú?” (“Prendimiento de Antoñito el Camborio”). La respuesta no admite duda: “Ni tú eres hijo de nadie, / ni legítimo Camborio”. En *Poeta en Nueva York*, “los pájaros están a punto de ser bueyes” (“Panorama ciego de Nueva York”). Y, en sus poemas inéditos, si se cumpliera una serie de milagros, “seríamos como cisnes” (“Tierra”). Algunas de estas metáforas consuman la posibilidad existencial: “Cristo moreno” / *pasa / de lirio de Judea / a clavel de España* (“Saeta”, *Poema del cante jondo*). Tal posibilidad de ser pudo darse en el pasado: en *Así que pasen cinco años*, dice el Maniquí:

*Pudiste ser para mí
potro de pluma y espuma,
el aire roto en el freno
y el mar atado en la grupa.
Pudiste ser un relincho...*

Pero la existencia se ha realizado de otra forma:

*Y eres dormida laguna
con hojas secas y musgo.*

IX. *Metáforas volitivas*. Las cosas y los seres quieren ser otros, en un anhelo de totalidad existencial, en un acto de afirmación volitiva. Por ejemplo: los astros quieren vegetalizarse: “ni la estrella que quiere / ser hoja” (“Deseo”, *Libro de poemas*). El niño dice a su madre: “Mamá. Yo quiero ser de plata. / Yo quiero ser de agua” (“Canción tonta”, *Canciones*). Y la luna dice llorando: “Yo quiero ser una naranja” (“La tarde canta”, *Canciones*). En el *Romanceo gitano*, el verso “verde que te quiero verde” (“Romance sonámbulo”) es, en cierto modo, una metáfora volitiva. En *Poeta en Nueva York*, nos sale al encuentro esta otra: “Cuando la palma quiere ser cigüeña / y cuando quiere ser medusa el plátano” (“Son de negros en Cuba”). En la “Oda al Santísimo Sacramento” “el unicornio quiere lo que la rosa olvida / y el pájaro pretende lo que las aguas vedan” (*Odas*). En el Acto I de *Así que pasen cinco años*, la Gata dice: “Yo quiero ser niño, un niño”. Y después “Quiero morirme siendo amanecer. / Quiero morirme siendo ayer. / Quiero morirme siendo manantial”. En el Cuadro último del Acto III de *Bodas de sangre*, pregunta la Muchacha 1ª:

*Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?*

Contesta la Muchacha 2ª:

*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.*

X. *Metáforas sinestésicas*. Esta rica y variada forma del lenguaje figurado, tan abundante en la poesía lorquiana, se explica de un modo cabal si tenemos en cuenta lo que el mismo Lorca decía en la ya citada conferencia en honor de Góngora: “Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. . . Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun disfrazar sus naturalezas”. F. G. L. cumplió estas palabras al pie de la letra. Sus sinestesias establecen las más sorprendentes conexiones entre los objetos, transfigurándoles insospechados matices y posibilidades. No sólo lo audible se convierte en visión y lo visible en audible —como apuntaba Laguardia—, sino que son válidas asociaciones de todas clases, perceptibles por los diversos sentidos, o superponiendo las sensaciones originadas por ellos. Algo de esto hizo el genio de las *Soledades*. Recordemos aquí algunas de sus sinestesias más comunes: “verdes voces”, “voz pintada”, “canto alado”, etc. Pero Lorca traspone sensaciones mucho más originales, llegando a utilizar en ellas los sentidos más alejados, en prodigiosa superposición sensorial o figurativa. Véanse aquí algunos ejemplos tomados de todos sus libros, como prueba de riqueza sinestésica.

1. *Vista-oído, oído-vista*: “lunares sonoros”, “silencio ondulado” (del *Libro de Poemas*); “el grito deja en el viento / una sombra de ciprés”, “tiene verdes los ojos y violeta la voz”, “fuego fatuo de gritos”, “y el débil timo amarillo del canario” (del *Poema del cante jondo*); “cielo balbuciente”, “idioma blanco”, “voces redondas” (de *Canciones*); “silencio sin estrellas”, “un horizonte de perros / ladra muy lejos del río”, “llanto oscuro”, “alcoba silenciada” (del *Romancero gitano*); “voz aceitunada”, “sordas penumbras y desoiden” (de las *Odas*); “diminuto griterío”, “y el pino / buscaba la plumilla del timo” (de *Poeta en Nueva York*); “la sangre sonará por las alcobas” (del *Diván del Tamarit*); “red sonora” (de *Poemas varios*); “risas blancas y negras” (de *Mariana Pineda*); “un rumor de claridades” (de *Bodas de sangre*).

2. *Vista-tacto, tacto-vista*: “hrio caliente” (*Poema del cante jondo*); “llano caliente” (*Primeras canciones*); “blancor almudonado”, “flor enfriada”, “panderitos fiíos”, “corales tibios”, “yetas lejanías”, “tibia aurora” (*Romancero gitano*); “bovino frescor” (*Poeta en Nueva York*); “sangre dura”, “cipreses helados” (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*); “agua dura”, “duro paisaje” (*Diván del Tama-*

rit); “el celeste duro” (*Poemas varios*); “tiernas arrugas”, “hielo azul” (*Así que pasen cinco años*); “jazmín caliente” (*Yerma*).

3. *Vista-gusto, gusto-vista*: “rica luna” (*Canciones*); “agrijo verde”, “auñoria salobre” (*Romancero gitano*); “dulces nieblas”, (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*); “miel celeste”, “jugoso césped” (poemas inéditos publicados por Díaz-Plaja).

4. *Oído-tacto, tacto-oído*: “duro aire” (*Cante jondo*); “rumores calientes”, “el almidón de su enagua / me sonaba en el oído” (*Romancero gitano*); “viento duro” (*Poeta en Nueva York*).

5. *Olfato-oído*: “fragante melodía” (*Poemas varios*).

6. *Olfato-tacto*: “lirio caliente” (*Cante jondo*); “rosas tibias” (*Diván*); “bovino frescor” (*Poeta en Nueva York*); “jazmín caliente” (*Yerma*).

7. *Gusto-tacto*: “miel helada” (*Poemas varios*).

8. *Oído-vista-tacto*: “rosa amarilla y dura” (*Canciones*); “voz de hojalata y de talco” (*Poeta en Nueva York*).

Sin embargo, las sinestesias más originales y abundantes son las que contienen sensaciones traspuestas, y son tan variadas que hacen imposible toda clasificación. En el *Libro de poemas* encontramos: “miradas rotas”, “verde loco”, “estrellas ahumadas”, “espíritu rojo”, “sombras enmohecidas”, etc. En el *Poema del cante jondo*: “un arco-iris negro”, “redonda encrucijada”, “viento amarillo”, “pupilas blancas”, etc. En las *Canciones*: “capitán redondo”, “aire tartamudo”, etc. En el *Romancero gitano*: “cristal maduro”, “breves lutos celestiales”, “clavel varonil”, “saltos jabonados”; “verónicas de alhelí”, “cutis amasado con aceituna y jazmín”, “rubor cansado”, “agónica plata”, “yunques sonámbulos”, “pistola inconcreta”, “tercos fusiles”, “oración decapitada”, “noche tirante”, “silencio mutilado”, “unicornio de ausencia”, “citaras enlunadas”, “escaleras tristes”, “flor martirizada”, etc. En la “Oda al Santísimo Sacramento”: “noche de rostro blanco”, “luz en equilibrio”, “toro relumbrante”, “alga y cristal en fuga”, etc. En *Poeta en Nueva York*: “tu alma tibia”, “las dulces vacas de los cielos”, “sin caballo efusivo”, “barcos mudos”, “uva neutra”, “caballo azul”, “lengua mojada”, “ecuador oculto”, etc. En *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: “asta desolada”, “el cuarto se irisaba de agonía”, “verdes ingleses”, “triste lengua”, “mayorales de pálida niebla”, “dibujada prudencia”, “Roma andaluza”, “perros apagados”, etc. En *Diván del Tamarit*: “con el oído

lleno de flores recién cortadas”, “la sonisa de la gente sin rostro”, “clavel enajenado”, “noche herida”, “un ocaso de verde veneno”, etc. En *Poemas varios*: “los lijos negros de las horas muertas”, “olivares soñolientos”, “borrachos de luceros”, “los arenales de la madrugada”, “resplandor adolescente”, “prado mortal”, “aire sin cadenas”, etc. En los *Poemas Inéditos* hallamos: “naranjal desfallecido”, “naranjal moribundo”, “naranjal sin sangre”, “el hombre es azul”, “un arcoiris niño”, “viento estancado”, “paisaje escaleno”, “casta colina”, “dolor mojado”, “otoño enajenado”, etc. En *así que pasen cinco años*: “nieve oscura”, “luz confusa”, “aire roto”, “mar atado”, “dolor blanco”, “jazmines de coiduna”, etc. En *Bodas de sangre*: “dolor de nieve”, “soñolientos metales”, “el desgarrado vuelo de los gritos”, “el aire va llegando duro, con doble filo”, “mi sangre se puso negra”, “pájaros de la mañana / por los árboles se quiebran”, “carnes asombradas”, “labios amarillos”, etc.

XI. *Metáforas cromáticas*. La extraordinaria sensibilidad plástica de F. G. L. se vertió desbordadamente en su poesía, dotando a ésta de peculiarísimas calidades cromáticas. Además de los valores usuales, hemos encontrado los siguientes:

1. El color es indicación geográfica: “Aire del Norte, / oso blanco del viento!” (“Veleta”, *Libro de poemas*).

2. Intensidad emotiva o voltaje interior (real o figurado): “mi espíritu rojo” (“In Memoriam”, *Libro de poemas*), “un dolor blanco de abeja” (*Así que pasen cinco años*).

3. El color es dado por un sustantivo concreto: “dientes de espuma” (blanco), “labios de cielo” (azul) (“Deseo”, *Libro de poemas*), “una rosa de sangre” (rojo) “Balada de la placeta”, *Libro de poemas*).

4. El color se sustantiva y es susceptible de cualidades adjetivas (físicas o espirituales: “Ayer estabas verde, / un verde loco / de pájaros gloriosos” (“In Memoriam”, *Libro de Poemas*), “una dura luz de naipe / recorta en el agrio verde” (“Reyerta”, *Romancero gitano*).

5. El color da dos significados a la metáfora: “El río Guadalquivir / tiene las barbas granates” (“Baladilla de los tres ríos”, *Poema del cante jondo*), aludiendo no sólo a las aguas sino también a las tierras por donde pasa el río.

6. El color da origen a una nueva metáfora que sirve para matizarlo con exactitud:

*Amparo,
¡qué sola estás en tu casa,
vestida de blanco!*

*(Ecuador entre el jazmín
y el nardo).*

(“Amparo”, Poema del cante jondo).

Ecuador significa que el *blanco* es, justamente, mitad *jazmín* y mitad *nardo*.

7. El color tiene una significación poco determinable en poemas casi por completo cromáticos y que son estudios, juegos y manchas de color semejantes a los de la pintura contemporánea:

*(Lo cárdeno
sobre el rojo).*

*(Lo negro
sobre el rojo).*

*(Lo blanco
sobre el rojo).*

(“Cueva”, Cante jondo).

8. El objeto evocado proyecta su color sobre un elemento de la Naturaleza: “Sobre el viento / *amarillo* se abren las campanadas” (“Campana”, *Cante jondo*). Es decir, el bronce de las campanas transfiere su tonalidad cromática al viento que recoge sus sonos.

9. El color se transforma en materia: “entre los muslos *de cobre*” (“Muerte de la petenera”, *Cante jondo*), “cinco toros *de azabache*” (*Mariana Pineda*).

10. El color del objeto evocado se transfiere sinestésicamente a una cualidad o característica: “y el débil *trino amarillo* / del canario” (“Amparo”, *Cante jondo*).

11. El color es sugerido por otra palabra, estableciéndose un paralelismo entre el mundo de la realidad y del espíritu:

*Me miré en tus ojos
pensando en tu alma.
Adelfa blanca.*

*Me miré en tus ojos
pensando en tu boca.
Adelfa roja.*

*Me miré en tus ojos
Pero estabas muerta.
Adelfa negra.
("Romancillo", *Primeras canciones*).*

12. Los colores se vivifican y personifican: "Cantan las siete / doncellas" — los siete colores del arco-iris— ("Canción de las siete doncellas", *Canciones*).

13. Uso de un color inusual para lograr efectos patéticos o insinuar presagios: el negro:

*En una luna negra
sangraba el costado
de Sierra Morena.
("Canción de jurete", *Canciones*).*

*Los lutos negros
de las horas muertas.
("La selva de los relojes", *Poemas varios*).*

Los ángeles negros anuncian la muerte del gitano Juan Antonio el de Montilla:

*Angeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
.....
Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente.
("Reyeta", *Romancero gitano*).*

14. Las frutas, las flores y las cosas suministran metáforas de color: "Agosto, / contraponientes de melocotón y azúcar" ("Agosto",

Canciones); “piel de nocturna manzana” (“San Gabriel”, *Romancero gitano*), “polisón de nardos” (“Romance de la luna, luna”, *Romancero gitano*).

15. El color como símbolo: “blanca doncella” —novia pura— (*Bodas de sangre*). “En el blanco infinito, / nieve, nardo y salina, / perdió su fantasía” — la poesía de Juan Ramón Jiménez o la eternidad— (“Juan Ramón Jiménez”, *Canciones*). En el lenguaje de las flores de *Doña Rosita la Soltera*:

*Las amarillas son odio,
el furor las encarnadas,
las blancas son casamiento
y las azules mortaja.*

16. Baraja de colores en la que éstos actúan con una significación irónica:

*Bajo la adelfa sin luna
estabas fea desnuda.
Tu carne buscó en mi mapa
el amarillo de España.
¡Qué estabas, francesa,
en lo amargo de la adelfa!
Roja y verde, eché a tu cuerpo
la capa de mi talento.
Verde y roja, roja y verde.
Aquí somos otra gente!
(“Nu”, *Canciones*).*

17. El color encubre una metáfora interna: “Quise las manzanas verdes no las manzanas rosadas” —los senos, no las mejillas— (“Susto en el corredor”, *Canciones*); “trescientas rosas morenas” —sangre seca— (“Romance sonámbulo”, *Romancero gitano*).

18. El color representa una estación: “Corpus azul” (la primavera), “blanca nochebuena (el invierno)” (“Tío-vivo” *Canciones*).

19. La moral y lo psicológico generan el color: “y damas de triste porte, / morenas por la nostalgia / de un ayer de ruiseñores” (“San Miguel”, *Romancero gitano*).

20. El color indicado por un verbo: “Pero el pez que dora el

agua / y los mármoles *enluta*" ("San Rafael", *Romancero gitano*); "Agua *en vilo* *redoraba* / las aristas de las rocas"...; "Su desnudo de carbón / tizna los aires helados" ("Martirio de Santa Olalla", *Romancero gitano*).

21. Un color evoca o atrae a otro: *Moreno de verde* luna" ("Prendimiento de Antónito el Camborio", *Romancero gitano*).

22. Una materia concreta presta su color a lo circundante: a) mediante un adjetivo: "Fachadas de *cal* ponían / cuadrada y *blanca* la noche" ("Muerto de amor", *Romancero gitano*); b) mediante un verbo: "su desnudo de *carbón* / *tizna* los aires helados" ("Martirio de Santa Olalla", *Romancero gitano*).

23. Los elementos de la Naturaleza colorean los objetos evocados hasta lograr una identidad absoluta de color:

Nieve *partida* *comienza*.
Olalla blanca *en el árbol*.
Olalla blanca *en lo blanco*.
 ("Martirio de Olalla", *Romancero gitano*)

24. Los colores se solidifican en la "Oda a Salvador Dalí". "La noche, *negra estatua*"; "los *grises* oteando sus *balaustradas* últimas".

25. Colores absurdos, incoherencia o sucesión cromática entrecortada: paisaje de "esponjas grises", "cielos amarillos", "caballo azul", "lengua mojada", etc. (*Poeta en Nueva York*).

26. Un color sinestésico da título al poema: "Cuatro baladas *amarillas*", *Diván del Tamarit*.

27. Claroscuro simbólico: "Los versos son las hojas / *negras* en tierras *blancas*" ("Esto es el prólogo", inédito publicado por Díaz Plaja).

28. El paisaje como caleidoscopio:

El viento *venía* rojo
por el collado *encendido*
y se ha puesto verde, verde,
por el río.

*Luego se pondrá violeta,
amarillo y . . .
(“Tres historietas del viento”, I, *Inéditos*).*

29. Colorismo popular, del cual es ejemplo típico el romance de la “Corrida de toros en Ronda” de *Mariana Pineda*:

*En la corrida más grande
que se vió en Ronda la vieja,
cinco toros de azabache
con divisa verde y negra.*

.....
*Las niñas venían gritando
sobre pintadas calesas,
con abanicos redondos
bordados de lentejuelas.
Y los jóvenes de Ronda,
sobre jacas pintureras,
los anchos sombreros grises
calados hasta las cejas.
La Plaza con el gentío
(calañés y altas peinetas)
giraba como un zodiaco
de risas blancas y negras
Y cuando el gran Cayetano
cruzó la pajiza arena
con traje color manzana
bordado de plata y seda,
destacándose gallardo
entre la gente de brega
frente a los toros zaínos
que España cría en su tierra,
parecía que la tarde
se ponía más morena.*

.....
*Cinco toros mató, cinco,
con divisa verde y negra.
Con la punta de su estoque
cinco flores dejó abiertas,
y a cada instante rozaba
los hocicos de las fieras*

*como una gran mariposa
de oro con alas bermejas.
La plaza, al par que la tarde,
vibraba fuerte, sangrienta...*

30. El color verde:

a) lo indefinido: “La señorita / va por *lo verde*” (“Canción china en Europa”, *Canciones*); “¡Iene! Baila sobre *lo verde*. / Sobre *lo verde verde* / que te acompaño yo”. (“A Iene García”, *Canciones*).

b) como reflejo: “Préstame tu quitasol. / Me pondrá la cara *verde* / —zumo de lima y limón” (“Adelina de paseo”, *Canciones*).

c) evocado o subevocado por sustantivos que aluden directamente a sensaciones de sabor:

*El largo viento dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y albahaca.*
(“Romance sonámbulo”, *Romancero gitano*)

d) el verde sustituye al azul y al rojo: “Un chollo de *venas verdes* / le brota de la gaiganta” (“Martirio de Olalla”, *Romancero gitano*).

e) significación sonámbula, misteriosa o mágica, que se inicia en el *Poema del cante jondo* y se intensifica en el *Romancero gitano*: “noche verde”, “lucero verde”, “verde baranda”, “verde luna”, etc.

f) intensificación, gloria y apoteosis del verde en el “Romance sonámbulo”, *Romancero gitano*:

*Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
.....
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
.....
Verde que te quiero verde.
.....
Ella sigue en su baranda,*

verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

.....
¡Dejadme subir!, dejadme,
hasta las verdes barandas.

.....
Verde que te quiero verde.
verde viento, verdes ramas.

.....
Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.

verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.

.....
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas...

XII. *Metáforas metonímicas.* García Lorca utilizó algunas veces esta clase de tropo, que consiste en expresar una idea con la palabra de otra, supuesto que entre ambas ideas se puede establecer una relación de dependencia. Las preceptivas suelen separar la metáfora de la metonimia y quizá tengan razón. No obstante, en poesía, ambas aparecen unidas o superpuestas por lo general; por esto las enlazamos y unimos aquí en una misma figura metafórica. Hay tres formas usuales en esa relación de dependencia; sólo dos de ellas hemos encontrado en la obra poética lorquiana.

1. El instrumento, en vez de la persona (o cosa figurada) que lo maneja: "Vino el día con sus hachas" ("Cortaron tres árboles", *Canciones*), es decir, *los leñadores*. "En la luna negra / de los bandoleros / cantan las espuelas" ("Canción de jinetes", *Canciones*), refiriéndose al *jinete* que las usa. "Y mientras vibra confusa / pasión de crines y espadas" ("Martirio de Santa Olalla", *Romancero gitano*), significando los *soldados* que las esgrimen. "Cantan las flautas de umbría" ("Preciosa y el aire", *Romancero gitano*): los *pájaros* de las enramadas.

2. El autor por sus obras: "Vuelan en la *araña gris* / siete pájaros del prisma" ("La monja gitana", *Romancero gitano*), sustituyendo a *telaraña*.

XIII. *Metáforas que contienen sinécdoques.* La sinécdoque con-

siste en designar una idea con el nombre de otra, cuando ambas coexisten de algún modo. Se puede verificar de varias maneras, observándose sólo dos en la poesía de Lorca.

1. Designando el todo por la parte y viceversa: “Los dos ríos de Granada / bajan de la *nieve* al *trigo* (“Baladilla de los tres ríos”, *Poema del cante jondo*, refiriéndose a *montaña* (Sierra Nevada) y *llanura* (Vega de Granada). “Las calles están desiertas / y en los fondos se adivinan / *corazones* andaluces / buscando viejas espinas” (“Sevilla”, *Poema del cante jondo*), es decir, hombres andaluces. “Y mientras vibra confusa / pasión de *crines* y *espadas*” (“Martirio de Santa Olalla”, *Romancero gitano*), en lugar de los *caballos* que las poseen.

2. Nombrando el continente por el contenido, o al contrario: “Y la loca de horizonte / mezcla en su vino / lo amargo de Don Juan / y lo perfecto de Dionisio” (“Sevilla”, *Poema del cante jondo*), en que la ciudad —Sevilla— reemplaza a su contenido— los sevillanos— en un prodigio personalizador.

XIV. *Metáforas con atracción de contrarios*. En ocasiones aparecen en la poesía de F.G.L. metáforas que contienen elementos contradictorios o antitéticos. En ellas, una palabra atrae a otra y el resultado —la metáfora que se da por consecuencia— parece o es contradictorio. “Tierra de *luz*, / cielo de *tierra*” (“El paso de la siguiente”, *Poema del cante jondo*); “El horizonte *sin luz* / está mordido de *hogueras*” (“¡Ay!”, *Cante jondo*), en donde observamos una aparente antítesis; “Se *apagaron* los *faroles* / y se *encendieron* los *grillos*” (“La casada infiel”, *Romancero gitano*); “Sangre resbalada *gime* / muda *cancción* de *serpiente*” (“Reyerta”, *Romancero*); “Un *rumor* último y *sordo*” (“La monja gitana”, *Romancero*); “En el límite *oscuro* que *relumbra* de *noche*” (“Oda a Salvador Dalí, *Odas*), etc.

XV. *Metáfora de materia*. Todo el lenguaje figurado junta un doble valor: como formas de expresión que tienen realidad, aunque se desconozca su teoría, y porque es medio imprescindible y natural para llegar a revelar matices de nuestra vida interior que, a veces, la imperfección de nuestras lenguas no logra expresar. La riqueza figurativa del léxico poético de García Lorca es tan extraordinaria que hasta las materias de las cosas se revisten de estupendas significaciones *metafóricas*. He aquí los valores —excluidos los usuales— que toma la materia en la poesía lorquiana:

1. Jerarquización: la materia confiere jerarquía social o moral: “Ay, su anillito de *plomo*, / ay, su anillito *plomado*” (“El lagarto está llorando”, *Canciones*), en que el humilde metal es signo de la modesta condición de los desposados, una pareja de lagartos.

2. Disminución o rebajamiento de la calidad o dignidad, especialmente en un sentido moral: “Tienen, por eso no lloran, / de *plomo* las calaveras. / Con el alma de *charol* / vienen por la carretera” (“Romance de la Guardia Civil española”, *Romancero gitano*), donde *plomo* y *charol* subrayan y enfatizan la crueldad de los guardias civiles.

3. Simple cambio de materia para lograr efectos sinestésicos: a) las flores reemplazan la tela: “La luna vino a la fragua / con su polisón de *nardos*” (“Romance de la luna, luna”, *Romancero gitano*); b) los metales sustituyen las plumas: “Angeles con grandes alas / de *navajas* de Albacete” (“Reyerta”, *Romancero*); c) las flores aparecen en lugar de la madera, a la cual sólo pueden adornar realmente: “Un sillón de *clavellinas*” (“San Gabriel”, *Romancero*).

4. Atribución de materias inusuales o imposibles, por necesidad simbólica, sinestésica o afán surrealista: en el *Romancero gitano* encontramos entre otras, “ojos de fría plata”, “grandes estrellas de escarcha”, “pez de sombra”, “un carámbano de luna”, “silencio de cal y mirto”, “planeta de cobre”, “flores de vino”, “espadón de nebulosa”, “rosas de pólvora negra”, “arbolillos de sangre”, “escuadras de níquel”, etc. En la “Oda a Dalí”, “montañas de niebla impresionista”, “flor aséptica de la raíz cuadrada”, “las flautas de madera”, “una dura corona de blancos bergantines”, “cabellos de arena”, “el algodón cambiante de una nube imprevista”, etc.; en la “Oda al Santísimo”, “una sierpe de arena”, “rameras con los senos de cristal arañado” (sin puerza), etc. (*Odas*). En *Poeta en Nueva York*, “fachadas de crin”, “cieno de número y leyes”, “diez rosas de azufre débil”, “vaca de ceniza”, “manecitas de musgo”, “guante de luna”, “un coche de agua negra”, “gota de madera”, etc.; en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, “las campanas de arsénico”, “maleza blanca del humo congelado”, “uva de niebla”, etc.; en el *Diván del Tamarit*, “un duro paisaje de hueso”, “establo de oro”, “manzana de sollozos”, etc.

XVI. *Metáforas sintéticas*. García Lorca, en ocasiones, acumula el significado de lo que quiere expresar en una sola metáfora, ganado por un afán intensificador o de síntesis, por una concisión metafórica que apura hasta el mínimo de sus propias posibilidades. Una o más estrofas, así, reducen a un par de versos que se enriquecen con la

carga de una formidable fuerza sugeridora. Véase el ejemplo siguiente: “Quien dirá que el agua lleva / un fuego fatuo de gritos!” (“Baladilla de los tres ríos”, *Poema del cante jondo*). Expliquémosnos: *fuego fatuo* es, primero, reflejo, luz reflejada, pero la propiedad que posee de aparecer generalmente en los cementerios, se irradia sobre *gritos*, significando que éstos pertenecen a muertos, los cuales, a su vez, evocan el pasado histórico de Granada; el *agua*, en *síntesis*, llévase *luzes* y *gritos* trágicos o de muerte. “Lámparas de cristal / y espejos verdes” (“Café cantante”, *Poema del cante jondo*): la total atmósfera, la decoración y hasta el amueblado de un café quedan suficientemente sugeridos en dos únicos versos, prodigiosa *síntesis*. En el “Romance de la Guardia Civil” (*Romancero gitano*), dos versos, también, resumen todo el poema, subrayando la tonalidad trágica que le caracteriza, el llanto y la muerte: “Agua y sombra, sombra y agua / por Jerez de la Frontera”. Como lo demuestran los versos citados, las metáforas sintéticas marcan y consagran el triunfo del sustantivo, ya que en ellas hay una completa ausencia de palabras adjetivas.

XVII. *Una sola metáfora justifica el poema.* (Esta clase de metáforas ya fué entrevista por Díaz-Plaja, pero sólo en poemas breves, que, según nuestro análisis, a veces pueden no serlo tanto). De otro modo: una metáfora única es la entera finalidad del poema. En el *Libro de poemas*; por ejemplo, “La sombra de mi alma” —título de la composición— es metáfora inspiradora y estribillo a la vez. En otros casos, descubrimos una variación metafórica, de la cual es ejemplo típico “Variación” (*Primeras canciones*):

*El remanso del aire
bajo la rama del eco.*

*El remanso del agua
bajo frondas de luceros.*

*El remanso de tu boca
bajo espesuras de besos.*

Hay ocasiones en que una metáfora ha sido el arranque del poema, pero luego genera otras; alguna vez, la metáfora inicial se repite como estribillo. Tal ocurre en “Casida de la muerte clara”, “Casida de la mujer tendida boca arriba”, “Casida de la huída”, “Casida de los ramos” y “Casida de la rosa” del *Diván del Tamarit*. Esta misma fór-

mula metafórica la hallamos repetidamente en *Bodas de sangre*: en las canciones de la boda, en las ramas, en la canción de las muchachas que actúan como plañideras, en la queja de la madre y en la canción de la muerte:

¡Ay muerte sola!
Muerte de las secas hojas.

¡Ay triste muerte!
Deja para el amor la rama verde.

¡Ay muerte mala!
Deja para el amor la verde rama.

XVIII. *Metáforas apositivas*. Esta particularidad metafórica ofrece una enorme riqueza y variedad en la poesía de García Lorca, apareciendo en todos los elementos de la frase y en todas las posiciones.

1. Aposición del sujeto: a) por elipsis del verbo: "Mi amor errante (es), / castillo sin firmeza" ("Balada interior", *Libro de poemas*), "Guadalquivir (es o tiene), alta torre / y viento en los naranjales" ("Baladilla de los tres ríos", *Poema del cante jondo*); b) aposición antepuesta al sujeto: "Grulla dormida, la tarde / puso en tierra la otra pata" ("Susto en el comedor", *Canciones*), "Ajo de agónica plata, / la luna menguante pone / cabelleras amarillas..." ("Muerto de amor", *Romancero gitano*); c) aposición pospuesta al sujeto: "Y allí nuestros besos, / lunares sonoros / del eco, / se aburrían muy lejos" ("Deseo", *Libro de poemas*), "El sol, capitán redondo, / lleva un chaleco de raso" ("El lagarto", *Libro de poemas*); d) aposición (yuxtapuesta) del sujeto de una oración subordinada adjetiva de relativo: "Pides la luz que anima la copa del olvido. / Ancha luz de Minerva, constructora de andamios, / donde no cabe el sueño ni su gloria inexacta" ("Oda a Salvador Dalí", *Odas*); e) aposiciones disyuntivas antepuestas al sujeto: "Arcilla blanca o nieve, tu lengua está llamando / camaradas que velen tu gacela sin cuerpo" ("Oda a Walt Whitman", *Poeta en Nueva York*); f) aposición que se convierte en sujeto de una oración: "La rosa / no buscaba la aurora: / confín de carne y sueño, buscaba otra cosa" ("Casida de la rosa", *Diván del Tamarit*); g) aposición enumerativa de un sujeto con verbo elíptico: "Sur, / espejismo, / reflejo" ("Sur", *Poemas varios*).

2. Aposición del vocativo: "Aire del norte, / oso blanco del viento!" ("Veleta", *Libro de poemas*), "Verdad, chopo, maestro de

la brisa" (*Ibidem*), "¡Oh guitarra! / Corazón malherido / por cinco espadas" ("La guitarra, *Poemas del cante jondo*).

3. Aposición del predicado nominal: "Ayer estabas verde, / un verde loco / de pájaros gloriosos" ("In Memoriam", *Libro de poemas*).

4. Aposición del complemento directo: "Y las arañas tienden / sus caminos de seda / —rayos al cristal limpio / del aire" ("Caracol aventurero", *Libro de poemas*).

5. Aposición del complemento indirecto: "Las guitarras suenan solas / para San Gabriel Arcángel, / domador de palomillas / y enemigo de los sauces" ("San Gabriel", *Romancero gitano*).

6. Aposición del complemento circunstancial: "Entre los rudos árboles, / flautas en la tormenta" ("Veleta", *Libro de poemas*).

7. Aposición exclamativa: "Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!" ("Oda a Salvador Dalí", *Odas*), "¡Oh Cuba!, ¡Oh ritmo de semillas secas!" ("El poeta llega a La Habana", *Poeta en Nueva York*).

8. Aposición yuxtapuesta: "La chumbera es "Laoconte salvaje. / Múltiple pelotari". (Chumbera", *Poema del cante jondo*). La Hostia es "Panderito de harina para el recién nacido... / Biosa y materia justas en expresión exacta..." ("Oda al Santísimo", *Odas*).

9. Aposiciones enumerativas: "Viejo hermoso Walt Whitman, . . . / anciano hermoso como la niebla. . . / enemigo del sátiro, / enemigo de la vid y amante de los cuerpos bajo la burda tela. . ." ("Oda a Walt Whitman", *Poeta en Nueva York*); "Tornijos, el general / noble, de la fuente limpia, / caballero entre los duques, / corazón de plata fina. . ." (*Mariana Pineda*).

10. Aposición antepuesta y pospuesta a la vez: "Flores rotas los ojos, y sus dientes / dos puñados de nieve endurecida" (*Bodas de sangre*).

Todas estas variantes de aposiciones metafóricas —o de metáforas apositivas— se repiten abundantemente; consignarlas aquí sería elaborar una larga lista.

XIX. *Metáforas internas*. Tales metáforas no son evidentes por la estructura ni la apariencia externa, sino que se adivinan o descifran gracias al sentimiento. A veces se extienden por debajo de todo el

poema, encadenándose hasta el final, completando así el sentido interior de la composición y su simbolismo más profundo. De esta manera, en el *Libro de poemas*, “el agua de los mares” significa interiormente —gracias al contexto— sangre, lágrimas, amargura, dolor humano (“La balada del agua del mar”). En *Canciones* hallamos este “Madrigalillo”, que puede servir de ejemplo característico:

<i>Cuatro granados</i>	}	(la vida)
<i>tiene tu huerto.</i>		
<i>(Toma mi corazón</i>	}	(la juventud)
<i>nuevo).</i>		
<i>Cuatro cipreses</i>	}	(la muerte)
<i>tendrá tu huerto.</i>		
<i>(Toma mi corazón</i>	}	(la vejez)
<i>viejo).</i>		
<i>Sol y luna.</i>	}	(la Naturaleza, lo eterno)
<i>Luego . . .</i>		
<i>Ni corazón,</i>	}	(nada)
<i>ni huerto!</i>		

Lo mismo ocurre en las canciones “Balanza”, “Refrán”, “Cazador”, “Primer aniversario”, etc.

XX. *Metáforas indeterminables.* Como todo gran poeta, García Lorca tiende a lo misterioso, a lo increíble, a lo inesperado, a lo inexpresable. Infinitas metáforas suyas se nos escapan, si tratamos de aprehenderlas por vía racional, pues emanan de un trasmundo o lejanía. Son tan indefinibles e imprecisas que ni el poeta mismo acierta a revelarlas cuando intenta aflorarlas de su nada. No hay asociacio-

nes ni ideas claras en ellas, sino adivinaciones profundas de lo misterioso y sólo consiguen cierta expresividad a través de la subconciencia o de un aliento mágico. Es obvio, en consecuencia, transcribirlas o analizarlas. queden ellas intangibles en la obra poética de Federico García Lorca —poeta de dimensión universal, al mismo tiempo que española y andaluza—, para gozo recóndito de lo mejor de nuestro espíritu y de nuestra sensibilidad.