

*Contexto y producción de sentido  
en la lectura lírica. Itinerarios poéticos  
de La Casida de las palomas oscuras  
de Federico García Lorca*

JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO  
Universidad de León

RESUMEN

En este artículo se pretende estudiar el poema de Lorca titulado «Casida de las palomas oscuras» a la luz de las diferentes ubicaciones en los proyectos editoriales de Lorca. Se observa cómo existen cambios en el título que sugieren en definitiva una constante reinterpretación del texto lírico atendiendo a los diversos contextos a los que se ve sometido. Desde su primera aparición con el título de «Canción» hasta su inclusión definitiva en *Diván del Tamarit* como «Casida de las Palomas oscuras» el poema va mostrando un enriquecimiento semántico que describe el desplazamiento de su materia de la canción infantil a un tipo de poema que versa sobre «el amor oscuro».

**Palabras clave:** Lorca, título, contexto, casidas, amor oscuro, canción infantil.

ABSTRACT

This article aims at studying Lorca's poem entitled «*Casida de las palomas oscuras*» in the light of the different Lorca's works in which it was included. We can see how the variations in the title suggest a constant reinterpretation of the lyrical text according to the different contexts in which it was included. From its first appearance under the title of «*Canción*», to its definitive incorporation to «*El Diván del Tamarit*» as «*Casida de las palomas oscuras*», the text shows a semantic enrichment which describes the evolution of its matter from children's song to a kind poem about «dark love».

**Key words:** Lorca, title, context, casidas, dark love, children's song.

La lectura lírica plantea una serie de características que la hacen realmente singular. Quizás una de las que más puedan llamar la atención es su «orfanidad». Se trata en definitiva de un discurso del que no se conoce su fuente de enunciación, nada de sus intenciones y que tampoco parece estar dirigido a na-

die en concreto. Es una escritura que las más de las veces se presenta como descontextualizada<sup>1</sup>. El «yo» lírico no deja de ser una estrategia a través de la cual adueñarse del sistema lingüístico, tal como diría Benveniste<sup>2</sup>, y que, del otro lado del proceso comunicativo, facilita al lector su tarea de apropiación creando así un fantasma especular con el cual identificarse. En la inmediatez de la lectura gozosa esta ausencia contextual puede funcionar como acicate en esa usurpación lectora que se adueña del texto para hacerlo hablar con otra voz: la que el lector le presta<sup>3</sup>. Esto es aplicable, sin embargo, sólo a un determinado tipo de lectura emocional que tiene su raíz en una forma de entender la lírica heredera de los presupuestos románticos<sup>4</sup>. Si se tienen en cuenta, por contra, las operaciones que se realizan en otro tipo de lectura de índole más racional y que no obedece tan a las claras a los impulsos emotivos se podría observar cómo existe la necesidad de recuperación de un contexto con el fin de poder buscar un «sentido» que funcione como piedra de toque sobre la que construir una interpretación sometida al consenso de una comunidad. Curiosamente la contextualización o descontextualización de la lírica funcionan en distintos planos: la primera parece estar exigida por determinado tipo de lectura volcada hacia un carácter social y ha de legitimarse como «verosímil» y operativa: pretende, en

<sup>1</sup> Puede verse Dominique Rabaté: «Énonciation poétique, énonciation lyrique», en *Figures du sujet lyrique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1996), pp. 65-79. Quizás esta descontextualización ya advertida por Jan Mukarovsky en su artículo «Dos estudios sobre la denominación poética», en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), pp. 195-211 sea la causante de la polémica de si los poemas son verdaderos actos de habla o no. Para un resumen de todo ello remito a la antología *Pragmática de la comunicación literaria*, comp. José Antonio Mayoral (Madrid: Arco Libros, 1987) y también al artículo de Arturo Casas «Pragmática y lírica», en *Avances en la Teoría de Literatura*, comp. Darío Villanueva (Santiago: Universidad de Santiago, 1994), pp. 229-308.

<sup>2</sup> «La naturaleza de los pronombres», en *Problemas de lingüística general* (México: Siglo XXI, 1974<sup>4</sup>) pp. 172-178. Son también de interés las palabras de Pozuelo Yvancos cuando afirma que en la lírica: «el discurso mismo llega a plantearse como función del sujeto de enunciación, por lo que éste, como rol, pierde su identidad o, mejor dicho, rol y función discursiva se funden, advienen idénticos. Esta problematización de la identidad del sujeto de enunciación hace emerger un *sujeto lírico* o rol de sujeto lírico, que no es una entidad fuera del poema mismo. (...) Se origina una pérdida de identidad extradiscursiva y el poema adviene una constante búsqueda de esta identidad problemática del sujeto.», «Pragmática, poesía y metapoética en «El Poeta» de Vicente Aleixandre», en *Teorías sobre la lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza (Madrid: Arco Libros, 1999), pp. 178-201 (p. 188).

<sup>3</sup> Véanse las sugerentes palabras de Fernando Lázaro Carreter: «El poema y el lector (El poema lírico como signo)», en *De poética y poéticas* (Madrid: Cátedra, 1990), pp. 15-33 y también en ese mismo volumen «El poeta y el lector», pp. 34-51

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Yves Vadé: «L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique», en *Figures du sujet lyrique* pp. 11-37. También en este mismo volumen es de gran interés el artículo de Dominique Combe: «La référence dédoublée», pp. 39-63 donde se mantiene un desplazamiento metonímico del «yo» hacia el «nosotros» a través del cual deja de hablarse del sujeto empírico que remite al poeta para hablar de sujeto inclusivo que remite al hombre. Esto explica también, a mi juicio, la capacidad de identificación del lector de poesía con lo que lee. Este artículo está traducido en la compilación de Fernando Cabo Aseguinolaza: *Teorías sobre la lírica* (Madrid: Arco Libros: 1999), pp. 127-153.

definitiva, explicar el poema. La segunda está más bien incardinada dentro del mundo individual y responde más bien a los resortes psicológicos de cada lector que aporta sus propias vivencias sobre el esqueleto del poema para rellenar esos huecos de indeterminación. No le interesa tanto legitimar su lectura ya que en principio no pretendería mostrarse como un discurso explicativo sino que más bien se trata de una lectura basada tal y como diría Barthes en el placer textual<sup>5</sup>. Evidentemente estas distinciones no dejan de ser toscas y a poco que se piense sobre ello se podrá observar cómo lectura emocional y lectura crítica experimentan puntos de conexión desde el momento en que la crítica puede ser entendida como una formalización convincente de ese placer lector que intenta comunicarse a los demás como explicación del texto: en esa encrucijada cabe situar la escritura ensayística y todas aquellas escrituras que nacen en el siempre sugerente terreno intermedio del escritor que habla de sus lecturas. Se da ahí una amalgama habitual en quien hablando de sus gustos literarios pretende explicarse a sí mismo y a los demás su propia obra.

Retomando los planteamientos iniciales sobre la precariedad contextual de la lírica es necesario aludir siquiera de forma sumaria a otra de las condiciones de toda lectura. Todo lector habitual, incluso el de novelas, sabe que cuanto más lee más difícil le resulta realizar una lectura inocente. Es entonces cuando la lectura lineal se plantea como algo utópico y también es en ese grado de aprendizaje lector cuando se experimenta el vértigo del empuje centrífugo experimentado a partir de otras lecturas anteriores. Cada obra así es un pasillo a través del cual ingresar en el laberinto del mundo literario y el proceso de lectura se torna en una serie de innumerables puertas por las que salir del propio texto hacia otros textos ausentes. Quizás esa lectura crítica se diferencia de otro tipo de lecturas en la manera en la que utiliza esos pasadizos lectores: la crítica frente a otras prácticas debiera en principio mostrar una resistencia a utilizar aquellas salidas que no puedan parecer razonables a los demás si lo que se pretende es explicar esa obra<sup>6</sup>. Parece en definitiva que todo proceso de producción de sentido parece construirse sobre el poso que van dejando otros textos que actúan en cierta manera como contexto en el cual situar el mensaje<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Quizás estas dos operaciones responden a las diferencias establecidas por Umberto Eco entre «uso» e «interpretación» en su *Lector in fabula* (Barcelona: Lumen, 1993<sup>3</sup>) pp. 85-87. Sobre esta polarización de conceptos véase la confrontación dialéctica en el marco de las páginas de Umberto Eco: *Interpretación y sobreinterpretación* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). Sobre la utilidad de estos dos conceptos aplicados a la lectura lírica he realizado algunas sugerencias en *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos* (León: Universidad de León, 2002) más en concreto en el epígrafe «Uso e interpretación de textos líricos. Cómo hacer cosas con poemas», pp. 13-23.

<sup>6</sup> Leyla Perrone-Moisés: «La intertextualidad crítica», en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, selección y traducción de Desiderio Navarro (La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997) pp. 182-196.

<sup>7</sup> Son de interés en este sentido los trabajos de Michael Riffaterre: «La silepsis intertextual», en *Intertextualité*, pp. 163-169 y «Semiótica intertextual: el interpretante», también en este mismo volumen, pp. 146-162.

Aplicado esto a la lírica supone que todo poema, sobre todo si se trata de un texto críptico, necesita de lecturas cruzadas para tejer redes intertextuales a través de las cuales explicar zonas oscuras<sup>8</sup>.

Ésta es en cierta manera la filosofía que alienta las pesquisas a lo largo de estas páginas. He pretendido seguir el devenir textual de un poema de Federico García Lorca que experimenta una serie de recontextualizaciones que desdibujan y rehacen los distintos sentidos que pudiera albergar. El poema pasa a formar parte de distintos proyectos de Lorca y experimenta una evolución que lleva a emparentarlo con las canciones infantiles y con el proyecto de *Tierra y luna* finalmente desintegrado en favor de *Poeta en Nueva York* y *Diván del Tamarit*. La distinta ubicación del poema proporciona datos de indudable valía para intentar desentrañar el hermetismo que encierra ya que en cotejo con los textos con los que estuvo en contacto se crean una serie de afinidades que sirven para despejar incógnitas. Al mismo tiempo existe una garantía que impide caer en la gratuidad de la intertextualidad infinita. Se atiende al propio corpus poético del autor y se rehace el camino pensado por Lorca cuando pensó varios lugares para un mismo poema. Quizás pueda mantenerse que el propio autor se convirtió en un lector muy activo de su obra procurando nuevas posibilidades interpretativas de su propio poema al incluirlo junto con unos u otros poemas. Estas indecisiones vienen propiciadas por el carácter ambiguo y por una constante resemantización con la que ampliar el poder de sugerencia de sus propios versos. Se plantea así un rastreo de las posibles lecturas que Lorca pudo hacer de su propia obra en momentos en que determinados proyectos se diluían dando paso a la creación de otros. La variación en los títulos indica ya de qué manera se tematizaban algunos de los aspectos dejando otros en un segundo plano. Se fuerza así a lecturas diferentes. Este asedio intenta así moverse en una dialéctica que tenga en cuenta la permanencia formal del texto, sólo alterada en su título, frente a versatilidad de su significado conseguida gracias a su reubicación. En este caso el contexto será un mecanismo válido para la producción de sentido. Se puede observar, además, cómo el universo de Lorca es fiel a sí mismo y cómo está en continua expansión apropiándose de distintos registros e imágenes que crean nuevas constelaciones relacionadas con toda su obra. Se trata así de una lectura en tránsito que confronta esta casida con otros poemas del autor en un proceso en el que el texto va agregando nuevos sentidos a su escritura conformándose así en un palimpsesto en el que los distintos trazos se inscriben unos sobre otros pero sin ser capaces de borrarlos.

\* \* \*

---

<sup>8</sup> Para una puesta al día del problema intertextual véase la compilación de Deseiderio Navarro recién mencionada y el libro de José Enrique Martínez Fernández: *La intertextualidad literaria* (Madrid: Cátedra, 2001).

La historia editorial de la «Casida de las palomas oscuras» comienza con su publicación en la revista *Héroe* en su número 2, en el año 1932. El título que presentaba el poema era todavía el de «Canción». Un año más tarde, más en concreto el 29 de Octubre de 1933, vuelve a ser publicada, esta vez en *La Nación* de Buenos Aires, con un pequeño aunque significativo cambio: el título se había transformado en «Canción de las palomas oscuras». Ambos títulos comparten la denominación de canción que con el tiempo habrá de perder. Es precisamente esta denominación lo que hará que este poema se haya de relacionar con dos libros titulados *Canciones* y *Primeras canciones*, cada uno con una historia editorial bien distinta<sup>9</sup>.

Por lo que respecta a su andanza como parte integrante ya de un poemario, este poema aparece como elemento integrante del plan primigenio del libro del ciclo neoyorquino titulado *Tierra y luna* como nos lo indica el índice de este proyecto que figuraba al dorso del manuscrito del poema titulado «El niño Stanton»<sup>10</sup>. El título con el que figuraba en esta lista era el de «Canción de las palomas». Posteriormente este poema fue trasvasado junto con otros dos a *Diván del Tamarit*, publicado póstumamente en 1940<sup>11</sup>. Sin embargo, todavía tendremos la ocasión de asistir a un hecho sorprendente y es que Lorca incluye este mismo poema en el libro que había dado a Altolaguirre y que es publicado en 1936, es decir, el titulado, *Primeras canciones*<sup>12</sup>.

Observamos, pues, cómo este poema ha sufrido una serie de metamorfosis en el título que va desde un neutro «Canción» que lo sitúa en la órbita de los libros titulados *Canciones* y *Primeras canciones*, pasando por un «Canción de las palomas oscuras» en el que encontramos la senda léxica que nos hará llegar al concepto del

<sup>9</sup> La historia editorial de ambos libros es diferente como queda dicho. *Canciones* constituía la selección y retoque de algunos poemas escritos a partir de 1921. Emilio Prados, tras numerosas vicisitudes con los originales de Lorca, acabó de imprimir este libro el 17 de mayo de 1927 en Litoral. Dos años más tarde este libro conoció una segunda edición pero en este caso Lorca prefirió a Revista de Occidente como editora. Véase a este respecto la introducción de Piero Menarini a Federico García Lorca: *Canciones y Primeras canciones* (Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos 1), 1986, pp. 5-12. Por contra, la génesis de *Primeras canciones* es bien diferente. Este libro no fue editado hasta 1936 por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez en sus Ediciones Héroe. No parece que este libro tenga demasiada consistencia según el juicio de Miguel García Posada. Véase su edición de la poesía de Lorca publicada en la editorial Akal, 1989<sup>2</sup>, tomo II, pp. 767-768. Una actitud contraria es la mantenida por Piero Menarini. Vienen estos datos a abundar sobre el laberinto textual que preside no pocas partes de la obra de Lorca.

<sup>10</sup> Véase Miguel García Posada: *Lorca interpretación de Poeta en Nueva York* (Madrid: Akal, 1981), especialmente las pp. 15-54.

<sup>11</sup> Para un estudio textual pueden leerse las páginas de Andrew A. Anderson en su edición de *Diván del Tamarit* (Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos n 9, 1988), pp. 53-112. Sobre la cronología de los poemas véanse las páginas 60-70. Para la datación de la «Casida de las palomas oscuras» da como fecha posible entre 19 y el 21 de agosto de 1931.

<sup>12</sup> En nota del Editor Altolaguirre da como fecha para este libro 1922. La inclusión en este poemario de la que será más tarde la «Casida de las palomas oscuras» obliga a pensar que hay retrasar la fecha de las composiciones hasta 1932 tal y como propone Miguel García Posada en su edición citada, tomo II, p. 419.

«Amor oscuro» —molde que acrisola los sonetos finales—, para desembocar en la «Casida de las palomas oscuras». Tal transformación en los títulos no es, desde mi punto de vista, ociosa. La reelaboración en el título implica que la inserción de este poema en un libro —ya sea un libro o uno de los numerosos proyectos— u otro es sumamente significativa porque el contexto conformado por el resto de los poemas que componen cada uno de los libros opera de manera diferente, matizando y enriqueciendo semánticamente cada uno de los versos de este poema. Desde este punto de vista habría que decir que el cambio en el título es una constatación explícita de una resemantización del poema provocada por los distintos contextos en los que se ve insertado. De esta manera podría explicarse el cambio de aquella «Canción» que encontró en los vericuetos doloridos del interior del poeta razón suficiente para profundizar en la «oscuridad» que sería, a la postre, vía propicia para su inclusión en el *Diván del Tamarit* previo retoque léxico que lo acomode a la atmósfera arábigo-persa que se respira en el libro.

\* \* \*

La relación de esta casida con las composiciones de la obra primera de Lorca es evidente. Varios son los vínculos que se pueden establecer entre este poema y algunos de los versos del *Libro de poemas* publicado en 1921. El mismo inicio del poema: «Por las ramas del laurel / vi dos palomas oscuras» está constituido sobre lo que en terminología de Carlos Bousoño pudiera denominarse un símbolo disémico, ya que tendríamos en una primera lectura un significado lógico y otro irracional. Si continuamos con la lectura del poema observamos cómo la veta lógica del poema se desvanece ante el diálogo del poeta con las palomas y con las águilas. Por lo tanto ese símbolo, que en principio el lector había percibido como disémico, se nos transforma en un símbolo monosémico que entraña siempre una mayor dificultad interpretativa pues sólo nos queda el significado irracional<sup>13</sup>. De ahí que haya que recurrir a otros poemas donde se nos pueda dar alguna pista sobre el significado que en este poema pueda poseer el «laurel» teniendo siempre en cuenta que Lorca concibe su sistema simbólico en constante dinamismo.

Una composición de *Libro de poemas* quizá pueda ofrecernos algún norte; se titula «Invocación al laurel» y está fechado en 1919. En estos versos el poeta escucha las músicas que derrama cada uno de los árboles. Convertido en mago, aplica el oído para desvelar los secretos que guarda la naturaleza: «Yo, como barbudo mago de los cuentos, / Sabía lenguajes de flores y piedras»<sup>14</sup>. Al

<sup>13</sup> Véase Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética* (Madrid: Gredos, 1985<sup>7</sup>), 2 vol., especialmente tomo I, pp. 260-273, donde se habla de ambos tipos de símbolo. Puede consultarse también de este autor el comentario que realiza al poema titulado «Malestar y noche» de *Canciones* que se incluye en *El comentario de textos, I* (Madrid: Castalia, 1982), pp. 305-342. Muchas de las ideas allí expresadas son válidas también para el poema que aquí intento analizar.

<sup>14</sup> Para el *Libro de poemas* sigo la edición de Ian Gibson publicada en la editorial Ariel, 1982. Los versos citados se encuentran en la p. 194; de aquí en adelante abreviado como LP.

igual que ocurre en la «Casida» el poeta pregunta, esta vez no a palomas ni aguilas sino a los árboles, sobre su destino:

Mas decidme, ¡oh cedros!, si mi corazón  
Dormirá en los brazos de la luz perfecta<sup>15</sup>

Se comprueba cómo desde los versos iniciales Lorca manifiesta en lírica esencia uno de los temas fundamentales de su obra: la incomunicación.

Todos me abrumáis con vuestras canciones;  
Yo sólo os pregunto por la mía incierta<sup>16</sup>;

En toda esta algarabía de voces, sólo el laurel permanece en silencio e ignora la voz del poeta. Su alma no es accesible y no en vano recuerda su relación con el mito de Apolo y Dafne que no es sino la expresión mítica de una imposibilidad amorosa. El laurel parece ser mudo testigo de la congoja que atormenta al poeta. Para ciertas preguntas no hay respuestas: la muerte y la frustración acechan desde los primeros versos de Federico.

De la misma manera Lorca manifestará su inquietud en la «Casida de las palomas oscuras» sobre el devenir. En este caso no será el laurel el increpado con interrogantes transcendentales; esta función será desempeñada primero por las palomas y luego por las águilas<sup>17</sup>. La respuesta que el poeta recibe es siempre la misma. Si, por una parte, esto tiene unos efectos rítmicos debido sobre todo a las respuestas que a modo de estribillo se repiten, por otra parte, no hay que soslayar la fuerza trágica de tales repeticiones que, semejando un coro, en nada atenúan la congoja del poeta<sup>18</sup>.

Este dolor nacido del ansia de saber sobre su destino se pone de manifiesto en otros versos de *Libro de poemas*. Así en «Ritmo de Otoño», poema datado en 1920, se lee:

<sup>15</sup> LP, p. 195.

<sup>16</sup> LP, p. 196.

<sup>17</sup> Andrew A. Anderson en su *Lorca's Late Poetry* (Leeds: Francis Cairns Publications, 1990), p. 137, pone en relación el laurel de esta casida con los mitos de Apolo y Dafne. Por su parte Giovanni Battista di Cesare habla de árbol cósmico refiriéndose al laurel en su «Tra Gli albereti del Tamarit», en *L'imposible/posible di Federico García Lorca*, ed. Laura Dolfi (Napoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1989), pp. 119-129 (p. 127). La relación del laurel con las profecías ha sido advertida por J. G. Frazer: *La rama dorada* (Madrid: F.C.E., 1991), p. 126. Pueden leerse también las páginas que Hipólito B. Riesco Álvarez le dedica al árbol cósmico y al laurel como árbol conectado con los oráculos en *Elementos líricos y arbóreos en la religión romana* (León: Universidad de León, 1993), pp. 169-176 y 199-201 respectivamente.

<sup>18</sup> Carlos Bousoño a propósito de «Malestar y noche» comenta: «Los estribillos, al ser algo que se repite, pueden darnos (...) la sensación de lo inexorable, y, por lo tanto, de lo fatal.» *Comentario de textos... op. cit.*, p. 334.

Y tengo la amargura solitaria  
De no saber mi fin ni mi destino<sup>19</sup>

Éste es un poema donde la imposibilidad se refleja en el ansia de ciertos animales o elementos por ser alguien o algo diferente. La metamorfosis esconde el ansia de ser lo otro o el otro; la tragedia es descubrir que acaso nos quede sólo un hueco, tras la máscara del deseo y la norma social.

La relación del poeta con la naturaleza que se entrevé en *Libro de poemas* pasa por la interiorización de ésta, es decir, por la integración del poeta en cada brote y viceversa. No es ésta sino otra manifestación de la metamorfosis. En ocasiones esta integración del poeta en la naturaleza pretende acabar con la conciencia del dolor. Así se explican los versos del poema titulado «Manantial» de 1919:

Yo me incrusté en el chopo centenario  
con tristeza y con ansia,  
Cual Dafne varonil que huye miedosa  
De un Apolo de sombra y nostalgia.  
Mi espíritu fundióse con las hojas  
Y fue mi sangre savia.  
En untuosa resina convirtióse  
La fuente de mis lágrimas.  
El corazón se fue con las raíces,  
Y mi pasión humana,  
Haciendo heridas en la ruda carne,  
Fugaz me abandonaba<sup>20</sup>.

Presente está de nuevo la mediación del mito de Apolo y Dafne asociado inevitablemente con el laurel de la «Casida de las palomas oscuras». Si en «Invocación al laurel» las hojas se encontraban «manchadas de luna» en clara alusión a la muerte, en la «Casida de las palomas oscuras» en las ramas del laurel nos encontramos, precisamente, a las palomas oscuras que rezan en el título. Lo oscuro, asociado sobre todo al amor y la muerte, viene a abundar en la frustración de toda imposibilidad.

Este «dolor oscuro» es sombra en otro de los poemas de *Libro de poemas* que lleva por título «Balada interior», datado el 16 de julio de 1920<sup>21</sup>. Curiosamente este poema presenta una serie de afinidades con la «Casida de las palomas oscuras» que no es desdeñable. Otra vez el poeta interroga, en esta ocasión la destinataria es la noche, sobre dónde está su corazón, es decir, su amor. El poema, al igual que la «Casida», está sustentado sobre antítesis, sólo que con

<sup>19</sup> LP, p. 198.

<sup>20</sup> LP, pp. 181-182.

<sup>21</sup> Los versos finales dicen: «Oh gran dolor / Admites en tu cueva / Nada más que la sombra.» (LP, p. 133.)

una función diferente. La respuesta que la noche da al poeta está basada sobre una canción infantil: (Frío, frío / Como el agua / Del río) y (Caliente, caliente / Como el agua / De la fuente). Ocurre que este recurso infantil tiene un hondo calado y sirve para, sobre una estructura musical que remeda a una canción infantil, cimentar una preocupación trascendental: la verdad de su amor que está «roído por culebras» y lleno de «sombras enmohecidas».

Con esta breve sonda lanzada sobre *Libro de poemas* creo haber apresado alguna sugerencia que ayude a desentrañar lo críptico de esta casida. La «Casida de las palomas oscuras» muestra un ansia de conocer algo sobre la muerte. Los animales con los que dialoga, así como el laurel en el que aparecen las palomas, se encuentran interiorizados a modo de otra «balada interior», lo que desrealiza una escena con visos de haber podido desarrollar el embrión narrativo que albergaba en su interior. Lo lírico se impone de forma que las repeticiones a modo de estribillo impiden una estructuración narrativa al tiempo que imprimen un carácter trágico. Éste traduce musicalmente la incompreensión y, por ende, la angustia que se atisba en poemas como «Invocación al laurel».

Esta interiorización de elementos de la naturaleza, en la que está latente el mito de Apolo y Dafne, se encuentra también en otros versos de *Diván del Tamarit*. Un ejemplo de ello es la «Casida de los ramos» cuyo final reza:

Por las arboledas del Tamarit  
hay muchos niños de velado rostro  
a esperar que se caigan mis ramos,  
a esperar que se quiebren ellos solos<sup>22</sup>

También por contigüidad y por el uso de algunas imágenes esta casida, incluida como «Canción» en el libro de *Primeras canciones* se relaciona con el poema «Cautiva». En su inicio nos encontramos también con unas misteriosas «ramas indecisas» por las que va una doncella que era la vida. El poema consta de tres pequeñas estrofas de base tetrasilábica y hexasilábica rematadas por el estribillo. Tanto su estructura musical como la antítesis que se establece entre la segunda y tercera estrofa haciendo referencia al día y la noche nos obligan a relacionarla con la «Casida». Esa antítesis día/noche se traduce en el «sol» y la «luna», trasuntos de las palomas y las águilas del poema. La doncella que va por las ramas también presenta alguna conexión con la «muchacha desnuda» de la casida, con lo cual podría llegar a interpretarse que esta «muchacha desnuda» hace referencia a la vida<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> *Diván del Tamarit*, ed. Andrew Anderson, ed. cit., p. 233.

<sup>23</sup> Así lo interpreta Giovanni Battista di Cesare, p. 127. No faltan, sin embargo, quienes como Mario Hernández ven en esta muchacha un símbolo de la muerte. Véase su introducción a *Diván del Tamarit* (Madrid: Alianza Editorial, 1981), p. 12.

La relación de esta casida con el poema «Vals en las ramas» de *Poeta en Nueva York* también es patente como señala García Posada<sup>24</sup>.

De la misma forma que la casida, este poema está construido sobre una estructura musical conseguida a base de la repetición de algunos fragmentos-estribillo que siguen un ritmo ternario a imitación del Vals. Otro elemento de conexión de este poema con la casida es la inclusión de elementos populares ya señalada por Devoto<sup>25</sup>.

La caída de las hojas, el ruiseñor que llora sus heridas, la nieve, las ramas desgajadas señalan a un mundo acechado por la muerte.

El sol y la luna, como elementos antitéticos que entran en la danza del Vals a la par que las hojas del árbol se caen, forman también un eslabón de unión entre la Casida y este poema. A esto es necesario añadir el dato de que ambos poemas formaron parte del proyecto de *Tierra y Luna*, con lo cual no creo que me exceda en la relación existente entre ambos poemas ya que en algún momento esta idea pudo rondar por la cabeza del propio Federico<sup>26</sup>.

Estos símbolos de la Casida puestos en relación con algunas de las composiciones de *Libro de poemas* y del proyecto *Tierra y luna* hacían pensar en que lo que allí se trataba era la muerte. Esta idea viene a ser corroborada por García Posada quien al discriminar en su estudio la obra *Tierra y luna* de *Poeta en Nueva York* dice del primero:

la muerte es el tema central de este libro. La muerte y su triunfo, su acción destructora (...). Esta apoteosis sombría se produce a expensas de todo lo vivo, de todo lo existente. El credo del poeta, en verdad, tiene una identidad precisa: la opción por la tierra, por el universo humano, fugitivo, ambiguo, conflictivo, pero reconocido y aceptado como espacio natural y único del hombre<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pp. 261-262. Véase sobre todo la nota 13 de la p. 261 en donde esta autor relaciona ejemplos en los que se compara el árbol al hombre. Véase también la nota que incluye Andrew Anderson a propósito de la «Casida de los ramos» en su edición del *Diván del Tamarit*, p. 233. La ecuación hombre = árbol aparece desde los primeros versos de Lorca, recuérdense ejemplos ya citados de *Libro de poemas*, hasta las últimas composiciones como son los *Sonetos del amor oscuro*, y estoy pensando en el «Soneto de la dulce queja» cuyo último terceto dice: «No me dejes perder lo que he ganado / y decora las aguas de tu río / con hojas de mi otoño enajenado.» Sigo la edición de Javier Ruiz Portella, *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez* (Barcelona: Áltera, 1995), p. 26.

<sup>25</sup> Daniel Devoto: «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca», en *Federico García Lorca*, ed. Ildefonso Manuel Gil (Madrid: Taurus, 1975<sup>2</sup>), pp. 23-72.

<sup>26</sup> Parece que tanto el «Vals de las ramas» como la «Canción de las palomas» formaron parte de un proyecto apenas esbozado: *Poemas para los muertos* en agosto de 1931 y de allí pasaron a *Tierra y Luna* en la primavera de 1933. Véase la introducción de Andrew A. Anderson a *Diván del Tamarit*, ed. cit., p. 83. Sobre la génesis de *Poeta en Nueva York* y las distintas hipótesis, véase Miguel García Posada, *op. cit.*, pp. 15-59. El índice de *Tierra y luna* aparece en la p. 21 que se incluye en reproducción facsimilar en la p. 14. También aparece este índice en la introducción de Eutimio Martín a *Poeta en Nueva York. Tierra y Luna* (Barcelona: Ariel, 1981), p. 83. Un buen resumen bibliográfico sobre la polémica suscitada en torno a *Poeta en Nueva York* lo ofrece María Clementa Millán en su introducción a esta obra en la editorial Cátedra, 1987 (p. 21, nota 7).

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 241.

A poco que se profundice en la lectura de los poemas de lo que en su día constituyeron el índice de *Tierra y luna* se observa que, en efecto, la muerte es el tema que rige las constelaciones poéticas de los versos allí contenidos: es el tema más importante pero no el único, ya que no pocos versos hacen referencia al amor imposible<sup>28</sup>.

Dolor, amor frustrado y muerte, a buen seguro el caminante avezado ya lo sabe, son sendas que convergen en la obra de Lorca. En esta línea, los poemas de *Tierra y luna* profundizan en la vena intimista de Lorca, dejando a un lado la vertiente más social que primigeniamente planteaba *Poeta en Nueva York*. La «Casida de las palomas oscuras», que a la sazón era todavía «Canción de las palomas», participaba de ese ambiente intimista.

Los dos símbolos nucleares del libro que cristalizan en el título —es decir, la tierra y la luna— aparecen en este poema, bien es cierto que la luna lo hace asociada en antitética relación al sol. García Posada explica el significado negativo, normalmente asociado a la muerte, que posee en el ciclo de *Tierra y luna* y que se opone de ordinario al sol<sup>29</sup>. Sin embargo, nos advierte este mismo crítico que en ocasiones Sol y Luna se funden en un mismo significado simbólico como en el caso de «Vals de las ramas»<sup>30</sup>. Desde mi punto de vista, creo que esta fusión del «sol» y la «luna» se da también en la «Casida de las palomas oscuras»<sup>31</sup>. «La una era el sol, la otra la luna» rezan los versos tres y cuatro haciendo referencia a las palomas para acabar diciendo: «La una era la otra / y las dos eran ninguna.» Esta fusión de las palomas conlleva necesariamente la fusión de sus correlatos simbólicos «sol» y «luna» y ésta, a su vez, nos conduce a la muerte: la dos eran «ninguna».

La «tierra», el otro símbolo nuclear de *Tierra y luna* que establecía relaciones opositivas con la «luna», también tiene cabida en esta casida manteniendo, efectivamente, la confrontación semántica. Si la luna y el sol son el traspunto simbólico de palomas y águilas a las que el poeta interpela con el ánimo de saber sobre su propia sepultura, la tierra tiene una relación directa con el poeta y no con sus interlocutores. La tierra se haya ligada a la cintura del poeta: «Y yo que estaba caminando / con la tierra por la cintura» conformando así un

<sup>28</sup> Caso éste de poemas como «Cielo vivo», «Ruina», «Nocturno del hueco» que aparecerán luego integrados en *Poeta en Nueva York*. Significativamente el primero aparece integrado en la sección IV de *Poeta en Nueva York*, titulada «Poemas del lago Eden Mills», y los otros dos en la sección VI, «Introducción a la muerte», donde la mayoría de los poemas que la componen figuraban en el proyecto *Tierra y luna*. De esto se deduce que el amor frustrado era otro de los puntales sobre los que se sustentaría el proyectado libro *Tierra y luna*.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, pp. 256-260.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 261. Merece la pena insistir de nuevo en las afinidades que presenta este poema con la «Casida de las palomas oscuras». Ambos presentan una estructura de corte musical sobre la que urden referencias a la muerte. Por decirlo de alguna manera, la música aúna el significado simbólico de elementos que antes parecían antitéticos como en el caso del «sol» y la «luna».

<sup>31</sup> Daniel Devoto ve en la repetición del sol y la luna reminiscencias de elementos folclóricos, *loc. cit.*, p. 70.

haz de alusiones eróticas. Se viene con ello a enfrentar la pasión del poeta con las fuerzas sobrenaturales que la destruyen<sup>32</sup>.

Otra conexión de la «Casida de las palomas oscuras» con *Tierra y luna* es el tema de las metamorfosis. Las metamorfosis es uno de los hilos del entramado de *Tierra y luna* que, en mi opinión, se pueden también rastrear en la Casida<sup>33</sup>. El hecho de que el poeta se encuentre siempre con dos palomas y también con dos águilas puede arrojar ya alguna luz. Sobre el número dos pueden resultar sugerentes unos versos de otro de los poemas que integraban el proyecto *Tierra y luna* pero que no se integró en *Poeta en Nueva York*. Me refiero a «Pequeño poema infinito». Dicen así los versos:

Pero el dos no ha sido nunca un número  
 porque es una angustia y su sombra,  
 porque es la guitarra donde el amor se desespera,  
 porque es la demostración de otro infinito que no es suyo  
 y es las murallas del muerto  
 y el castigo de la nueva resurrección sin finales<sup>34</sup>.

De esto se deduce que el número dos es aquel que otorga la conciencia de otro ser del que apropiarse y en el que querer convertirse para acabar encontrándose uno mismo<sup>35</sup>. La tragedia es saber que esto está destinado al fracaso, de ahí ese «castigo de la nueva resurrección sin finales». En la casida esta metamorfosis tiene lugar a lo largo del poema viéndose acentuada en la parte final. El hecho de que las aguilas y las palomas contesten lo mismo suscita la duda de si en realidad no son sino diferentes máscaras que remiten a un mismo referente simbólico: la muerte. Esa fusión «la una era la otra» que acaba sumida

<sup>32</sup> Tierra y luna manifiestan sus valores antitéticos en el poema titulado, precisamente, «Tierra y luna» sobre el cual Lorca debió de erigir su proyectado libro del ciclo neoyorquino. La tierra es la manifestación de la pasión arrebatada mientras que la luna actúa como fuerza que disuelve y enfría la brasa del poeta: «Es tierra, ¡Dios mío!, / tierra lo que vengo buscando. / Embozo de horizonte, latido y sepultura. / Es dolor que se acaba y amor que se consume, / torre de sangre abierta con las manos quemadas. / Pero la luna subía y bajaba escaleras, / repartiendo lentejas desangradas en los ojos, / dando escobazos de plata a los niños de los muelles / y borrando mi apariencia por el término del aire.» *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1986), tomo I, p. 1053. Sobre la voluntad terrestre de *Tierra y luna*, véase M. García Posada, *op. cit.*, pp. 246-247. También Manuel Alvar: «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», en *CHA*, pp. 433-434 (1986), pp. 69-98 (pp. 74-77). Mucho antes había notado M. Laffranque los valores antitéticos de la tierra y la luna en el conjunto de poemas neoyorquinos, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* (Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1967), pp. 221 y 222 (nota 54).

<sup>33</sup> García Posada, *op. cit.*, pp. 242-243. Para el tema de las metamorfosis pueden leerse las páginas que Rafael Martínez Nadal le dedica en su libro «*El Público*». *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (Madrid: Hiperión, 1988<sup>3</sup>), pp. 91-101.

<sup>34</sup> *Obra completa*, ed. cit., tomo I, pp. 547-548.

<sup>35</sup> Sobre el significado simbólico de los números y sobre todo el número dos García Posada, *op. cit.*, pp. 284-287.

en el más trágico final del hueco «y las dos eran ninguna» es uno de los elementos que connotan una atmósfera angustiosa.

Por otra parte, y pasando al capítulo de los aspectos métricos, es interesante reseñar la relación de esta casida con el resto de composiciones de *Tierra y luna*. Alusiones ya he hecho a las afinidades que mantenía este poema con aquellos de *Primeras canciones*, libro en el que también se incluyó. Resta ahora señalar que la base de tendencia octosilábica de la casida está mucho más cercana a la ligereza métrica de *Tierra y luna* que a los desbordados versos de *Poeta en Nueva York*. El aparato expresivo se ve adelgazado en favor de la mayor fluidez rítmica de estas composiciones<sup>36</sup>.

No parece casualidad que de las tres composiciones que fueron trasladadas del ciclo neoyorquino a *Diván del Tamarit* las tres pertenecieron al ciclo de *Tierra y luna*; tanto la métrica (excepción hecha de la «Casida del sueño al aire libre») como el intimismo de las tres parecían ser vía propicia para que este salto se produjese<sup>37</sup>. De estos tres poemas, dos se integran en las casidas («Canción de las palomas» y «Toro y jazmín») y uno lo hace en las Gacelas («Amarga»)<sup>38</sup>.

Se ha visto cómo las casidas suelen presentar mayor preocupación por la muerte mientras que las gacelas se inclinan más del lado del amor. Tal división presenta trazas de ser razonable siempre y cuando no se vea en ella un criterio matemático de discriminación.

La «Casida de las palomas oscuras» pasa a ocupar el último lugar de las casidas. Como poema que proviene de un ciclo que apuntaba a la muerte como eje temático encaja perfectamente dentro de este bloque. En consecuencia, debido a su colocación, el poema traba una serie de relaciones con el último incluido en las gacelas: «Gacela del amor con cien años». En ambos el esqueleto formal debe mucho a las formas musicales y en ambos opera una evolución semejante. Si en la gacela los cuatro galanes se reducen a tres y éstos a dos y luego a uno para desembocar en el vacío: «Por los arrayanes se pasea nadie», en la casida las palomas (sol y luna) se transforman en aguilitas para fundirse y acabar desapareciendo en la nada. «La una era la otra / y las dos eran ninguna». Tanto uno como otro poema acaban desembocando en el vacío. Amor y muerte se emparejan al compartir su destino conducente al vacío<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> García Posada, *op. cit.*, pp. 321-323.

<sup>37</sup> García Posada, *op. cit.*, pp. 321-323, en relación con el intimismo de *Tierra y luna* como característica diferencial con respecto a *Poeta en Nueva York*. Sobre la métrica de *Poeta en Nueva York* y de *Tierra y luna* consúltense las pp. 195-205 y 291-294 respectivamente.

<sup>38</sup> «Canción de las palomas» pasa a ser «Casida de las palomas oscuras»; «Toro y jazmín», «Casida del sueño al aire libre» y «Amarga» se convierte en «Gacela de la raíz amarga».

<sup>39</sup> De la misma opinión es Francis Cerdan cuando a propósito de las referencias numéricas de los poemas «Arbolé, arbolé» comenta: «le desrecendo numérique, utilisé plusieurs fois par Lorca, évoque immanquablement cette idée de fuit de temps et débouche fatalement sur le point zéro qu'est la mort.» en «De l'estampe folklorique au poème allégorique: *Arbolé, arbolé* de Federico García Lorca», en *Hommage a Federico García Lorca* (Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1982), pp. 153-164 (p. 159).

De esta manera se ha creado una relación amor/muerte en la que ambos poemas presentan una suerte de ósmosis. No hay que olvidar que la aparición de la luna y el sol pueden tener también su anclaje dentro del mundo amoroso en la iconología lorquiana. El sol y la luna son elementos emblemáticos que Lorca identificó con el amor homosexual y heterosexual en el poema conocido como las Normas<sup>40</sup> que, aunque escrito en 1928, fue publicado entre las «poesías inéditas» incluidas en la edición de *Diván* de 1940<sup>41</sup>.

Desde esta óptica amorosa puede también interpretarse las figuras de las palomas y las águilas. La antítesis entre ambas parejas es evidente. Las palomas son oscuras mientras que las águilas son de nieve o de mármol según las variantes. Antitética también es la respuesta que dan como lugar a la sepultura del poeta: cola y garganta. Sobre estas dos ubicaciones de la sepultura es también posible hacer una descodificación basada en parámetros amorosos<sup>42</sup>. La cola aparece ligada a imágenes que expresan la frustración amorosa. Normalmente lo hace funcionando como pareja del mar:

Este vals, este vals, este vals,  
de sí, de muerte y de coñac  
que moja su cola en el mar<sup>43</sup>.

En otro lugar, más en concreto, en la obra de teatro titulada *Así que pasen cinco años*, también encontramos esta expresión. Allí el maniquí que lleva el vestido de la boda que nunca se va a tener lugar canta «Mi cola se pierde por el mar»<sup>44</sup>.

También la garganta, que se anuncia en este poema como lugar de la sepultura, concurre en otros versos de Lorca haciendo referencia al amor que no se ha de culminar porque la muerte ha preparado su filo. En el «Soneto de la guirnalda de rosas» perteneciente al ciclo de los denominados «Sonetos del Amor Oscuro» encontramos que el poeta urge a la persona amada para la consumación amorosa antes de que la muerte los encuentre<sup>45</sup>. Los agujeros se

<sup>40</sup> Eutimio Martín cree, al encontrar un manuscrito en que cada una de las décimas aparecía precedida del sol o la luna, que la luna y el sol cumplen una función significativa muy importante dentro del poema. Véase su *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita* (Madrid: Siglo XXI, 1986), pp. 73-78. También Andrew Anderson ha visto esta relación *Lorca's Late Poetry...*, p. 173.

<sup>41</sup> Ver ed. de Mario Hernández, pp. 171-173.

<sup>42</sup> Me parece descabellada la interpretación que realiza Candelas Newton en su *Lorca, una escritura en trance. «Libro de poemas» y «Diván del Tamarit»* (Philadelphia, Amsterdam: Benjamins, Purdue University Monographs in Romance Languages, 1992), pp. 162-163.

<sup>43</sup> «Pequeño vals vienés» de *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán (Madrid: Cátedra, 1987), p. 227. También hay otro ejemplo en *El Público* cuando Julieta dice lo siguiente: «Mi cola por los mares, por las algas. / Mi cola por el tiempo. Un mar de tiempo» ed. de María Clementa Millán (Madrid: Cátedra, 1988), p. 147.

<sup>44</sup> Ed. Margarita Ucelay (Madrid: Cátedra, 1995), p. 278.

<sup>45</sup> Candelas Newton, «Los paisajes del amor: iconos centrales en los sonetos de Lorca», en *Anales de Literatura española Contemporánea*, 11 (1986), pp. 143-159 (p. 152). También Andrew A. Anderson, *Lorca's Late Poetry...*, pp. 312-313.

manifiestan en la relación con la garganta: «que la sombra me enturbia la garganta». También en *Así que pasen cinco años* en uno de sus momentos líricos el personaje de la Mecnógrafa pregunta «¿Qué es eso que suena muy lejos?» a lo que el Joven, que encarna la imposibilidad de conseguir el amor, responde:

Amor  
¡La sangre en mi garganta,  
amor mío!<sup>46</sup>

Se observa, pues, cómo las respuestas que dan las palomas y las águilas al poeta sobre el lugar de su sepultura pueden estar aludiendo, por un lado, a la muerte y, por otro, a la imposibilidad de conseguir el amor debido a ese halo trágico y fatal que rodea la voz del poeta. La muerte ahoga la dolorida voz del poeta en una garganta que no sabe sino sangrar un quejido sin canto, una noche del alma para siempre oscura.

Arriesgado resulta, a la vez que sugerente, pensar en los paralelismos posibles que hay entre el diálogo del yo lírico con los interlocutores (ya sean palomas o águilas) de marcado carácter irrealista y el sostenido, por ejemplo, entre el Joven de *Así que pasen cinco años* y el maniquí. Ambos poseen un carácter irreal, si bien se nutren de tradiciones diferentes como son la canción infantil y las técnicas surrealistas, aunque se hace necesario precisar que mi convicción personal va en una dirección que distancia *Así que pasen cinco años* del teatro surrealista. También en ambos la llaga supura toda la frustración acumulada en la sentina emocional del poeta<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Ed. cit., p. 318.

<sup>47</sup> Esta casida ha sido puesta en relación con el surrealismo por Giovanni Battista di Cesare, p. 128. García Posada escribe: «*Tierra y Luna* es, básicamente, un libro hacia dentro, hacia la contemplación de la desintegración del «ser» (...). Este movimiento explica la presencia en él de un núcleo de poemas de estirpe visionaria en que el poeta se lanza a otros dominios de lo ultrarreal, perseguido por sus fantasmas más constantes», *op. cit.*, p. 321. No hay que olvidar, por otra parte, que Lorca dotó a sus canciones de apariencia infantil de un fuerte contenido irracional tal y como escribe Carlos Bousoño en *Comentario de textos...*, *op. cit.*, p. 331. Por su parte Fany Rubio recuerda una conversación con Dámaso Alonso en diciembre de 1973. Entonces Dámaso Alonso le habló de un surrealismo muy peculiar que se daba en las primeras composiciones de Lorca: «allí hay un elemento que yo llamaría surrealista, aunque no tuviera relación con el surrealismo francés. La expresión poética en estos poemas iniciales es muchas veces intraducible a un lenguaje lógico», en «Federico García Lorca y la poesía española de primera posguerra», en *Valoración actual de la obra de García Lorca* (Madrid: Casa Velázquez- Universidad Complutense, 1988), pp. 113-120 (p. 113). Respecto a la relación que mantiene *Así que pasen cinco años* con los moldes populares que utilizó Lorca en otra época basta reparar en el hecho de que una de las «Suites», más en concreto la que encabeza la sección «El regreso» está recogida en *Así que pasen cinco años* y puesta en boca del Amigo 2 en el Primer Acto, ed. cit. pp. 236-237. Esta relación bastaría para poner en entredicho la calificación de teatro surrealista para *Así que pasen cinco años*.

Más aún, el hecho de que aparezca una muchacha desnuda junto con las águilas propicia también una lectura centrada sobre el amor imposible<sup>48</sup>. Esa desnudez será la que se trasmite a las palomas que pasarán de ser calificadas de «palomas oscuras» a «palomas desnudas» en ejercicio metamórfico al que la obra de Lorca no era ajena. Las palomas concretan también referencias eróticas que se comprueban fácilmente en el soneto titulado «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma». En este poema la paloma apresada en la mano es el correlato del corazón del poeta «preso en la cárcel del amor oscura»<sup>49</sup>.

No quisiera terminar sin hacer alusión al calificativo de «oscuras» que reciben las palomas de esta casida. Este adjetivo aparece en otros poemas de *Diván del Tamarit*. Recuérdense a modo de ejemplo: «la oscura magnolia de tu vientre» de la «Gacela del amor imprevisto», o el «ansia de oscuros planetas» de la «Gacela de la terrible presencia» o el mismo título de la «Gacela de la muerte oscura» o el «punzón oscuro de las aguas» de la «Casida del herido por el agua». Bajo la palabra oscuro se oculta una amalgama de muerte y amor amenazado que sincretiza la lectura ambigua que he intentado plantear a lo largo de estas líneas<sup>50</sup>.

En conclusión podría afirmarse que en esta «Casida de las palomas oscuras» sobre una estructura de canción infantil se tejen alusiones herméticas que aluden a todo el sistema simbólico regido por uno de los temas axiales en la obra de Lorca: la muerte. La relación de los símbolos con otros poemas, a mi juicio, así lo demuestran. Prueba de ello viene a ser la inclusión de este poema en el proyecto *Tierra y luna*. Si su inclusión en *Primeras canciones* viene justificada plenamente por su estructura formal, su pertenencia a *Tierra y luna* es de índole sobre todo temática<sup>51</sup>. Ocurre que en la desintegración de

<sup>48</sup> Andrew A. Anderson señala sobre la cintura y la aparición de la muchacha desnuda: «At the same time, the area of waist (...) often has sexual connotations in Lorca's poetry and the following assonance does lead us to "muchacha desnuda"», *Lorca's Late Poetry...*, p. 140.

<sup>49</sup> Ya en un poema de 1918 titulado «Palomita blanca» Lorca identifica a la paloma con su propio corazón: «Era una paloma blanca / Mi corazón». Sigo la edición de Christian de Paepe, *Poesía inédita de juventud* (Madrid: Cátedra, 1994), p. 202. Contrasta el color blanco de esta paloma juvenil de inocencia con las oscuras palomas de las casidas de un Lorca más maduro pero también, quizás, más atormentado.

<sup>50</sup> Sobre el concepto del amor oscuro, léanse las páginas de Oreste Macrí: «Il primo sonetto (inedito) di Federico García Lorca: origine e continuità dell' Amor oscuro», en *L'imposibile/posibile di Federico García Lorca*, op. cit., pp. 33-57. También Andrew A. Anderson, *Lorca's Late Poetry*, pp. 305-310. Sobre el término «amor oscuro» y las vicisitudes editoriales, Mario Hernández: «Jardín deshecho: los «sonetos» de García Lorca», en *Crotalón. Anuario de Filología española*, I (1984), pp. 193-228. Sobre la relación de *Poeta en Nueva York* con los *Sonetos del amor oscuro* también Francisco Javier Díez de Revenga: «Federico García Lorca: de los "poemas neoyorquinos" a los "sonetos oscuros"», en *RHM*, XLI (1988), pp. 105-114 aunque no coincido con su valoración sobre los «sonetos del amor oscuro». Interesantes son también las observaciones de M. García Posada que hace en su edición ya citada, tomo II, pp. 130-136.

<sup>51</sup> Me gustaría llamar la atención sobre el título que presentaba este poema en 1933 cuando es publicado en *La Nación*: «Canción de las palomas oscuras». Remite éste a un estadio intermedio que muestra claramente el momento de encrucijada: de un lado se observa que es una «canción» y, de

*Tierra y luna* algunos poemas pasaron a *Diván del Tamarit*, como es el caso de esta casida, otros pasaron a *Poeta en Nueva York* y los restantes quedaron condenados a ser náufragos en el proceloso mar de los «poemas sueltos». Este trasvase de *Tierra y luna* a *Diván del Tamarit* supone una modificación semántica que posibilita una interpretación del poema hacia terrenos del «amor imposible». Entiendo que el contexto poemático que supone el *Diván* desarrolla semas embrionarios en una concepción anterior del poema. Con ello se provoca una lectura ambigua suscitada, en gran medida, por su carácter hermético. Estamos ante una exteriorización de las pulsiones más recónditas y cercanas al «amor oscuro», bodega en la que se guarda el licor más selecto de los sonetos de Lorca. Esta pasión sometida a la cicuta de amarga ciencia ha elegido el molde de la canción infantil<sup>52</sup> para trascender lo lúdico en favor del punzón amargo de sus adentros, tal y como había hecho en su propuesta de un «teatro bajo la arena» que era hermano gemelo de ese pulso que «ronda las cosas del otro lado».

## APÉNDICE

### CASIDA IX DE LAS PALOMAS OSCURAS (\*)

Por las ramas del laurel  
vi dos palomas oscuras.  
La una era el sol,  
la otra la luna.  
Vecinitas, les dije,  
¿dónde está mi sepultura?  
En mi cola, dijo el sol.  
En mi garganta, dijo la luna.  
Y Yo que estaba caminando  
con la tierra por la cintura  
vi dos águilas de nieve  
y una muchacha desnuda.  
La una era la otra  
y la muchacha era ninguna.

---

otro, se anticipa el lexema de oscuridad que recorre buena parte de *Diván del Tamarit*, que se comenzó a fraguar hacia 1934, y de los *Sonetos del amor oscuro* aunque ya estaba presente en los poemas neoyorquinos.

<sup>52</sup> Sobre el tratamiento de temas transcendentales en canciones infantiles puede verse el artículo de Ian Gibson: «Lorca's *balada triste*: Children's Songs and the Theme of Sexual Disharmony in *Libro de poemas*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI (1969), pp. 21-38.

(\*) *Diván del Tamarit*, ed. Andrew A. Anderson (Madrid: Espasa Calpe, Clásicos Castellanos n.º 9, 1988, pp. 248-250).

Aguilitas, les dije,  
¿dónde está mi sepultura?  
En mi cola, dijo el sol.  
En mi garganta, dijo la luna.  
Por las ramas del laurel  
vi dos palomas desnudas.  
La una era la otra  
y las dos eran ninguna.