



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE PSICOLOGÍA
DIVISIÓN DE ESTUDIOS PROFESIONALES

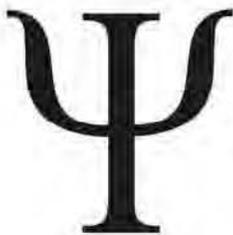
**LAS METÁFORAS OBSESIVAS EN EL ROMANCERO
GITANO DE LORCA, EXPRESIÓN DE SU MITO
PERSONAL**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN PSICOLOGÍA

PRESENTA:
QUETZALLI GARCÉS VILLANUEVA

DIRECTORA: DRA. PACIENCIA ONTAÑÓN SÁNCHEZ
REVISOR: MTRO. MANUEL ALFONSO GONZÁLEZ OSCOY



MÉXICO, D.F.

NOVIEMBRE DE 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA PRESENTE LA DEDICO CON AMOR Y GRATITUD A:

"Porque nunca se obvió lo obvio"

Dr. J. Federico Rebolledo Mota

LEONORA, Gracias por venir con tu inmensa luz a recrear este universo.

Mi madre SILVIA Villanueva

A mi padre FELIPE Garcés

HÉCTOR, sin palabras.

Mis más grandes consejeros:

Mis abuelos, JESÚS Villanueva Rubí y MANUEL Garcés Arzaluz.

ALBERTA MARGARITA RUIZ PIEDRA

Bisabuela, Maestra, descanse en paz

LOURDES

Otro ángel en el cielo

ISRAEL

Hermano >X los diálogos socráticos

Gracias por apoyarme y estar conmigo siempre, ¡por el tiempo juntas!

CARLITA, BK, LORE

Felicidades:

A MARÍA SOLEDAD y a MATÍAS

A Samantha J. V. para tu pequeño hijo

A Grisell A. B.

A mis amigos GUILLERMO, Heliel, Ricardo, Carlos, Alfredo, Armando y Fernando

A Mis primos PEDRO, YANELY, LISETH García

A mi prima RITA Villanueva y a sus dos hermanos

A Mis primos POLEN y a sus hermanitas, YOLTIC y Huitzil, Andrea, Juan Carlos, Ollin y Sayab Garcés

A mis sobrinos

ATENAS, DANA XIMENA, FÁTIMA Y HÉCTOR ARTURO MATEO

A mis sobrinos ALISSON LISETH, KELLY REGINA Y GABRIEL RAMSÉS

yo se de su esfuerzo, ustedes conocen el mío,

son mi orgullo,

los quiero,

les deseo lo mejor

ESPECIALMENTE A TI LOURDES

Por tu generosidad

Por tu confianza y apoyo sin palabras;

Por tu vivir alegre y emprendedor.

Por tu amor a la Psicoterapia.

¡Por ser tan mujer!

Gracias, muchas gracias.

LULÚ te dedico este fragmento
**Se que siempre habrá una luz
Que brillará acompañándome;
Y sabre que eres tú.
El alma de mi ángel guardián...**

GRISELL ARAZO BAÑOS. 2000

A mis maestros y amigos en todas las esferas en donde aprendo.

AL HCTFP y al CCC por reiniciar mi espíritu Universitario.

**A todos, gracias por sus amables aportaciones, por que en sus voces
encontré que el mundo es vertiginosamente más amplio y hay que
compartirlo.**

***Dra. Paciencia Ontañon Por el amor y dedicación a la Literatura y al
Psicoanálisis.***

Por su motivación, apoyo y confianza.

***Por defender lo que sabe y compartirlo con determinación, entrega y
dinamismo. Aprecio su entereza.***

Mtro. Manuel González Oscoy.

Por su labor crítica que lo hace ser un gran maestro.

Mtro. Juan Carlos Muñoz Bojalil.

Por su clase magistral, que inspiró en gran parte esta tesis.

A su pasión por el Psicoanálisis

Lic. Blanca Reguero por su entusiasmo.

***Por su amor y dedicación a la cátedra. Por haber inspirado a tantos
grandes.***

Y todo su apoyo, infinitamente gracias

Dra. Claudette Dudet Lions

Por su dedicada colaboración.

***Mtro. Francisco Pérez Cota. Por su sabiduría en tantas áreas. Por ser
quién es.***

***Dra. Frida Díaz Barriga. Por su genialidad, respeto y entrega a su vida y a
su profesión.***

Mtro. José Jesús Carlos Guzmán. Por sus consejos y apoyo.

Mtra. Elisa Saad Dayán. Por su amor y empeño para los demás.

Mtro. Marco Rigo Lemini. Por su disciplina, y amor a su profesión.

Mtro. Alfredo Guerrero. Por la intelectualidad que comparte.

Mtro. Arturo Peniche. Por su confianza y dedicación.

- Con cariño a Mi maestra y amiga de la Secundaria Num.29 Adriana Fernández Aguilar por ver lo que los adolescentes llevan dentro.

*EL ARTE ES CAPAZ DE CARACTERIZAR Y REPRESENTAR
UNA ÉPOCA DETERMINADA
MEJOR QUE CUALQUIER OTRO FENOMENO SOCIAL.*

JAN MUKAROVSKÝ, 1934.

*LOS FENÓMENOS DE LA CONCIENCIA SON INTELIGIBLES SI NO SE
APELA A LOS FENÓMENOS INCONSCIENTES SOBRE LOS CUALES
ESTÁN CONSTRUIDOS.*

CHARLES BAUDOUIN, 1959

OCTAVIO PAZ “Decir: hacer” (fragmento) 1996

Entre lo que veo y digo,
 entre lo que digo y callo,
entre lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido,
la poesía.

 Se desliza
entre el sí y el no:

 dice
lo que callo,
 calla
lo que digo
 sueña

lo que olvido.
No es un decir:
es un hacer.
Es un hacer
que es un decir.

 La poesía
se dice y se oye:
 es real
y apenas digo
 es real
se disipa.

¿Así es más real?

***La poesía expresa la búsqueda de nuevos significados, al situarse
en el lugar de lo simbólico. Al ser metáfora refiere un nivel de abstracción
presente en la psique, que nos remite al Ser.***

***En este sentido todas las expresiones artísticas son metáfora y colocan
un puente entre el ser y la realidad, al dar cuenta justamente de la capacidad
sensible del Ser y la forma de relacionarse con su Universo.***

QGV, 2008

Sí, el presente continúa... en el futuro:

■ podrían aún subsistir objetos que alguna vez fueran llamadas
armas,
(químicas, biológicas, morales, personales, económicas, políticas,
sociales, existenciales, religiosas, etc.)

pero lamentablemente,
sí, el futuro continua siendo el presente

¡ no existirá ya !

-- quién pueda Nombrarlas...

QGV.2009

*La presente tesis esta dedicada principalmente a aquellas personas que
encuentran su propia humanidad,
AL BUSCARLA.*

*Y con especial gratitud a todas las personas que respetan y reconocen a
la Universidad Nacional Autónoma de México; a sus habitantes y a sus
instalaciones.*

QGV 2010

ÍNDICE

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1 PSICOLOGÍA Y LITERATURA	15
La Mitología y el Psicoanálisis	15
Poesía y Psicoanálisis	18
Sigmund Freud	20
El Sueño y la Poesía	26
Melanie Klein	28
Objetos Internos	30
Funciones de la Fantasía	31
El Complejo de Edipo	32
La Posición Esquizo-paranoide	35
La Posición Depresiva	37
Envidia	40
Creación	41
Carl Gustav Jung	42
CAPÍTULO 2 EL MÉTODO	45
La Psicocrítica	45
Obra Analizada el <i>Romancero Gitano</i>	48
CAPÍTULO 3 BIOGRAFÍA DE GARCÍA LORCA	51
Semblanza Biográfica de Federico García Lorca	52
Infancia	53
Estudios	56
La Naturaleza	57
La Música	59
Juventud	60
Nueva York	64
Política	65
Muerte	66
Sucesos Culturales de la Época	67
CAPÍTULO 4 ANÁLISIS DE LAS METÁFORAS OBSESIVAS EN EL ROMANCERO GITANO	72
Metáforas obsesivas del mito personal de García Lorca:	74
La Luna	74
El Mar	84
El Agua	86
El Río	88
El Viento	91

Los Animales	97
El Caballo	98
Los Mulos y el Unicornio	101
Los Potros	102
Las Aves	103
Los Anfibios y los Reptiles	105
Los Peces	106
El Toro, el Jabalí, el Perro	108
El Oso y el Buey	110
Los Felinos	110
Los Insectos	111
CAPÍTULO 5 MITO PERSONAL DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y SU CONTRASTE CON LA BIOGRAFÍA	112
Mito Personal de Federico García Lorca:	112
Mujer y Muerte	112
Complejo de Edipo y Complejo de Mutilación	114
Miedo al Agua o de Morir Ahogado	116
La Frustración del Amor	118
Yo Creador y Yo Social Expresado en la Represión Sexual de Lorca	120
El Contraste entre Biografía y Mito:	121
Mujer y Muerte	121
Complejo de Edipo	124
Miedo al Agua o de Morir Ahogado	125
La Frustración del Amor	127
Yo Creador y Yo Social Expresado en la Represión Sexual de Lorca	130
CONCLUSIÓN	133
BIBLIOGRAFÍA	137
ANEXO 1 CRONOLOGÍA DE LA VIDA Y OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA	141
ANEXO 2 CUADROS DE LAS METÁFORAS OBSESIVAS PRESENTES EN EL ROMANCERO GITANO	149
Tabla 1. Agrupa los símbolos presentes en los dieciocho romances	149
GLOSARIO	163

RESUMEN

En esta tesis el objetivo es conocer el **mito personal** del poeta García Lorca. Para conocer la personalidad inconsciente se analizó el *Romancero Gitano* con el método de la **psicocrítica** que a través de una perspectiva psicoanalítica, determina las **metáforas obsesivas** contenidas en un texto escrito; en este caso de la **poesía**. Para verificar los resultados encontrados se confrontan con datos biográficos de Lorca. Los resultados así obtenidos confirmaron el mito personal del poeta.

INTRODUCCIÓN

El presente estudio se enfoca al análisis del *Romancero Gitano* de poeta Federico García Lorca a través de un método psicológico el de la Psicocrítica mediante el cual se identificaron las metáforas obsesivas presentes en esta obra. A partir de ello se encontraron las metáforas de la luna, el viento, el mar, y diversos animales; estas se relacionaron con algunos conceptos psicoanalíticos como el complejo de Edipo, la castración, pecho bueno y malo etc., para determinar el *mito personal* de Federico García Lorca. Este *mito personal*, se confirmó con la biografía del autor. Con lo anterior conocemos más acerca de la alegoría de su poesía al adentrarnos en el mundo inconsciente de Lorca, de su Yo creador y su Yo social, desde una lectura psicoanalítica. Parte del objetivo de este trabajo es conocer el fantasma personal de Lorca, a través de su poesía, su representación más fiel.

Como se menciona, se trabajará desde una perspectiva psicoanalítica, por lo que es pertinente explicar, el término *psicoanálisis*, tomando en cuenta las palabras de quién lo creo: “Llamamos *psicoanálisis* al trabajo mediante el cual traemos a la conciencia del enfermo lo psíquico reprimido en él.”¹ Es por esta especificación que es propio aclarar que el presente trabajo no pretende realizar un análisis psicoanalítico de la personalidad del poeta granadino, como tal: aunque se apoya en algunos conceptos de esta teoría, ya que son determinantes para comprender el mito personal de Lorca, mediante el método del que se vale la Psicocrítica, para acceder a las fuentes inconscientes.

Lo que motiva esta investigación es la necesidad de concretar lo que muchas veces Freud señaló, que corresponde a conocer la forma en que está estructurado el inconsciente a manera de metáfora. Esto permite referirse a la poesía, y más específicamente al trabajo del poeta. Para dicha investigación se trabajó con uno de los más auténticos poetas de la lengua española, Federico García Lorca. Pareciera que queda poco que decir sobre su persona y sobre

¹ J. Laplanche y J. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona: Paidós, 1996. p. 317.

todo, sobre su obra, ya que en la crítica literaria se encuentran innumerables textos, incluso, realizados por personas muy cercanas al escritor.

Por su puesto, que se retomaron algunos de ellos para la realización de este estudio; pero la discrepancia radica en el objetivo fundamental es: profundizar en el mito personal de este gran poeta y dramaturgo, a través de sus metáforas obsesivas encontradas en una sola de sus obras. Como parte esta tarea, es preciso acercarse a la poesía desde una perspectiva psicológica, para saber: ¿De qué manera, las metáforas obsesivas presentes en el *Romancero Gitano* configuran la personalidad inconsciente del poeta?, y ¿si estas son afines con la biografía del autor? Además de observar la relación que existe con los complejos primitivos. Por ello se realizó una investigación de tipo documental, utilizando el método de la psicocrítica desarrollado por Charles Mauron, debido a que el interés central de este método es conocer la estructura inconsciente que articula la o las obras de un escritor. Por lo anterior se determino como población a analizar para dicho estudio: el Romancero Gitano del poeta Federico García Lorca.

Otra razón por la que se eligió la Psicocrítica como método, es porque da una relevancia fundamental a conocer cómo actúan las fuentes inconscientes en la creación, analizando estas manifestaciones una vez plasmadas en la obra literaria, de la misma forma que se encuentran presentes en los sueños y en las fantasías; además de la importancia que presta a la relación entre inconsciente y los símbolos encontrados de forma recurrente en los versos que componen la obra de un poeta, y como el análisis de ellos conforma a los complejos primitivos inconscientes. Charles Mauron señala que “La observación clínica nos enseña demasiadas cosas sobre la vida afectiva e imaginativa de los hombres (normales o anormales) para que podamos despreciar sus resultados en relación a cualquier problema psicológico, aún cuando este sea el de la creación literaria.”²

Charles Mauron crea el método de la Psicocrítica, para ampliar el conocimiento que se puede obtener de una obra literaria, reconociendo que el

² Ch. Mauron. La psicocrítica y su método. En *Tres enfoques de la literatura*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969. p. 59.

inconsciente del escritor, incurre en desarrollar metáforas obsesivas presentes a lo largo de su obra, es por ello que reconoce su importancia en la creación, ya que éste además de manifestarse en fantasías y en sueños, también está presente en el quehacer artístico, caracterizado no sólo por la personalidad del escritor y por sus deseos afectivos sino también por su intelectualidad y conocimientos adquiridos entre otros procesos sociales que le rodean. En base a lo anterior busca formar redes de asociación que develen las figuras míticas y así describir el mito personal del autor.

Al hablar de poesía y psicología se tiene que explicar que es un poeta o por qué el interés de adentrarse en el mundo de la poesía. Un poeta es quien hace con las palabras otro saber y siente la necesidad de relacionarse con el mundo a través de su poesía, esta última retomada como una instancia autónoma del Ser, desde la cual lleva a cabo las más importantes batallas y es capaz de compartirlas de forma vertiginosa con los demás. El interés radica en entender cómo la poesía nos acerca al Ser. Como Freud mencionaba, es imposible conocer lo que hace ser poeta a un hombre y no a otros. Lo que si asegura es que un poeta se asemeja a un niño cuando juega al poder transformar el mundo de manera agradable para él, mediante la fantasía, sin dejar de diferenciarlo con la realidad. Freud afirma “la poesía, como en el sueño diurno, es la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles.”³, por lo que en el presente trabajo se hablara de cómo se conforman la fantasía, y la creación desde una edad temprana, todo ello por supuesto relacionado con el punto de vista psicoanalítico.

La poesía, como se sabe, utiliza como medio el lenguaje⁴, y las ideas que se ponen en marcha dentro de la obra son parte inherente al discurso propio de cada escritor; siendo éste a veces desconocido para él, hasta el momento mismo en que escribe. El poeta vierte en el papel metáforas, que nacen de una parte no consciente de sí mismo, en el sentido que no

³ S. Freud. *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*. Madrid: Alianza, 1974. p. 17.

⁴ “Pues el Psicoanálisis estima que, a pesar de las trampas del lenguaje, sólo a través de él se puede acceder a esa verdad subjetiva que trata de abrirse camino mediante ese tipo de formaciones del inconsciente.” J. M., Álvarez, *et al. Fundamentos de psicopatología psicoanalítica*. Madrid: Síntesis, 2004. p. 382.

pertenecen al mismo nivel que el lenguaje común con el que se habla; es decir, que éstas metáforas, no se encuentran en territorio de la conciencia. La poesía no se piensa, se escribe; y mantiene un significado propio en cada uno de sus símbolos, que al relacionarse entre sí, permiten acceder a la estructura simbólica del inconsciente de su autor.

El poema se estructura como un todo y es a partir de sus elementos visuales como se devela algo más que la ideas y emociones contenidas en él; se puede intentar dejar al descubierto también una parte íntima del poeta a través de sus propias palabras⁵. Entonces es posible percatarse que el escritor nos habla de sí mismo de una manera no lineal, sino compleja y es interesante observar que lo que se lee es un fragmento extraído de su realidad a la cual únicamente se accede en el momento que se asocian y se interpretan los símbolos que acompañan sus textos. El poeta devuelve un poco más de la realidad, de su lugar en el mundo y deja a los lectores un espacio en forma de obra de arte para acercarse él, a sus conflictos personales, sin que se lo haya propuesto deliberadamente. Es así que el poema da cuenta de lo desconocido, del inconsciente del poeta. Por ser una forma de expresión creativa, la poesía permite al sujeto acceder a otro discurso, a otro saber de sí mismo, enriqueciendo la experiencia humana a una vasta diversidad de realidades posibles y a veces inimaginables que la enriquecen.

Como los poemas están escritos, fundamentalmente, desde una parte inconsciente del escritor, permiten conocer algo de su personalidad, lo cual es muy superior a una reseña biográfica hecha por alguien de fuera, o incluso realizada por él mismo; ya que hay que tomar en cuenta la represión inconsciente vigente en una autobiografía. Al respecto se presentan dos

⁵ “... Freud se percató muy pronto del poder de la palabra, el medio más capaz de modificar sus manifestaciones sintomáticas; incluso una de sus primeras pacientes, Anna O., nombró inicialmente ese método terapéutico como talking cure o (cura por la palabra). Convencido de este presupuesto, se libró a descifrar e interpretar los relatos de sus pacientes prestando una atención prioritaria a la dimensión significativa allí en juego, esto es, atribuyendo el papel esencial a la forma misma de las palabra, a su envoltura formal. Y más que por el discurso coherente y ordenado, Freud se interesó esencialmente por sus fallas, esas que irrumpen en las equivocaciones, los imprevistos, las sorpresas, los lapsus y otros actos fallidos del discurso que revelan la existencia de un deseo inconsciente y desconocido por el sujeto, un deseo amordazado que se hace oír precisamente cuando la intención consciente de decir es traicionada por la súbita emergencia de una palabra imprevista.” J. M., Álvarez. *Op. cit.* p. 383.

derivaciones del inconsciente⁶: lo inconsciente latente, que es capaz de conciencia (en sentido descriptivo), al que se le llama preconscious y lo inconsciente reprimido (en sentido dinámico) que es incapaz de ella, al cual le llama inconsciente. “En sentido tópico, la palabra inconsciente designa una de los sistemas definidos por Freud dentro del marco de su primera teoría del aparato psíquico; está constituido por contenidos reprimidos, a los que ha sido rehusado el acceso al sistema preconscious-consciente por la acción de la represión (represión originaria y represión con posterioridad). Los caracteres esenciales del inconsciente como sistema pueden resumirse del siguiente modo: a) sus contenidos son representantes de las pulsiones; b) estos contenidos están regidos por los mecanismos específicos del proceso primario, especialmente la condensación y el desplazamiento; c) fuertemente caracterizados de energía pulsional, buscan retornar a la conciencia y a la acción (retorno de lo reprimido); pero sólo pueden encontrar acceso al sistema Pcs-Cs en la formación de compromiso, después de haber sido sometidos a las deformaciones de la censura; d) son esencialmente los deseos infantiles los que experimentan una fijación en el inconsciente.”⁷ A este último, se puede acceder a través de la interpretación de sus representaciones simbólicas.

Los conflictos inconscientes que han producido esa obra en particular y que se encuentra dentro de su haber biográfico tienen una característica fundamental; el contenido latente aparece como una especie de firma individual justo debajo de su forma de hacer literatura. Un ejemplo de la relación entre psicología y arte, lo brinda Baudouin⁸ al señalar que la hostilidad edípica es sublimada en el arte para transformarse es un valor reconocido socialmente. Especialmente el mito una expresión artística muy antigua cuyo objetivo es comprender al ser humano y a la naturaleza. Esto plantea cómo la humanidad siempre ha tratado de encontrar la forma más fidedigna de representación de la realidad para que ésta tenga mayor sentido, gracias a las estructuras simbólicas del lenguaje, mediante las cuales transforma sus percepciones del exterior, a la vez que expresa y oculta también, lo referente a su propia

⁶ S. Freud. *El yo y el ello*. Madrid: Alianza, 2000. p. 10.

⁷ J. Laplanche y J. Pontalis. *Op. cit.* p. 193.

⁸ Cfr. Ch. Baudouin. *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires: Psique, 1976. p. 22.

experiencia interna, al contener ideas fantásticas donde los deseos más profundos se transforman. Es por ello que los mitos son invaluable para la comprensión de la espiritualidad humana, estrechando la distancia entre arte, poesía y psicología. El psicoanálisis ha extraído de ellos una manera de estructurar la psique y de revelar los conflictos inconscientes presentes en la humanidad, justamente por el carácter universal de la mitología, y los ha llamado complejos primitivos. Baudouin expresa que en el complejo de Edipo el apego a la madre tiene diversos cambios “ideas de regreso al seno materno, introyección en la madre o identificación con éstas llevan a una fijación narcisista y sabemos que el poeta tiene esta característica”⁹, por lo que me resulta fundamental hablar del vínculo materno-infantil, así como del complejo de Edipo. Conceptos que tendrán un lazo específico con las metáforas obsesivas presentes en el *Romancero Gitano*.

La metáfora es una representación en movimiento permanente, porque da cuenta de la psique del sujeto; esta al ser creativa y dinámica permite simbolizar la fantasía y los deseos que se expresan a través de ella. Es indispensable señalar que no se trata de la expresión de una reproducción neurótica, sino que la metáfora surge a partir de resignificar las necesidades desde una perspectiva adaptativa a la realidad, actuando como regulador, ya que posibilita al sujeto para relacionarse con esta última de otra manera. El escritor reconcilia a sus lectores con el entorno, al forjar en ellos una idea constructiva de éste, pues la obra para ser depositada en el exterior, ha pasado por un proceso de adaptación a las exigencias que esto implica, así obra y autor se recrean a través de nuevos significados que parten de la realidad mediante el lenguaje y sus transformaciones.

La obra de Federico García Lorca va desde su primer libro de poesía en prosa, *Impresiones y paisajes* de 1916, hasta *La casa de Bernarda Alba* de 1936, año en que es ejecutado. De su obra poética elegí la obra del *Romancero Gitano*, principalmente, porque en su composición destacan

⁹ *Ibid.* p. 24.

impresiones míticas, aunque esta obra comienza en 1923, es publicada por la Revista de Occidente en Madrid, hasta 1928.

Este trabajo aporta un análisis de la personalidad inconsciente del poeta Federico García Lorca, y busca contribuir al conocimiento de la creación en la literatura con una visión psicoanalítica, para lograr una interpretación más profunda que en la mayoría de los análisis literarios o biográficos. Es necesario reconocer que en la creación además de las fuentes conscientes que un escritor percibe en su obra, actúan más intensamente fuentes inconscientes presentes en la psique del autor y que estas a su vez están determinadas por mecanismos inconscientes que llevan al poeta o escritor a buscar una salida a sus deseos a manera de Sublimación¹⁰. Realicé un análisis con apoyo del método de Psicocrítica, que a esta orientada desde una perspectiva psicoanalítica, para conocer con más profundidad los complejos y mecanismos que forman la personalidad del poeta Federico García Lorca. Elegí este método porque busca ofrecer mayor información sobre el autor que sobre el crítico literario, y se limita a revisar los textos que conforman la obra del autor al que se está analizando en lugar de atender a lo que se dice de este. “La psicocrítica procura discernir, en la creación, el papel jugado por las fuentes inconscientes.”¹¹ Esto sin ignorar lo reportado en otros orígenes para integrar los resultados obtenidos. La estrategia de análisis a través de la psicocrítica consiste en superponer los poemas para identificar las metáforas obsesivas, buscando estructuras (o redes de asociación); estos caracteres estructurales se agrupan y se interpretan con base a una lectura psicoanalítica; finalmente la imagen de personalidad inconsciente resultante se contrasta con la biografía del poeta que debe confirmarla o parecer como compatible con ésta, y se obtiene finalmente la conclusión del análisis psicocrítico.

¹⁰ Sublimación: Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la actividad intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados. J. Laplanche y J. Pontalis. *Op. cit.* p. 415.

¹¹ Ch. Mauron. *Op. cit.* p. 57.

“He visto que las cosas cuando buscan su curso
encuentran su vacío.”

Federico García Lorca

Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia.

Juan Carlos Rodríguez.

CAPÍTULO 1 PSICOLOGÍA Y LITERATURA

La Mitología y el Psicoanálisis

Para trabajar con dos áreas que nos avocan al conocimiento profundo del hombre, como lo son la Psicología y la Literatura, es necesario reconocer, en primera instancia, que el hombre expresa a través de símbolos y signos todo su bagaje cultural, sentimental e intelectual. Como precisamente ocurre en las formas literarias, y de manera muy particular en la mitología, donde el hombre desde la antigüedad conjugaba ya en ella su manera de percibir, explicar y actuar en el mundo. En los mitos se observan las descripciones de situaciones particulares que reflejaban una realidad colectiva. Las formas de expresiones literarias son imprescindibles para el psicoanálisis debido a que en ellas se encuentra la fantasía, el sueño, el juego y por supuesto, el pensamiento humano mismo. Estos elementos transformados en mitos han recibido desde la antigüedad un reconocimiento social, que nos permite también en la actualidad conocer y mostrar las similitudes psicológicas entre diversas civilizaciones de distintos lugares y épocas.

Lillian Feder mencionaba al respecto, “El mito no es arte, aunque se emplea en todas las artes; ofrece más; sus métodos y funciones son diferentes. El mito es una forma de expresión que revela un proceso de pensamiento y sentimiento: la conciencia y la respuesta del hombre ante el universo, sus congéneres y su existencia individual. Es una proyección en forma concreta y

dramática de miedos y deseos imposibles de descubrir y expresar de cualquier forma.”¹²

Campbell establece la relación entre el psicoanálisis y la mitología manifestando que el primero es la herramienta que permite asir los símbolos encontrados en el segundo. Para ello compara diversos ejemplos de mitos y cuentos populares de todo el mundo, pues de ellos surgen claramente los símbolos que descifran “las verdades básicas que el hombre ha vivido en los milenios de su residencia en el planeta”.¹³

Los símbolos de la mitología no se pueden excluir de una época a otra, son parte inherente de la humanidad, “Son productos espontáneos de la psique y cada uno de ellos lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente.”¹⁴ Con referencia a la fuente inagotable de inspiración con la que surgen todas las actividades intelectuales, (científicas, sociales y artísticas). Estos símbolos se disfrazan en la superficie; sin embargo en su contenido latente guardan verdades universales. Al respecto muchas ciencias del conocimiento extraen, con sus propios medios, el significado de estos símbolos que, aun en la actualidad, se encuentran sumergidos en la psique humana.

Freud observó medida que los mitos han formado parte de las circunstancias de la humanidad desde siempre en cualquier cultura y encontró figuras simbólicas representadas por personajes hallados en la mitología con las cuales buscó esclarecer las relaciones que el Yo guarda con respecto a los objetos del mundo externo y también con los objetos internos, estableciendo así un lenguaje simbólico inconsciente, con los cuales explicar como se relacionan en la neurosis los sentimientos de culpa, frustración, angustia, agresividad, miedo etcétera. Dice Rank “En lugar de una simple comparación del sueño con el mito, construye una teoría genesiaca, que permite concebir los mitos como los residuos deformados de fantasía optativas de naciones

¹² L. Feder. “Ancient Myth in Modern Poetry” (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 28 citado en R. May. *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona: Paidós, 1992. p. 29.

¹³ J. Campbell. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. p. 9.

¹⁴ J. Campbell. *Op. cit.* p. 11.

enteras; esto es, como los sueños seculares de la humanidad. Como el sueño en sentido individual, representa el mito en sentido filogenético una parte de la perdida vida anímica infantil, y el haber vuelto a hallar íntegramente en las tradiciones míticas de la época primitiva el conocimiento de la vida anímica inconsciente, que antes se extrajo de la psicología individual, es una de las más espléndidas confirmaciones de la exactitud y el valor de la observación psicoanalítica.”¹⁵

Por ejemplo, “La tragedia de Sófocles titulada Edipo Rey, cuya comprensión psicológica nos ha sido facilitada por la interpretación onírica, no representa sino una expresión especialmente clara y precisa de las tendencias que abriga el niño con respecto a su padres en cuanto ve en su padre al molesto competidor que le roba el cariño y las caricias de su madre.”¹⁶ En el caso, de las figuras parentales, en el Complejo de Edipo se presta especial atención a la situación inconsciente que vive el niño varón, en donde se observa una relación triangular entre niño, madre y padre, en la cual se han transferido los sentimientos de agresión y frustración al padre por ser un intruso en la relación dual con la madre que había tenido desde su nacimiento. Se trata de que la madre vuelva a ser el objeto de amor, por el cual surge la rivalidad con el padre.

Por otro lado “Mitólogos renombrados como Laistner, Mannhart, Roscher y, últimamente Wundt, han estudiado amplia y minuciosamente la importancia de la vida onírica, y dentro de ella, el sueño de angustia, para la comprensión de algunos grupos de mitos o, por lo menos de temas. Especialmente, la pesadilla o sueño de opresión (Alptraum), con sus numerosas relaciones con temas mitológicos, ofrecía favorable ocasión, a estos estudios, y algunos de sus elementos como la parálisis motora, la exclamación del propio nombre, etc.”¹⁷ En el romance de Muerte de Antoñito el Camborio del *Romancero Gitano*, se encuentra la exclamación del propio nombre del poeta --“¡Ay Federico García, llama a la Guardia Civil! Ya mi talle se ha quebrado como

¹⁵ O. Rank, Apéndice. En S. Freud. *La Interpretación de los sueños 3*. Madrid: Alianza, 2001. pp. 132-133.

¹⁶ *Ibid.* p. 120.

¹⁷ *Ibid.* p. 122.

caña de maíz.” Que se refiere al momento en que la vida de un gitano está sucumbiendo, y la angustia producida en los últimos momentos de una muerte trágica. Allí se encuentra claramente una vinculación entre la expresión de angustia y el deseo de liberación del control social (guardia civil). En las palabras del poeta se encuentra, en tanto, un contenido manifiesto y a su vez un contenido latente más profundo.

“En la formación de los mitos volvemos a hallar aquellos mecanismos que el estudio del sueño nos ha revelado, o sea la condensación, el desplazamiento de los afectos, la personificación de impulsos psíquicos y su disociación o multiplicación, y, por último, la estratificación.” Riklin por su parte ha ejemplificado como la realización de deseos y el simbolismo “siguen en las fábulas las leyes descubiertas en el sueño por la investigación analítica.”¹⁸ Por su parte Jones mediante el contenido latente de las pesadillas encontró diversas formas de superstición, entre las que destacan la creencia en brujas, vampiros y el diablo, correspondientes a la edad media.

Poesía y Psicoanálisis

Para plantear la relación entre Poesía y Psicoanálisis, en primera instancia pondría a discusión el papel del inconsciente como parte fundamental de la búsqueda del sujeto, de lo que no es, de lo que niega, pero que lo constituye en su dimensión más humana. El deseo, por crear mundos posibles que sean más accesibles a su quehacer intelectual y que por tanto, le provean de una satisfacción en cuanto a su vital relación con el mundo. Para poder acceder a su estudio y comprender de una mejor forma a este sujeto psicológico se puede reconocer que “El psicoanálisis es el método y, digámoslo, el único método del cual disponemos para escrutar lo inconsciente.

“¹⁹

¹⁸ *Ibid.* p. 123.

¹⁹ Ch. Baudouin, *Op. cit.* p. 10.

Y así también la poesía tiene especial relevancia en cuanto ha sido parte de la humanidad desde antes de la creación de los conceptos mismos, por el lenguaje, en alusión por su puesto a nombrar los objetos de la realidad circundante. Hasta ahora ha mantenido inagotable su viva voz, así como también viva se encuentra la búsqueda del hombre en la naturaleza poética. Pues la *poesía* es una inagotable representante de las asociaciones entre símbolos y signos, en relación a la cadencia de cada poeta en específico, pues se traduce en versos todos los alcances inconscientes del sujeto, en general. Por supuesto que en los temas de la poesía encontramos dichas representaciones que obedecen por decirlo así, a cadenas de complejos inconscientes que les dan origen, manteniendo el sello de aquel que escribe poesía; me refiero a los llamados complejos inconscientes, que pueden definirse como los sentimientos considerados en sus raíces inconscientes, y desde la psicología dinámica son estímulos que responden en función de asociaciones ligadas entre sí, por lo que la activación en un punto del complejo genera movimiento de todas sus asociaciones.²⁰

Un ejemplo de lo anterior es, como lo menciona Baudouin, el retorno al seno materno; como la omnipotencia del pensamiento, forma parte del pensamiento narcisista. "Todo poeta es narciso... escribía ya... Schlegel. No nos asombremos si el análisis un poco profundizado de un poeta llega, por lo general a poner a la luz los elementos narcisistas..."²¹

Los llamados complejos primitivos, que fueron forjados bajo el dominio directo de instituciones primitivas, son mitos que han sido heredados en cuanto al significado simbólico que les dio origen y que los mantiene vigentes en el pensamiento colectivo, por lo que se consideran como hereditarios. Entre ellos se encuentran el complejo de Edipo, el complejo de mutilación, el complejo narcisista.²²

²⁰ *Ibid.* p. 12.

²¹ *Ibid.* p. 82.

²² *Ibid.* pp. 14-15.

La afinidad entre la creación poética y la producción de los sueños tiene especial énfasis en el análisis efectuado por Freud de los delirios y sueños contenidos en *La Gradiva de Jensen*, del cual surge “la conclusión de que en su producción artística extrae el poeta sus materiales de aquella misma fuente hasta la cual se abre trabajosamente paso el analítico con su técnica, estos es, de los inconsciente.”²³

Desde épocas remotas se ha sospechado de la conexión entre el sueño y la poesía, tomando al primero como fuente de inspiración. ²⁴ Nos decía Hebbel acerca de la poesía y el sueño “...ambos se sustituyen o se complementan recíprocamente en silencio...” y señalando el momento de inspiración del poeta “Los hombres deben imaginarse el estado de inspiración poética (cuán profundamente lo siento en este instante) como un estado análogo al del que sueña. *Se prepara en el alma del poeta algo que él mismo ignora.*”²⁵

Jean Paul expresa “El sueño es un arte poético involuntario...El verdadero poeta no es al escribir más que el oyente...; los contempla vivir, como en los sueños y luego los oye.”²⁶ Tal como considero que sucede en el pensamiento inconsciente del poeta García Lorca cuando todo este material inconsciente pasa por una metamorfosis que encontramos en los personajes y situaciones del Romancero Gitano y algo muy particular en esta obra poética es el desenlace de estos, cuya tragedia se aproxima mas a una liberación a través del dolor y la muerte.

Sigmund Freud

Las investigaciones que Freud realizó sobre el contenido de los sueños para acceder a los deseos inconscientes, -como parte del método psicoanalítico,- es particularmente importante para mi estudio. Sin embargo

²³ Cfr. O. Rank. *Op. cit.* p. 111.

²⁴ Donde se describe esta concepción a través del tiempo. O. Rank. *Op. cit.* p. 112.

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ Cfr. O. Rank. *Op. cit.* p. 115.

difiere en que no trato aquí de intervenir en la resolución de los síntomas característicos de diversos tipos de neurosis. Lo que quiero destacar es como involuntariamente su gran labor clínica por la cura del sufrimiento neurótico e histérico en sus pacientes, ha puesto un velo al interés que Freud tenía por el arte, y por el proceso de creación, pues seguramente pudo observar que en este convergen partes de la conciencia y del inconsciente; y por lo tanto invaluable para la experiencia humana. Freud se acercó al conocimiento no sólo de la medicina, la historia, la antropología; se adentró también a conocer con sus propias herramientas de investigación, el amplio panorama de conocimientos psicológicos que brinda la literatura.

En sus estudios se encuentran plasmados muchos recursos inconscientes que el Yo del escritor ha disfrazado, sin proponérselo, a manera de personajes y anécdotas; que de algún modo hacen presente en la conciencia el contenido de su vida anímica. En cierto modo esto se puede observar cuando un autor recurre a los mismos temas y los representa con distintos estilos, como si la escritura semejara una especie de catarsis. En la actualidad es mejor aceptada la tesis de que el arte muestra deseos y fantasías inconscientes, que se han reprimidos por los mecanismos de defensa y que por lo tanto llegan como algo desconocido a la conciencia del propio artista, e incluso a su público que experimenta un placer espontáneo en la lectura, sin percatarse, que aquello que le identifica con el artista es precisamente ese contenido latente presente en su obra. Podría decirse que es precisamente el reconocimiento del inconsciente lo que une directamente al psicoanálisis con la literatura.

La trascendencia de Freud es imprescindible en el reconocimiento de la obra escrita como una forma expresión de la dinámica de los mecanismos psíquicos, que nos hablan mas que de un aspecto patológico, de cómo es la naturaleza intelectual del hombre. Las obras literarias son parte esencial de ese reconocimiento de la vida anímica en la experiencia, mediante las relaciones conscientes e inconscientes establecidas con el mundo exterior.

En “La novela familiar de los neuróticos”, Freud describe como los hombres no neuróticos recuerdan el comportamiento hostil hacia sus padres en la infancia. Concordando con las diferencias de sexo, puesto que el niño varón siente más hostilidad hacia su padre, que hacia su madre, aunque en el caso de la niña la actividad fantaseadora con respecto a la emancipación de la madre es menos notoria. “En tales mociones conscientemente recordadas de la infancia hallamos el factor que nos posibilita entender el mito.”²⁷ Para Freud una característica de la neurosis, y también del talento superior, es la existencia de esta *actividad fantaseadora*, muy particular que se encuentra presente en los juegos infantiles y durante la prepubertad en las relaciones familiares. Y da cuenta de cómo la fantasía es en realidad la añoranza por la desaparición de la edad infantil en donde los padres eran poderosos y cómo el menor se desarrolla confrontando la autoridad de sus padres, para encontrar su lugar en el mundo. Cuando “...Freud pudo percatarse del papel que desempeñan las fantasías en los sucesos anímicos, lo cual le abrió la puerta para el descubrimiento de la sexualidad infantil y del complejo de Edipo.”²⁸

La formación del síntoma está relacionado con la represión de las fantasías en el inconsciente; tanto el síntoma, como el sueño son formas de cumplimiento de deseo²⁹

Freud menciona que, desde que el ser humano está recién nacido, ya experimenta la sexualidad a manera de que ciertas sensaciones que son parte característica de su desarrollo como individuo, y son pocos los niños que evitaran las conductas sexuales aunque todavía no entren a la pubertad. Es en esta etapa cuando la zona genital toma el primer lugar como fuente de placer ante las demás zonas erógenas, para dar paso a la reproducción. Y corrobora que la curiosidad no se ve exacerbada si el niño recibe en cada etapa una respuesta que corresponda a lo que puede comprender y que por lo tanto

²⁷ S. Freud. “La novela familiar de los neuróticos (1909 [1908])”, *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen y otras obras*. En *Obras completas*, tomo IX, Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p. 218.

²⁸ S. Freud. “Primeras publicaciones psicoanalíticas (1893-1899)”. *Publicaciones pre-psicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud /1886-1899*. En *Obras completas*, tomo III, Buenos Aires: Amorrortu, 2002. p. 161.

²⁹ Cfr. S. Freud, *Publicaciones pre-psicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud /1886-1899*. En *Obras completas*, tomo I, Buenos Aires: Amorrortu, 2004. p. 298.

satisfaga su deseo de saber. Esto permitiría a su vez el que no se vea coartado en lo relacionado a su interés por la vida sexual.³⁰

Freud agudiza su exposición acerca de la sexualidad infantil en su artículo “Sobre las teorías sexuales infantiles”, donde pone luz a las preguntas más frecuentes que los niños se formulan y a las respuestas más comunes para ellas. Por ejemplo la pregunta de donde vienen los niños, puesta en escena en algunos mitos, es evadida frecuentemente por los adultos, ocasiona que el niño entre en *conflicto psíquico*, pues las respuestas de ellos entran en contradicción con sus propias especulaciones. De esto se puede derivar una *escisión psíquica*, instaurándose la neurosis, al quedar fuera de la conciencia lo que no es considerado bueno por la imagen de autoridad, es decir lo inconsciente.³¹

Las teorías sexuales del niño corroboran la existencia de que la pulsión³² ayuda al menor a encontrar respuestas a lo que percibe de su propio cuerpo; es por ello que no son del todo incorrectas, y también son compartidas por otros niños de la misma edad. La primera teoría que menciona Freud es la de la atribución de un pene a todos los seres humanos, ya que desde muy temprana edad éste cobra mucha importancia en la vida del niño como *objeto sexual autoerótico*. Menciona que si en la infancia se fija la representación de la mujer con pene, el niño no es capaz de renunciar al pene como su objeto

³⁰ Dicho artículo precede a *Tres ensayos de teoría sexual* (1905). En el esclarecimiento sexual del niño Freud plantea la problemática que encara la sociedad ante la curiosidad sexual del niño, como parte de su desarrollo normal. Al respecto escribe “Pienso que no existe fundamento alguno para rehusar a los niños el esclarecimiento que pide su apetito de saber... Cuando los niños no reciben los esclarecimientos en demanda de los cuales han acudido a los mayores, se siguen martirizando en secreto con el problema..., a raíz de la conciencia de culpa del joven investigador, se imprime a la vida sexual el sello de lo cruel y lo asqueroso”. Cfr., S. Freud, *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen y otras obras*, “El esclarecimiento sexual del niño (carta abierta al doctor M. Fürst 1907)”, en *Obras completas*, tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. pp. 116-119.

³¹ Cfr. *Ibid.* pp. 190-191.

³² Hacer de la libido menciona “Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la conciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior del inconsciente puede estar representada sino es por la representación.” y describe al concepto de pulsión, “...nos parece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante (Repräsentant) psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma.” Freud se refiere a agencia representante como una forma más abstracta. S. Freud, *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras* (1914-1916). En *Obras completas*, volumen XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1975. pp. 108, 117.

sexual y se convertirá en homosexual, y buscará encontrar en los hombres algunas características que le representen también la imagen femenina. Escribe que en zagas y mitos podemos hallar el miedo a la castración, experimentada por la amenaza hecha por figuras de autoridad para evitar la masturbación en los niños, siendo los genitales femeninos el recordatorio de tales amenazas porque aparentan haber sido mutilados, despertando horror en lugar de placer. Por lo cual la mujer no tiene para el homosexual un atractivo de carácter sexual y siente pánico hacia ella.³³

La segunda teoría sexual que Freud plantea es cómo el niño ignora la existencia de la cavidad vaginal y el nacimiento de un bebé lo lleva a que pueda salir por la única abertura que el conoce, “Es preciso que el niño sea evacuado como un excremento, una deposición.”³⁴ Suposición que sería natural ya que las heces a esa edad no tienen un carácter repulsivo. Finalmente la tercera teoría sexual infantil emerge cuando los niños han presenciado algún encuentro sexual entre sus padres, y este lo asemejan a una pelea en donde el más fuerte someta al débil, *concepción sádica del coito*. Es también por ello que las peleas entre varones tienen una implicación sexual natural. Da cuenta en este escrito como la represión lleva a los niños a convertirse en personas adultas ignorantes de los temas sexuales.

En los párrafos anteriores se señalaron las contribuciones que Freud realizó al tema de la sexualidad. El porqué de la importancia de aquellos señalamientos, lo explica Trilling uno de los críticos literarios más conocido en Norteamérica en su ensayo *Freud y la literatura*, donde expone como su principal tesis, “...la naturaleza humana de la psicología de Freud es exactamente la materia con que el poeta, siempre, ha ejercido su arte.”³⁵ La mente de los intelectuales y en especial “Los poetas, al crear poesía por medio de lo que les parece un don recién descubierto, ven que este nuevo poder

³³ Cfr. S. Freud. *Sobre las teorías sexuales infantiles*. En *Obras completas*, tomo IX. pp. 192-193.

³⁴ *Ibid.* p. 195.

³⁵ L. Trilling, “Freud y la literatura”. En H. M. Ruitenbeek, *Psicoanálisis y literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. p. 358. En este apartado cita a Freud “los poetas y los filósofos descubrieron el inconsciente antes que yo” refiriéndose Freud a que el únicamente descubrió el método científico para estudiarlo.

puede ser sabotado por otras dependencias de la mente, y aun privado de su libertad”³⁶ La creencia en el origen sexual del arte es algo anhelado por algunos como Schopenhauer, Stendhal, entre otros; sobre el sentimiento erótico se aproximan al trabajo freudiano. “Novalis aporta la preocupación por el deseo de muerte. Y esto está vinculado, por una parte, con el sueño, y por otra, con la percepción de los impulsos perversos y autodestructivos, que a su vez nos llevan a esa fascinación ante lo horrible que encontramos en Shelley, Poe y Baudelaire.”³⁷

Trilling menciona que Proust es un escritor que muestra una influencia claramente freudiana, sin haber leído a Freud, debido a los temas que prefería, como el sueño, la desviación sexual, la forma de asociación y su gran interés por la metáfora. Lo cual ratifica que la literatura puede ser si le quiere ver así, una manera de conocer profundamente al hombre.

Además señala cómo el psicoanálisis se ha vuelto parte de la cultura: sería complejo querer descartar hasta dónde la literatura se ha visto influida por él. Así se ha conseguido extender la lectura de un texto a una doble lectura tratando de vislumbrar lo que hay en el trasfondo³⁸ de éste para enriquecer la experiencia del lector.

Trilling nombra a diversos escritores que de forma deliberada retomaron elementos freudianos para sus trabajos como lo son: Kafka, Thomas Mann, Joyce.³⁹ La actitud que Freud tiene ante el arte en general y para con los escritores en particular es de total admiración y de un interés por dar a conocer al arte como característica inherente a la humanidad y capaz de develar los misterios de la mente humana.

El arte, el sueño y la neurosis comparten elementos de carácter inconsciente partiendo de diferentes grados de la fantasía. Las diferencias

³⁶ L. Trilling. *Op. cit.* p. 362. Así como otros elementos como el sueño ya mencionado por Freud y que es resaltado como una segunda vida por Gerald de Nerval.

³⁷ *Loc. cit.*

³⁸ Refiriéndose al significado latente de la obra, “con el fin de encontrar terrenos comunes con el escritor y engrandecer los posibles significados de la obra.” *Cfr. Ibid.* pp. 363-364.

³⁹ *Ibid.* p. 364.

entre ellos son que el neurótico está sumergido en su fantasía y el poeta crea con su fantasía, le da dirección, “las ilusiones del arte tienen que servir a los propósitos de una relación más íntima y verdadera con la realidad.”⁴⁰ Y la diferencia entre el arte y el sueño que propone Trilling es que la obra de arte nos hace tomar en cuenta la realidad circundante. Yo agregaría que el objeto de arte también cuando es depositado en la realidad, y formar parte de ella; dicho objeto artístico se convierte en parte de las relaciones simbólicas sucesivas que devengan a su presencia en el mundo. Esto posibilita un mundo cada vez más infinito en cuanto a que cada vez existen más representaciones de la realidad.

En el ámbito clínico es muy importante la dimensión de lo real y de la representación, que Freud elabora a partir de su tesis acerca de la histeria entre 1895 y 1900. La primera trata de lo que no es reconocido, el silencio y la muerte;⁴¹ y la segunda es donde se da preponderancia al falo y en correspondencia aparecen los fenómenos de la laguna y el horror a la castración.⁴²

El Sueño y la Poesía

En el apéndice del doctor Otto Rank se menciona que los poetas saben acerca de la vida infantil, igual que lo menciona Freud en “El poeta y la fantasía”. Un poema nos conduce al contenido latente, lo más profundo entre el deseo y la angustia como se ha expresado siempre en los sueños. A su vez menciona que estos últimos tienen un carácter compensatorio a la experiencia vivida durante el día.⁴³ Y agrega que la poesía en general ha ocupado los

⁴⁰ “...al contrario de las neurosis.” *Ibid.* p. 370.

⁴¹ . “La dimensión de lo real, lo no reconocido, el silencio y la muerte. Dimensión ligada al exceso que Freud va a asociar con el fenómeno del asco histérico.” *Cfr.* D. Gerber. Del signifiante a la letra: un destino de escritura. En H. Morales Ascencio. *Escritura y psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996. p 14.

⁴² Ambos fenómenos menciona Gerber en un párrafo anterior de esa misma página “La laguna y el espanto psíquico son anteriores al síntoma histérico propiamente dicho que será puesto en acto por la represión en el momento en que el sujeto reencuentre una representación que lo confronta con esa laguna y ese espanto cuyo efecto es producido a posteriori”. *Loc. cit.*

⁴³ Al respecto en dicho apéndice el doctor Otto Rank menciona “Pero el poeta no ha llegado a este conocimiento por un camino empírico o especulativo, y el que los sueños encuentren e n

sueños para describir muy complejos *estados del alma*. Con ello el estudio psicoanalítico de las obras de los poetas ha develado algunas reglas con respecto a los fenómenos oníricos. Y cita como ejemplo “al análisis efectuado por Freud de los delirios y los sueños contenidos en la *Gradiva*, de Jensen, análisis que permitió referir las imágenes oníricas entrelazadas por el poeta para la descripción del estado del alma de sus protagonistas a las ideas en las que dichas imágenes se basaban e incluir así a estas últimas en la actividad anímica total del sujeto.”⁴⁴

Freud “En sus estudios de la *Gradiva* de Jensen, menciona que los sueños son deseos cumplidos, y con respecto a los poetas, “...cuando hacen soñar a esos personajes que su fantasía ha plasmado, responden a la cotidiana experiencia de que el pensar y sentir de los hombres prosigue en su dormir; y lo que ellos procuran no es otra cosa que pintar los estados del alma.”⁴⁵ Asimismo dice: la relación del sueño con la producción literaria “... en los poetas individuales de muy diversa valía, en algunos de los cuales solemos venerar a los conocedores más profundos de la vida anímica humana.”⁴⁶

“La teoría del *yo*, *ello* y *superyo* se basa en la represión. La represión crea y conserva la barrera entre el *ello* y el *yo*; sin la represión serían una sola cosa. El *superyo* se constituye principalmente por la represión del complejo de Edipo.”⁴⁷ La represión “su esencia consiste exclusivamente en rechazar y mantener alejados de lo consciente a determinados elementos.”⁴⁸

Las fantasías o sueños diurnos componen un lugar intermedio entre el mundo de la poesía y el sueño. Como productos del estado de vigilia, revelan caracteres que el sueño y la poesía no nos permiten ver, ya que el primero es demasiado íntimo y la segunda esta hecha para estar a la luz pública; ambos

las obras poéticas un empleo práctico, que corresponde por completo a su valoración y estimación psicoanalíticas, no es sino un testimonio de que la experiencia ha sido verdadera e inmediata.” O. Rank. *Op. cit.* p. 107.

⁴⁴ O. Rank *Op. cit.* p. 111.

⁴⁵ S. Freud. *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*. p. 8.

⁴⁶ *Ibid.* p. 9.

⁴⁷ P. Madison. *La represión en Freud. Su lenguaje teórico y observacional*. Madrid: Laberinto, 2001. p. 20.

⁴⁸ *Ibid.* p. 33.

son la posición egocéntrica del sujeto y expresan el sentido de realización de deseos, además del matiz erótico de las creaciones.⁴⁹ Y finalmente esto último es lo que nos lleva a hablar del autor. Ya que el poeta en su obra realiza sus más profundos deseos y procura una satisfacción, además de una descarga aparentemente temporal de los impulsos reprimidos en la infancia y que siguen actuando en su inconsciente. La censura psíquica no permite descubrir a simple vista la mecánica de los impulsos instintivos y se vuelve necesario acceder a las fantasías resultantes en la poesía para perseguir las transformaciones de las imágenes oníricas ya transformadas en obra de arte. Como tal, las figuras inconscientes incorporadas en la poesía representan conflictos que se originaron por deseos inconscientes, a los que solo es posible acceder de manera simbólica.

Melanie Klein

Se podría decir que el concepto de transferencia⁵⁰ condujo también a observar cómo los pacientes tienen una representación psíquica de las personas que va más allá de la realidad. Y distintas orientaciones psicoanalíticas coinciden en que dichas imágenes internas son un residuo psíquico de las relaciones fundamentales que el sujeto ha experimentado en su vida y por lo tanto tienen una notable trascendencia en ella.

Hablaré de Melanie Klein, perteneciente a la escuela psicoanalítica inglesa, para situar el vínculo materno-infantil tan importante en la vida de todo ser humano. Aunque también existen otros teóricos que abordan los conceptos de objeto, relación objetal y la fantasía, ya que son conceptos trascendentales para el psicoanálisis. La *relación objetal* es un concepto que se desarrolló después del psicoanálisis freudiano y se refiere a las relaciones que el Yo establece con sus objetos; y estos pueden ser reales o fantaseados, externos o

⁴⁹ Cfr. O. Rank. *Op. cit.* p. 118.

⁵⁰ Designa, en psicoanálisis, el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial dentro de la relación analítica. Se trata de una repetición de prototipos infantiles, vivida con un marcado sentimiento de actualidad. J. Laplanche y J. Pontalis. *Op. cit.* p. 439.

internos, parciales o totales. Además postula dos posiciones que nos describen bien como puede ser el mundo psíquico desde el nacimiento, ello mediante la posición esquizo-paranoide y la posición depresiva, estas no se reemplazan una a la otra, inclusive puede haber oscilaciones entre ellas.

Tomando en cuenta lo anterior es importante comprender cómo se han formado los conceptos del complejo de Edipo, del superyó según M. Klein ya que tienen gran influencia en la formación de las primeras fantasías inconscientes presentes en el bebé; y por supuesto, “parece singular y digno de especial mención el hecho de que las escasas investigaciones hasta ahora emprendidas hayan extraído todas a la luz las fuentes eróticas de la creación poética.”⁵¹ Lo cual corresponde al primer vínculo erótico que tiene el bebé, que es con la figura materna, ya que lo provee de afecto, caricias y otros cuidados como, protección, consuelo y abrigo. Esto desarrolla una relación de objeto: la madre es el objeto de amor para el bebé. En el caso de la primera forma de alimentación para el bebé mediante el pecho materno el niño experimenta fantasías que M. Klein describe en lo que definiría como dos subdivisiones de la etapa oral, y que es la posición esquizo-paranoide y la posición depresiva. La primera caracterizada por la cuestión de que el bebé se relaciona en primera instancia con objetos parciales, ya que aún no percibe a la persona en su totalidad y en ella impera la ansiedad paranoide y la escisión. La segunda posición comienza cuando se reconoce a la madre en su totalidad, por lo tanto ya existe una relación con objetos totales y predominan la integración, la ambivalencia y la ansiedad depresiva además de la culpa. Con respecto a lo anterior M. Klein aclara que la segunda posición realmente no llega a reemplazar a la primera y que el individuo puede oscilar entre ambas posiciones. El término posición “...implica una configuración específica de relaciones objetales, ansiedades, y defensas, persistente a lo largo de la vida.”⁵² Sin embargo aunque continúen siempre presentes en la personalidad, en la posición depresiva hay una relación más sólida con la realidad y los mecanismos psicóticos son sustituidos paulatinamente por los neuróticos. Por

⁵¹ *Ibid.* p. 120.

⁵² Para M. Klein la forma en la que se integran las relaciones objetales en la posición depresiva conforman la base de la estructura de la personalidad. H. Segal, *Introducción a la obra de Melanie Klein*. México: Paidós, 1992. p. 17.

lo que para M. Klein "... la neurosis infantil es una defensa contra ansiedades paranoides y depresivas subyacentes, y una forma de ligarlas y elaborarlas."⁵³ Y lo que es muy interesante es que mediante los procesos integradores que comenzaron durante la posición depresiva disminuyen la ansiedad ya que los mecanismos de defensa psicóticos y neuróticos son reemplazados en su mayoría por la reparación, sublimación y por la creatividad.⁵⁴

Objetos Internos

Melanie Klein se refiere a los objetos internos como "las fantasías inconscientes que la gente hace sobre lo que tiene."⁵⁵ Por lo que no los sitúa ni en el cuerpo ni en la mente. Es solo la construcción que da referencia a lo que se percibe.

Esto se podría explicar como la generación de símbolos de nuestro propio cuerpo o de lo que pensamos, ello por supuesto en relación con los objetos del mundo exterior, que son tomados como representaciones de referencia; una especie de paralelismos que se encuentran en el pensamiento inconsciente en forma de fantasías. Dichas sensaciones experimentadas dentro de nuestra percepción son transformadas en fantasías y sueños que contienen su propio núcleo o conflicto según las experiencias del Yo y son llevados a la conciencia a través de diversas expresiones, pues la psique es dinámica. Un caso es la expresión literaria que busca, al ser de carácter intelectual, una solución en el desenlace o final de las fábulas, cuentos, novelas, mitos o poemas. Debido a ello es que las temáticas aunque parezcan ser las mismas, encuentran diversas formas de ser narradas, a través del tiempo, las circunstancias de cada época son distintas van cambiando que permiten a sus contemporáneos hacer posibles nuevos matices, que recalcan ese peculiar placer, experimentado ante la obra escrita.

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵ Para M. Klein fue muy importante resaltar que estas fantasías inconscientes están continuamente presentes en el individuo. H. Segal. *Op. cit.* p. 19.

Para M. Klein las fantasías inconscientes están presentes desde el nacimiento ya que son “la expresión mental de los instintos”⁵⁶ En el caso de Freud esto se llamaría *realización alucinatoria de deseos*. Por lo tanto M. Klein contempla que el Yo desde el comienzo de la vida tiene ya la capacidad de elaborar relaciones objetales, ya que se ve obligado por así decirlo a crear estas fantasías al tener contacto con la realidad y tal impacto lleva a establecer relaciones entre las experiencias que vive dentro de su propio organismo (los instintos y la ansiedad) y las que percibe fuera de este. Por ello M. Klein señala las fantasías como el resultado de la interacción con la realidad.⁵⁷

M. Klein menciona que para conocer el estado psíquico del sujeto es fundamental establecer las características o el contenido de las fantasías inconscientes del sujeto y cómo éstas son vinculadas con los aspectos del mundo exterior. Y por su parte S. Freud describe como se establecen los sistemas de huellas mnémicas, “para el examen de la naturaleza de los deseos y de los diferentes modos de satisfacerlos, y para el énfasis puesto en el papel que cumplen los procesos verbales de pensamiento en la adaptación a las exigencias de la realidad.”⁵⁸

Funciones de la Fantasía

Si partimos del objetivo principal de la fantasía que es satisfacer los impulsos instintivos prescindiendo de la realidad, y del aspecto de defensa que esto conlleva, entonces la fantasía es una defensa contra la realidad externa e interna. Ya que se está evitando experimentar también su propia ira por el no cumplimiento de sus impulsos. Incluso algunas fantasías se utilizan para defenderse contra otras.⁵⁹

⁵⁶ M. Klein explica que una fantasía inconsciente acompaña y expresa al impulso instintivo. Y que la creación de esta es función del yo. *Ibid* p. 20.

⁵⁷ Lo anterior se puede observar en el análisis clínico realizado a lactantes. Donde obviamente el ambiente donde el niño se desarrolla tiene influencia directa sobre sus fantasías inconscientes. *Ibid*. pp.20-21.

⁵⁸ S. Freud. *La interpretación de los sueños. Primera Parte. (1900)*. En *Obras completas*, tomo IV. Buenos Aires: Amorrortu. 2004. p. 11.

⁵⁹ Un ejemplo son las fantasías maníacas que evitan la aparición de las fantasías depresivas. *Cfr.* H. Segal. *Op. cit.* p. 23.

Los mecanismos de defensa son experimentados por la psique por medio de las fantasías. Los pacientes, por ejemplo, pueden describir la manera en que representan un mecanismo de defensa, mediante la descripción pormenorizada de una fantasía: “en esas fantasías se expresa lo que ella siente que está incorporando dentro de sí o poniendo fuera de sí, la forma en que lo hace y los resultados que atribuye a estas acciones.”⁶⁰

Los objetos asimilados por el Yo, a través de la identificación introyectiva contribuyen a su desarrollo. El superyó es un objeto interno separado del Yo que mantiene relación con éste. Algunos de los objetos internos también pueden atacar al objeto ideal o al Yo. De tal manera se construye un complejo mundo interno con sus propias características. “La estructura de la personalidad está determinada en gran parte por las fantasías más permanentes del Yo sobre sí mismo y los objetos que contiene.”⁶¹

El Complejo de Edipo

Melanie Klein menciona que el niño pequeño expresa un sadismo primario, al tener deseos de destruir el cuerpo de la madre y al pene del padre que está dentro de ella. Además de ensuciar con excremento el lugar, o de desgarrar las cosas mediante sus dientes, uñas y músculos, ver que este sadismo es restituido al mundo de protección, a través de la figura internalizada de la madre buena. Este placer de destrucción pertenece a una fase temprana del desarrollo del niño y es anterior a la primera fase anal. Además que el conflicto edípico empieza en esta fase de sadismo, tiempo en el que el superyó se instala.⁶², donde aparecen por primera vez las tendencias hacia el Edipo. M.

⁶⁰ H. Segal. *Op. cit.* p. 23.

⁶¹ Refiere en estas páginas que en el análisis es donde esta relación tan cercana entre la estructura y la fantasía hacen posibles influir en el yo y en el superyó, al analizar las relaciones del yo con los objetos, internos, y externos, modificar las fantasías y finalmente influir en la estructura más permanente del yo. H. Segal. *Op. cit.* pp. 26-27.

⁶² Aquí M. Klein menciona que como una fase temprana del desarrollo que consiste en el ataque al cuerpo de la madre con todas las armas disponibles del sadismo infantil. *Cfr.* M. Klein. *Principios de análisis infantil. Contribuciones al psicoanálisis.* Buenos Aires: Paidós, 1974. p. 154.

Klein explica que al ser los objetos introyectados agredidos por el niño de forma sádica, como sucede en el complejo de Edipo, se tema al ataque de estos objetos externos internalizados; y también que el Yo a esta edad ya cae bajo la influencia del superyó, ya que al temer al castigo el niño está intuyendo que es lo que se espera de él. M. Klein establece que para Freud la situación infantil de peligro puede ser reducida a la pérdida de la persona amada, y que en las niñas es la pérdida del objeto y en los varones es la castración

Con respecto a esto Freud menciona, “comprendemos que ese niño de dos años estaba tan inquieto porque no toleraba el estar juntos su padre y su madre en la cama. De los sentimientos que entonces se agitaron en el pequeño celoso le quedó el encono contra la mujer, consecuencia del cual fue una perturbación duradera de su desarrollo amoroso.”⁶³ Esto refiriéndose a un niño que sale de viaje con sus padres y que constata la relación afectiva entre ambos.

La relación de objeto del lactante con su madre surge en los cuidados que ésta le brinda, sobre todo, en los momentos en que lo alimenta. M. Klein señala dos tipos de experiencias que el lactante vive hacia la relación con el objeto que en primer caso va a ser el pecho materno. Una de ellas es la de satisfacción cuando introyecta al objeto como pecho bueno, estableciendo un objeto de acuerdo a su pulsión libidinal, a la sensación gratificante y al alivio del hambre; en tanto que el placer de succionar, libera al lactante de la incomodidad y la tensión producidas.

La noción de "Imago de los padre acoplados" es inseparable de la concepción Kleniana del complejo de Edipo: "Se trata de una teoría sexual constituida en una fase genética muy precoz, según la cual la madre incorporaría el pene del padre durante el coito, aunque en definitiva la mujer que posee un pene representa a los padres en el coito".⁶⁴

⁶³ S. Freud. Un recuerdo de infancia en poesía y verdad. *En Obras completas. De la historia de una neurosis infantil <<El hombre de los lobos>> y otras obras (1917-1919)*, Tomo XVII, Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p. 147.

⁶⁴ J. Laplanche y J. Pontalis. *Op. cit.* p. 192.

Freud y Klein nos permiten entender cómo a través de lo escrito es posible conocer las fantasías inconscientes y los deseos del autor. “La fantasía de la “mujer provista de pene” no constituye un descubrimiento de Melanie Klein; Freud la describe ya en 1908 en *Las teorías sexuales infantiles* [...]. Pero, para Freud, esta fantasía forma parte de la teoría sexual infantil que desconoce la diferencia de los dos sexos y la castración en la mujer. Melanie Klein en *El psicoanálisis del niño* (1932) [...], le atribuye una génesis distinta; la hace derivar de fantasías muy precoces: escena originaria fuertemente teñida de sadismo, interiorización del pene del padre, representación del cuerpo materno como receptáculo de objetos “buenos” y sobre todo malos”. La fantasía de un pene paterno contenido en el interior de la madre determina en el niño otra fantasía, la de la “mujer con pene”. La teoría sexual de la madre fálica, provista de un pene femenino, se remonta a angustias más primitivas, modificadas por desplazamiento, e inspirada por los peligros que presentan los penes incorporados por la madre y las relaciones sexuales entre los padres. Según mis observaciones “la mujer con pene” representa siempre “la mujer con pene paterno.” La fantasía de la “imago de los padres acoplados” ligada al sadismo infantil arcaico, tiene un gran valor ansiógeno.”⁶⁵

“Una investigación de la formación de las fantasías poéticas, basada en el principio de la represión secular en la vida anímica de la Humanidad, puede mostrarnos que a través de la literatura mundial se extienden representaciones más o menos encubiertas, deformadas o atenuadas, del mismo conflicto primitivo, conflicto cuya elaboración atrae siempre de nuevo a los poetas. Otto Rank ha mostrado en un amplio material la significación de la fantasía del incesto para la creación poética y la comprensión psicológica de sus obras, y ha llamado simultáneamente la atención sobre la ubicuidad del tema incestuoso en los más importantes poetas de la literatura mundial.”⁶⁶

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ O. Rank. *Op. cit.* p. 121.

Posición Esquizo-paranoide

Al comenzar la vida el Yo del recién nacido tiende a integrarse ya que al principio no se encuentra suficientemente organizado; a pesar de ello es capaz de experimentar un mundo interno, sentir ansiedad, utilizar mecanismos de defensa y establecer relaciones objetales tanto en la fantasía como en la realidad.⁶⁷

El término posición designa para M. Klein un conjunto determinado de relaciones objetales, ansiedades y defensas, que continúan durante toda la vida. Para M. Klein existen dos posiciones: la esquizo-paranoide y la depresiva entre las cuales el sujeto puede ir de una a otra ya que la posición depresiva no llega a reemplazar a la primera. Sin embargo se destaca que la manera en que se integren las relaciones objetales durante la posición depresiva será la base de la personalidad del individuo.

En la posición esquizo-paranoide entran en juego diversos mecanismos para defender al yo del bebé en contra de la ansiedad. Se perciben objetos parciales a diferencia de la posición depresiva en que los objetos son totales. El bebé intenta guardar dentro de sí al objeto ideal (pecho bueno) y mantener fuera el objeto malo (perseguidores del Yo). El temor es que los perseguidores se introduzcan al Yo y lo aniquilen tanto a él como al objeto ideal. “La ansiedad predominante es paranoide, y el estado del Yo y de sus objetos caracteriza por la escisión, que es esquizoide.”⁶⁸ El Yo no sólo proyecta fuera el instinto de muerte sino también parte de la libido y con la restante establece una relación libidinal con el objeto ideal. Las defensas que intentan dominar la ansiedad característica de esta posición, y con ello evitar la desintegración, son: proyección⁶⁹, escisión, idealización, negación omnipotente e identificación

⁶⁷ El bebé experimenta ansiedad debida al conflicto entre el instinto de vida y el de muerte en su interior, además de estar expuesto a la realidad externa. *Cfr.* H. Segal, *Op. cit.* p. 30.

⁶⁸ *Ibid.* p. 31.

⁶⁹ Freud menciona que el yo reflexiona el instinto de muerte al enfrentarse con la ansiedad y M. Klein describe que esta deflexión es en parte una proyección y una conversión del instinto de muerte en agresión. *Cfr. Ibid.* p. 30.

proyectiva e introyectiva⁷⁰. A continuación se describen brevemente estas defensas, ya que no únicamente defienden al Yo de la ansiedad sino que también se convierten en partes esenciales del desarrollo. En el caso de la proyección es utilizada para proyectar lo malo y la introyección para introyectar lo bueno, aunque ambos se utilizan para mantener alejados a los objetos persecutorios. “La escisión es lo que permite al Yo emerger del caos y ordenar su experiencias.”⁷¹ La idealización del objeto ideal permite hacerlo menos vulnerable. Por otro lado la negación mágica omnipotente sucede cuando la persecución es muy intensa hasta el grado de hacerse insoportable y por ello se le niega completamente. La identificación proyectiva comienza en la posición esquizo-paranoide pero es más intensa cuando la madre es percibida como objeto total. “En la identificación proyectiva se escinden y apartan partes del Yo y objetos internos y se los proyecta en el mundo externo, que queda entonces poseído y controlado por las partes proyectadas e identificado con ellas.”⁷² También se pueden proyectar partes buenas para mantenerlas a salvo de la maldad interna o para mejorar al objeto externo con una reparación proyectiva primitiva.⁷³

Es importante para el presenta estudio destacar que es en la identificación proyectiva donde tiene lugar la primera clase de símbolos. “Al proyectar partes de sí en el objeto e identificar partes del objeto con partes del Yo, este forma sus primeros y más primitivos símbolos.”⁷⁴

Para que el individuo salga de esta posición es necesario que las experiencias buenas predominen sobre las malas y así el Yo piense que su instinto de vida prevalece sobre el instinto de muerte. De esta forma se identifica con el objeto ideal logrando una mayor capacidad para enfrentarse a la ansiedad sin recurrir a mecanismos de defensa extremos. Disminuye el

⁷⁰ En ellas se basa la forma más temprana de la empatía, y la formación de símbolos. *Cfr. Ibid.* p. 40.

⁷¹ En otras palabras es la base que permitirá al niño distinguir entre lo bueno y lo malo, y es la base de la represión. *Ibid.* p. 40.

⁷² “La identificación proyectiva tiene múltiples propósitos: se la puede dirigir hacia el objeto ideal para evitar la separación, o hacia el objeto malo para obtener control de la fuente de peligro. *Ibid.* p.32.

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ *Ibid.* p. 41.

miedo a los perseguidores y disminuye también la escisión entre objetos persecutorios e ideales. Se permite a ambos que se aproximen y esto los prepara para la integración.⁷⁵ El Yo tolera su propia agresión sin tener que proyectarla, de esta forma el Yo se prepara para integrarse, distinguiéndose cada vez más de los objetos y puede dar comienzo la posición depresiva.

La Posición Depresiva

Cuando la fase esquizo-paranoide se ha superado en cierta forma, es decir cuando el desarrollo del bebé es normal, éste se identifica con el objeto ideal y al sentir su yo fortificado es capaz de defenderse a sí mismo y al objeto ideal. “El bebé tolera mejor el instinto de muerte dentro de sí y decrecen sus temores paranoides; disminuyen la escisión y la proyección y gradualmente puede predominar el impulso a la integración del yo y del objeto.”⁷⁶ Es entonces cuando el bebé se da cuenta de que su madre es un individuo total y de que sus experiencias buenas y malas provienen de ella y no del pecho bueno o malo. Al percatarse dependiente de su madre, experimenta celos cuando ella se relaciona con otras personas. Así “Melanie Klein definió la posición depresiva como la fase del desarrollo en que el bebé reconoce un objeto total y se relaciona con dicho objeto.”⁷⁷

En dicha posición lo que provoca ansiedad es la ambivalencia con respecto al objeto de amor u odio, y que el bebé con sus propios impulsos destruya al objeto ideal del cual depende. También se intensifica el proceso de introyección, debido a la disminución de los mecanismos proyectivos y a que el bebé se da cuenta de la independencia de su objeto ideal y teme perderlo. ⁷⁸ La posición depresiva comienza en la fase oral del desarrollo, en que el amor y la necesidad provocan un deseo de devorar. El mecanismo de la introyección hace sentir al bebé omnipotente capaz de destruir no solo el objeto bueno

⁷⁵ Sus partes buenas y malas entran en mayor contacto. *Ibid.* p. 41.

⁷⁶ “A medida que los procesos de escisión, proyección e introyección le ayudan a ordenar sus percepciones y emociones y a separar lo bueno de lo malo,…” *Ibid.* p. 71.

⁷⁷ Es cuando los bebés reconocen a su madre claramente y aprenden también a identificar a otras personas. *Ibid.* p. 72.

⁷⁸ El bebé desea guardar el objeto dentro de él con el fin de mantenerlo cerca. *Cfr. Ibid.* p. 73.

introyectado, sino su propio mundo interno, ya que este forma el núcleo del yo y experimenta ansiedad por ser él quién destruya su propio mundo interno.

“Esta persecución se debe en parte a que en la cúspide de los sentimientos depresivos reaparece cierta agresión, por lo cual nuevamente se proyectan los malos sentimientos y se los identifica con perseguidores internos, y en parte a que en cierta medida se vuelve a sentir como perseguidor al objeto bueno hecho pedazos...”⁷⁹ En la ambivalencia máxima puede llegar a la desesperación depresiva, ya que como ha destruido a su madre ya no podrá acudir a ella en el exterior. Todo ello hace que el bebé viva sentimientos de pérdida, nostalgia, y culpa. En sí se trata de un duelo que es difícil de elaborar, ya que recordemos que esta identificación con el objeto ideal ya destruido, conduce al bebé a sentir su mundo interno hecho pedazos, esto hace que el bebé desee repararlo⁸⁰ con su amor y cuidados a los objetos destruidos, para compensar el daño ocasionado con sus fantasías omnipotentes y así recuperar el amor perdido e integrarlos de nuevo.

Con los cambios ocurridos desde la posición esquizoparanoide hasta la depresiva el bebé identifica su propia realidad psíquica (sus fantasías) de la realidad externa. A través de conocer sus propios impulsos tanto buenos como malos su Yo y su superyo crecen por la introyección de objetos buenos, obteniendo los recursos necesarios para influir en la realidad externa, siempre y cuando las circunstancias se muestren favorables y reduzcan la omnipotencia de los impulsos destructivos hacia su madre. Si esta prueba de realidad no se elabora en esta posición, una regresión a los puntos tempranos del desarrollo, es decir, a la posición esquizoparanoide, punto de fijación de las enfermedades psicóticas al igual que los comienzos de la posición depresiva; llevarían a perder el sentido de realidad (psicosis) y en el caso de haberse elaborado en

⁷⁹ *Ibid.* p. 74.

⁸⁰ “El conflicto depresivo es una lucha constante entre la destructividad del bebé y sus impulsos amorosos y reparatorios. El fracaso en la reparación conduce a la desesperación, el éxito a renovadas esperanzas. [...] el bebé resuelve gradualmente las ansiedades depresivas y recupera externa e internamente sus objetos buenos al repara a sus objetos externos e internos en la realidad y en sus fantasías omnipotentes.” *Ibid.* p. 76.

alguna medida, las dificultades del individuo serían entonces de carácter neurótico.⁸¹

Este interés en la prevalencia de los objetos lleva al bebé a controlar sus impulsos, a responsabilizarse de ellos ya a tolerar la culpa. “El objeto ideal, con quién el Yo anhela identificarse, se convierte en la parte del superyó correspondiente al ideal del Yo, que también resulta persecutorio por sus elevadas exigencias de perfección.[...] A medida que se aproximan entre sí el objeto ideal y el persecutorio durante la posición depresiva, el superyó se integra más y es vivenciado como un objeto interno total, amado con ambivalencia.”⁸²

En un anhelo de reparación el bebé crea y recrea el objeto para darle vida eterna. “El dolor del duelo vivenciado durante la posición depresiva, y los impulsos reparatorios que se desarrollan para restaurar los objetos internos y externos amados constituyen las bases de la creatividad y la sublimación.”⁸³ Esta sublimación surge cuando el bebé sublima los impulsos que percibe como destructivos para preservar a sus objetos. Dicha organización del Yo queda representada por la disminución de la proyección además que la escisión se ve reemplazada por la represión, dando paso a los mecanismos neuróticos como la inhibición, la represión y el desplazamiento.

“En este punto se puede ver la génesis de la formación de símbolos. Para proteger al objeto, el bebé inhibe en parte sus instintos y en parte los desplaza sobre sustitutos; aquí comienza la formación de símbolos. Los procesos de sublimación y de formación de símbolos están estrechamente vinculados con conflictos y ansiedades de la posición depresiva y son una consecuencia de éstos.”⁸⁴ Segal además menciona que una importante contribución de Freud es el “descubrimiento de que la sublimación es el resultado de una renuncia exitosa a un fin instintivo;” es decir que sólo a través

⁸¹ Es la reaparición de su madre y sus cuidados lo que provocan esta disminución, ya que de lo contrario se acentuaría la disminución de la omnipotencia de su amor, y la prueba de realidad no se afirmaría totalmente en esta posición. *Cfr. Ibid.* p. 77.

⁸² Es decir con amor y culpa. *Ibid.* p. 78.

⁸³ *Loc. cit.*

⁸⁴ *Ibid.* p .79.

de la pérdida de los objetos, de la renuncia exitosa, es que el Yo crea estos símbolos para recuperarlos; así el símbolo es consecuencia de una pérdida dentro del proceso de maduración del Yo. Y es en la posición depresiva cuando ya se llevó a cabo la diferencia entre realidad psíquica y externa que se distingue entre un símbolo y un objeto.⁸⁵ “Es en este momento cuando se desarrolla la capacidad de establecer vinculaciones ya la de abstraer, base del tipo de pensamiento que esperamos del Yo maduro, en contraste con el pensamiento desarticulado y concreto característico de la posición esquizoparanoide.”⁸⁶ Por otra parte al no elaborarse completamente la posición depresiva, se puede tener a lo largo de la vida ansiedades vinculadas con la culpa y la ambivalencia, y originar sentimientos depresivos debido a la pérdida. Si durante la posición depresiva el bebé ha podido establecer un objeto interno bueno suficientemente afianzado, las situaciones anteriores de ansiedad depresiva no le conducirán a la enfermedad sino a una elaboración fructífera, cuyas consecuencias son mayor enriquecimiento y creatividad.”⁸⁷ De lo contrario el yo experimenta temor a una regresión a la psicosis por encontrarse debilitado. Considero que es el arte, una forma esencial de esas abstracciones, con las que el Yo se renueva. El artista crea un sentido entre realidad externa e interna; mediante los símbolos es capaz de integrarlos y devolver al mundo parte esencial de lo que significan en su realidad psíquica.

Envidia

Melanie Klein menciona que la envidia del pene tiene su origen en la primera relación con la madre y con los sentimientos hostiles experimentados hacia el pecho materno.⁸⁸

“La envidia del pecho materno es también un factor muy importante en los hombres. Si aquella es fuerte y queda con ella menoscabada la gratificación

⁸⁵ El símbolo es una creación del Yo, lo enriquece y los puede utilizar, ya que forman parte de él, aumentando la confianza de recuperar o conservar objetos buenos. *Cfr. Loc. cit.*

⁸⁶ H. Segal, *Op. cit.* p. 80.

⁸⁷ *Ibid.* p. 83.

⁸⁸ *Cfr. Melanie Klein, Envidia y gratitud. Emociones básicas del hombre.* Buenos Aires: Paidós, 1977. p 60.

oral, el odio y las ansiedades son transferidos a la vagina. En tanto que normalmente el desarrollo genital capacita al varón para retener a su madre como un objeto de amor, la perturbación profunda de su relación oral abre el camino a serias dificultades en la actitud genital hacia la mujer.”⁸⁹ Esta envidia se amplía a otras capacidades femeninas como el poder tener un hijo. Si el varón tiene un desarrollo óptimo será capaz de tener una buena relación con su pareja y se hará cargo de sus hijos con los que se identificará como una manera de compensar la temprana envidia y su frustración se compensa con la impresión de también haber participado en la procreación de ese hijo.⁹⁰

Creación

El pecho bueno es percibido por el bebé como la primera manifestación de la facultad creadora.⁹¹ “Si la identificación con un objeto internalizado bueno y vivificante puede ser mantenida, ésta se convierte en un impulso hacia la creación.”⁹² En la primera relación con la madre el bebé es gratificado a través del pecho materno que le quita el hambre y el miedo de morir. “Cuanto más frecuentemente es experimentada y plenamente aceptada la gratificación en el acto de mamar, tanto más a menudo son sentidos el goce y la gratitud en el nivel más profundo, desempeñando un papel importante en toda sublimación y en la capacidad de reparar”⁹³ El Yo continúa su desarrollo gracias a los procesos de proyección e introyección, que le permitirán poseer internamente un objeto bueno y así se iniciará la emoción de gratitud, debido a que el Yo experimenta una sensación de enriquecimiento generada por la confianza en el mundo. “La gratitud está estrechamente ligada a la generosidad. La riqueza interna derivase de haber asimilado el objeto bueno de modo que el individuo se hace capaz de compartir sus dones con otros.”⁹⁴

⁸⁹ M. Klein, *Envidia y gratitud...* p. 63.

⁹⁰ *Cfr. Ibid.* p. 64.

⁹¹ *Cfr. Ibid.* p. 65.

⁹² Melanie Klein menciona como en su labor psicoanalítica ha observado que la envidia de la facultad creadora altera el proceso de creación. *Loc. cit.*

⁹³ *Ibid.* p. 41.

⁹⁴ *Loc. cit.*

Carl Gustav Jung

Aunque hasta aquí se había revisado los conceptos de Freud y Klein que pertenecen a la misma corriente psicoanalítica es necesario para este estudio tratar los conceptos de la psicología analítica de Jung, en especial el del inconsciente colectivo, pues explica los complejos primitivos.

Los conceptos de la psicología analítica de Jung que contribuyen a comprender la creación, son los siguientes: psiquis o psique, consciencia, inconsciente individual, inconsciente colectivo, ego, imago, arquetipo, y símbolo.

Psiquis es el nombre con el que Jung denomina a la personalidad como un todo con diversos sistemas y niveles en contante reciprocidad. Regula los pensamientos, conductas y sentimientos conscientes o no, permitiendo que el individuo se adapta al mundo de manera física y social. Los tres niveles importantes de la psiquis son: la consciencia, el inconsciente individual y el inconsciente colectivo.

La conciencia es la pieza de la psique humana que es capaz de conocer de manera directa el mundo, a través de cuatro funciones mentales que para Jung son: pensamientos, sentimiento, sensación e intuición. La actitud extrovertida, orienta a la conciencia al mundo exterior y la introvertida⁹⁵ al interior.⁹⁶ Las cuatro funciones se combinan con las dos actitudes para formas ocho tipos básicos de individuos.

El inconsciente colectivo existe sin necesidad de que se haya tenido una vivencia original, a diferencia del inconsciente individual, puesto que los contenidos de este último en algún momento estuvieron presentes en la

⁹⁵ La introversión es un término introducido por Jung para designar, de un sentido general, el desprendimiento de la libido de sus objetos exteriores y su retirada hacia el mundo interno del sujeto. J. Laplanche, J. Pontalis. *Op. cit.* p. 204.

⁹⁶ *Cfr.* M. A. González Oscoy. Fernando Pessoa: genialidad o patología?: viaje por una personalidad. México: Tesis de Licenciatura en Psicología, Facultad de Psicología, UNAM, 1993. p. 105.

conciencia. De forma tal que todos los seres humanos tenemos imágenes ancestrales y formas de vida heredadas; los artistas son capaces de reflejar una parte del inconsciente colectivo en su obra y transmitirlo de manera tal que otras personas se apropien de ella también.⁹⁷

Para Jung los complejos son racimos o constelaciones de agrupaciones contenidos del inconsciente individual. Estos pueden ser de carácter neurótico o ser la inspiración que lleve a la persona a crear. Por otra parte a los contenidos del inconsciente colectivo, se les llama arquetipos.⁹⁸ Baudouin menciona que los complejos comunes de la humanidad están en cada persona de manera diferente se trata símbolos estereotipados del inconsciente colectivo y están relacionados con el pensamiento primitivo.⁹⁹

“El ego es el nombre que Jung usa para referirse a la organización de la mente consciente; se compone de las percepciones, recuerdos, pensamientos y sentimientos conscientes, desempeñando el importante papel de filtro de la información que pasa a la conciencia y a, menos que el ego lo admita, la presencia de una idea, sentimiento, recuerdo, etc., no pueden llegar a ser experimentados. El ego provee la identidad y la continuidad de una personalidad, porque con la selección, y eliminación del material psíquico el ego puede mantener una cualidad continua de coherencia en la personalidad individual.”¹⁰⁰

“Como dice Gombrich: es el Ego el que adquiere la capacidad de transmutar y canalizar los impulsos que parten del Id, y para unirlos en esos

⁹⁷ Cfr. M. A. González Oscoy. *Op. cit.* p. 106.

⁹⁸ (Los principales son cuatro: la persona o personaje, el ánima y el animus, la sombra, el self o el yo. Los arquetipos tienen carácter universal, puesto que son situaciones repetidas a lo largo de la historia, todas las personas heredan las mismas imágenes arquetípicas básicas). Cfr. *Ibid.*

⁹⁹ “sin duda esos complejos y símbolos se han constituido bajo la influencia directa de las instituciones que regían las sociedades primitivas (totemismo, etcétera) y cuya indeleble huella guardan. De manera tal que podemos reservar a dichos complejos el nombre de complejos primitivos. En ellos hay sistemas e reacciones y asociaciones de ideas que deben ser considerados como hereditarios, en tanto los complejos personales son adquiridos.” Cfr. CH. Baudouin, *Op. cit.*, p.14.

¹⁰⁰ M. A. González Oscoy. *Op. cit.* p. 105.

multiformes cristales de enorme complejidad que llamamos obras de arte. Son símbolos, no síntomas de tal dominio.”¹⁰¹

El Imago es un “Prototipo inconsciente de personajes que orienta electivamente la forma en que el sujeto aprehende a los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar. La Imago y el complejo son conceptos afines; ambos guardan relación con el mismo campo: las relaciones del niño con su ambiente familiar y social. Pero el complejo designa el efecto que ejerce sobre el sujeto el conjunto de la situación interpersonal, mientras que la imago designa la pervivencia imaginaria de alguno de los participantes en aquella situación. Con frecuencia se define la imago como una “representación inconsciente”; pero es necesario ver en ella, más que una imagen, un esquema imaginario adquirido, un clisé estático a través del cual el sujeto se enfrenta a otro. Por consiguiente, la imago puede objetivarse tanto en sentimientos y conductas como en imágenes. Añadamos que no debe entenderse como reflejo de lo real, ni siquiera más o menos deformado, es por ello que la imago de un padre terrible puede muy bien corresponder a un padre real débil.”¹⁰²

¹⁰¹ M. A. González Oscoy. *Op. cit.* p. 91.

¹⁰² J. Laplanche, J. Pontalis, *Op. cit.* p. 191.

Dra. Paciencia
Gracias por su conocimiento y sensibilidad.

CAPÍTULO 2 EL MÉTODO

La Psicocrítica

Charles Mauron en 1948 creó un método llamado psicocrítica con el fin de “acrecentar nuestra comprensión de las obras literarias y de su génesis.”¹⁰³ y así ofrecer mayor información acerca del autor y no sobre el crítico de éste. Investigó la existencia de metáforas recurrentes en una o varias obras pertenecientes a un mismo autor y esta presencia obsesiva la atribuyen al inconsciente. Reconociendo siempre en la obra un fin y no un síntoma¹⁰⁴ de los hechos biográficos que del autor se conozcan. Para conocer la importancia del inconsciente en la creación retomó los trabajos de Freud principalmente y de algunos de sus seguidores, en particular Abraham, Melanie Klein, Hartman, Kris y Fairbairn.¹⁰⁵ Estos conocimientos lo llevaron a relacionar que las manifestaciones del inconsciente en fantasías diurnas y en los sueños, también se encontraban de alguna manera presentes en las obras literarias.¹⁰⁶ Charles Mauron se interesa por la física, la química, la psicología y el psicoanálisis; esto explica por qué utiliza el método experimental de Claude Bernard para conocer los factores que son determinantes en la creación, y al mismo tiempo reconoce que el “conocimiento esencial de la obra de arte escapa a la investigación científica. Es una relación que se prolonga en relaciones personales.”¹⁰⁷. Siempre cultivó el gusto por la literatura inglesa y francesa, en particular la poesía. Cabe destacar que Mauron dedicó “sus primeras investigaciones a obras de poesía lírica: Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry; después estudió las epopeyas de Mistral, las tragedias de Racine y de Corneille, las comedias

¹⁰³ A. Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid: Cátedra, 1976. p. 241.

¹⁰⁴ La Psicocrítica como método concede primacía a la obra por sobre la vida del escritor, de esta forma la psicocrítica se distingue de la investigación clínica. *Cfr.* Ch. Mauron. *Op. cit.* p. 58.

¹⁰⁵ *Cfr.* A. Clancier. *Op. cit.* p. 244.

¹⁰⁶ *Cfr.* *Ibid.* p. 242.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 241.

de Moliere. [...] y por último, analizó obras dramáticas y novelescas de Víctor Hugo y de Jean Giradoux.”¹⁰⁸

Es importante destacar que la psicocrítica, a diferencia de la patografía y de la psicobiografía, toma en cuenta las fuentes inconscientes presentes en la obra literaria, es decir la personalidad del escritor; y además reconoce otras fuentes externas¹⁰⁹ como el ambiente y el lenguaje. Por ejemplo los conocimientos que el escritor va adquiriendo, previos a la creación de la obra y el ámbito social que le rodea.

Charles Mauron, el autor de la psicocrítica, nos dice que un estudio psicocrítico comporta cuatro operaciones¹¹⁰:

1. Diversas obras de un autor (y, en el mejor de los casos, todas sus obras) se superponen, como fotografías de Galtón, de manera que se pongan de manifiesto sus caracteres estructurales obsesivos.
2. Lo que se revela de esta manera (y aceptado tal cual) es objeto de un estudio que podría denominarse “musical”: estudio de los temas, de su agrupación y de su metamorfosis.
3. El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico: se llega, así, a una cierta imagen de la personalidad inconsciente, con su estructura y sus dinamismos.
4. A título de contraprueba se verifica, en la biografía del escritor, la exactitud de esta imagen (siendo que la personalidad inconsciente es, evidentemente, común al hombre y al escritor).

Señala Mauron que la biografía del escritor, si no confirma lo encontrado en el análisis psicocrítico, debe ser compatible con ella.¹¹¹ “La observación clínica nos enseña demasiadas cosas sobre la vida afectiva e imaginativa de los

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 244.

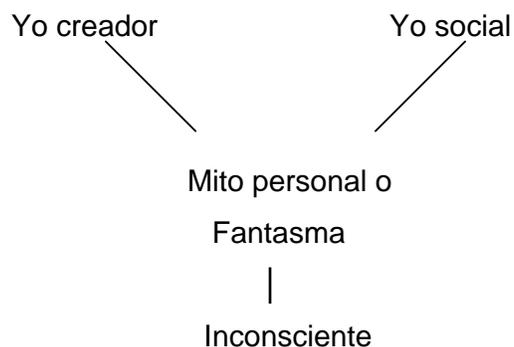
¹⁰⁹ *Ibid.* p. 241. Mauron reconoce tres variables (medio social, personalidad del creador, y el lenguaje), como fundamentales en la génesis de la creación de una obra literaria. Por ejemplo los conocimientos que el escritor va adquiriendo, previos a la creación de la obra y el ámbito social que le rodea. Todo ello se integra en la creación, de forma original, en cada caso.

¹¹⁰ Ch. Mauron. *Op. cit.* p. 58. La psicocrítica como método concede primacía a la obra por sobre la vida del escritor, de esta forma la psicocrítica se distingue de la investigación clínica.

¹¹¹ *Ibid.* p. 60.

hombres (normales o anormales) para que podamos despreciar sus resultados en relación a cualquier problema psicológico, aún cuando éste sea el de la creación literaria.”¹¹² De lo que se trata es de conocer la estructura inconsciente que articula la obra de un escritor, reconociendo las metáforas obsesivas en presentes en ella. En lugar de que la interpretación biográfica explique más la curiosidad y dudas personales que el biógrafo tenga con respecto a un literato, ese método permite que las creaciones literarias (poema, libro, etc.) no permanezcan aisladas en nuestro entendimiento sino que se conforme una unidad que subyace a la búsqueda del escritor al escribir.

Las aportaciones que Gustav Jung, Charles Baudouin y de Gaston Bachelard en Francia se interesan “por la prolongación del mito colectivo en la obra individual.”¹¹³ Por lo tanto éstos difieren de lo que la psicocrítica está interesada en desentrañar, el mito personal propio del escritor. Es por ello que se enfoca en las fantasías inconscientes inherentes a la personalidad del escritor, encontrándolas en su obra. Sus ideas personales sobre la creación son sustentadas mediante sus conocimientos sobre psicoanálisis. Un esquema de ellas está en su distinción entre Yo social y el Yo creador y su propia concepción de la obra literaria como función de autoanálisis.”¹¹⁴ Al respecto Mauron plantea tres preguntas fundamentales: si se desea conocer el proceso creador: ¿Cómo nace el escritor a partir del hombre?, ¿Cómo nace la obra en el yo creador?, ¿Por qué atribuimos a la obra de arte una importancia dada? Dichas preguntas no se abordaran en el presente estudio.



¹¹² *Ibid.* p. 59.

¹¹³ A. Clancier. *Op. cit.* p. 242.

¹¹⁴ *Cfr.* A. Clancier. *Op. cit.* p. 244.

“El estudio de las redes y de las asociaciones de redes lleva a Mauron al descubrimiento de figuras míticas.”¹¹⁵ Por ejemplo en la caso de Mallarmé dichas redes deben responder a un fantasma inconsciente que tiene su raíz en la infancia¹¹⁶; es por ello la importancia de estudiar también los primeros vínculos, pues estos nos brindan información de la existencia de determinadas relaciones en su obra; o bien porque las expresa de tal o cual forma, al conocer los símbolos que forman su red de expresión literaria.

Obra Analizada el *Romancero Gitano*

Hacia 1928, fecha en que se publica el *Romancero Gitano*, Lorca cuenta con 30 años de edad y se sitúa como uno de los mejores poetas de la lengua española. El *Romancero Gitano* está compuesto por dieciocho romances:

1. Romance de la luna, luna
2. Preciosa y el Aire
3. Reyerta
4. Romance Sonámbulo
5. La monja gitana
6. La casada Infiel
7. Romance de la pena Negra
8. San Miguel (Granada)
9. San Rafael (Córdoba)
10. San Gabriel (Sevilla)
11. Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla.
12. Muerte de Antoñito el Camborio
13. Muerto de amor
14. Romance del emplazado

¹¹⁵ *Ibid.* p. 245.

¹¹⁶ “(perdió a su madre a los cinco años y a una hermana pequeña a los quince años). Mallarmé en su obra y en su correspondencia evocó con frecuencia la muerte de su hermana, pero nunca hizo alusión a la muerte de su madre. Según Mauron, la obsesión del vacío, central en la obra del poeta, corresponde a l lugar que ocupa la madre muerta en el inconsciente, imagen mortífera en razón de la ambivalencia de los sentimientos y de la culpabilidad edipiana“. *Cfr.* A. Clancier. *Op. cit.* p. 245.

15. Romance de la Guardia Civil española.
16. Tres romances Históricos
17. Martirio de Santa Olalla
18. Burla de Don Pedro a caballo. Romance con lagunas.
20. Tamar y Amnón

“El trasfondo ricamente dramático de los poemas, en los que el diálogo ágil se incrusta entre descripciones de viva imaginación, y el rescate de la tradición del romance, cautivaron al público. Aun hoy, el *Romancero Gitano* constituye uno de los libros de poemas más auténticamente populares y más frecuentemente situados de la lengua española. En muchos sentidos, es un libro que amplió el gusto por la poesía en España [...] Lorca introdujo su angustia y su obsesiva preocupación por la muerte en la forma tradicional del romance, que se mantenía viva en la cultura popular española por medio de grandes colecciones de poemas y canciones bien conocidas...”¹¹⁷

Es a través de la figura de los gitanos que expresa todo ese deseo de libertad sexual, sin la cual la vida se fractura y mediante la pasión vital se llega entonces a conocer la muerte. Esa condición humana injustamente domesticada por la enajenada sociedad que ostenta una moral absurda como una forma más de dominio social y cultural, requiere para Lorca una apertura a la tolerancia política y a la libertad sexual.

“En el caso de *Romancero Gitano*, se trata de una historia conceptual [...] Es el choque profundamente personal entre dos áreas de la experiencia humana que se han socializado a través de códigos aprendidos o que han permanecido absolutamente libres, simbolizadas respectivamente por la Guardia Civil y los Gitanos. Cada poema individual, cada escena del retablo, ilustra y a un tiempo amplía el nivel de su tema central. [...] *Romancero Gitano* está impregnado de una pasión que es preludio inevitable de una muerte predicha”.¹¹⁸

¹¹⁷ D. Johnston. *Op. cit.* p. 119.

¹¹⁸ *Ibid.* pp. 120-121.

“Como resultado, los poemas recrean un mundo que es a un tiempo misterioso y animado, un mundo habitado por una consciencia que es a la vez pre-civilizada y pre-razional. La civilización (española y católica) y la razón, la ley y el yo socializado, son los grandes enemigos del deseo del corazón de ser libre”.¹¹⁹

El *Romancero gitano* busca ser la voz de denuncia de la brutalidad, los violentos ataques y el miedo de los que habitan las ciudades. Lo que sucede es que Lorca se detiene a contemplar la derrota ejercida por la deshumanización, y la ignorancia del poder burgués. Se identifica con ese mundo gitano destrozado y aún perseguido, que con sus cenizas busca una paz que le resguarde, que le nombre y por lo tanto que le denuncie.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 122.

“—Y no quiero llantos —dice Bernarda después de la catástrofe
—la muerte hay que mirarla cara a cara.
¡Silencio! ¡A callar he dicho!
La casa de Bernarda Alba.
Federico García

Lorca.

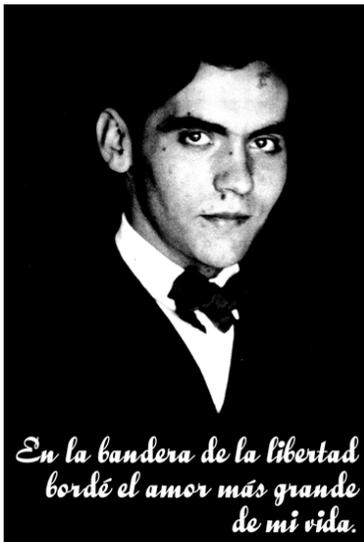
CAPÍTULO 3 BIOGRAFÍA DE GARCÍA LORCA



Lorca vivió una infancia feliz, rodeado de su numerosa familia, y en contacto con la naturaleza y la gente de campo. La posición social de la que gozaba su padre le permitió acceder a múltiples formas de acercarse al mundo, una de ellas fue a través de la música, recibió clases particulares además de que su familia paterna tenía talento artístico, contrario a la familia de su madre que había sido campesina, ésta fue maestra de escuela antes de casarse e incluso después de dejar el salón de clases ya casada impartió clases a campesinos de la región. Lorca pertenecía a una familia española liberal, reconoció siempre la injusticia en la pobreza, en el desamparo, en la persecución y en el asesinato.

Semblanza Biográfica de Federico García Lorca

“Federico García Lorca es el escritor español más conocido del siglo veinte, y probablemente la voz moderna más personal de su país. También fue extraordinariamente prolífico y polifacético, y consiguió una producción impresionante (prosa, poesía, teatro, ensayo, dibujos y música) que ha venido siendo objeto de análisis críticos y encendidos debates culturales.”¹²⁰ Es asesinado por el fascismo y es el autor español que más se ha traducido.



El 25 de junio de 1898 nace en Fuente Vaqueros, un pueblo de Granada España, primogénito del acaudalado Federico García Rodríguez y de Vicenta Lorca. Mas tarde Federico García Lorca será conocido como Lorca. Lleva el nombre de su padre posiblemente porque esto se estilaba en España o porque no había tenido hijos con su anterior matrimonio y fue tal vez que ello hizo que su primer hijo fuera muy deseado.

¹²⁰ D. Johnston. *Federico García Lorca*. Madrid: Jaguar, 2004. p.13.

Infancia

Su familia era poco común: la mayoría tenía talentos artísticos¹²¹ y tenían gran afición a la lectura de Galdós y Víctor Hugo. La madre de Lorca era inteligente y tenaz; había pertenecido a una familia humilde, y sin embargo su empeño la llevó a ser maestra de escuela. Su padre anteriormente había contraído matrimonio. “La primera mujer de don Federico García Rodríguez había muerto en 1894, sin tener hijos. Hija de un acomodado terrateniente, dejó a su viudo el disfrute vitalicio de una casa, y por lo visto, un dinero considerable. Eran tiempos en que el azúcar de remolacha –cultivo nuevo en la Vega de Granada– revolucionaba la vida económica de la región, brindando repentinas fortunas a los que poseían terrenos y sabían aprovecharlos. Federico García Rodríguez vio su oportunidad y adquirió una serie de fincas y cortijos en los alrededores de Fuente Vaqueros. Una de ellas, Daimuz Bajo, formaría la base de su riqueza. Cuando nace el futuro poeta en 1898, su padre es ya uno de los labradores más adinerados de la comarca. Personaje que con el tiempo adquiriría un aspecto patriarcal, a don Federico le respetan profundamente en el pueblo por su generosidad y por ser hombre de bien.”¹²² Su padre había sido el mayor de nueve hermanos y por ello contó con el cariño de una gran familia. Desde niño tuvo un contacto visual, y sonoro muy especial con la naturaleza, lo cuál le brindaría un encanto natural a su poesía.

¹²¹ Tocaban la guitarra, la bandurria o el piano, contaban con gracia infinitas anécdotas, improvisaban coplas, conocían muchas canciones populares. I. Gibson. *García Lorca, Biografía esencial*. Barcelona: Península, 1998, p. 14.

¹²² I. Gibson. *Op. cit.* p. 15.



Su hermana menor Isabel nace en Granada el 24 de octubre de 1909; es once años menor que Federico y es la menor de los hermanos. Escribe en *Recuerdos míos*, que todos eran unidos y disfrutaban jugar con imaginación; era un hogar feliz. En particular Federico “Todo lo iluminaba su persona... Todo lo hacía sin vanidad y sin pedantería...”¹²³ Lo mismo se pasaba largos ratos en el despacho que estaba al lado de la sala o tocaba el piano en la madrugada. Lo que le impresionaba a la familia entera era la popularidad de Federico “... que él mismo, bien lo sabe Dios, rechazaba.”¹²⁴ Federico le enseñaba a su hermana Isabelita como leer las notas de música. Al respecto su hermana Isabel menciona: “Recuerdo que un día le dije a Federico que no sabía por qué algunas poesías y canciones me gustaban más que otras. Le enumeré algunas de ellas y me contestó muy tajante, con aquella mirada como ida o ausente que tenía a veces:”Está muy bien, que te baste, pero lee mucho, muchísimo”.¹²⁵

Su familia consideraba que Lorca era alegre, distraído, y entusiasta, que incluso se sorprendía y gozaba de cada momento como lo hacen los niños pequeños. Al parecer sobre todo esto último lo transmitió en su obra.¹²⁶ Su hermana menor recuerda que el poeta además de tener un gusto exquisito por el arte disfrutaba de la conversación y de las costumbres de los campesinos,

¹²³ I. García Lorca. *Recuerdos míos*. Madrid: Tusquets, 2002. p. 30.

¹²⁴ *Ibid.* p. 88.

¹²⁵ *Ibid.* p. 119 I. García Lorca fue profesora del Middlebury College (Vermont) en los Estados Unidos.

¹²⁶ *Cfr. Ibid.* p.30.

seguramente por la lógica natural con la que se expresa la gente de campo, gracias a la sabiduría que la naturaleza transmite. “Un día vino un hombre a contar a mi padre un problema que tenía por una riña de su hijo con otro que le había quitado el agua de riego. Federico salió del comedor y dijo muy serio: “¡Qué bien lo ha contado!”.”¹²⁷

Parte del verano lo pasaban en familia en Valderrubio antes llamado Asquerosa.¹²⁸ Isabel comenta que su padre compró la Huerta de San Vicente en 1925 “Olores y campanadas, siempre presentes en la obra de mi hermano Federico. De ahí que me espante el entorno actual de la Huerta de San Vicente, porque han matado los olores, y cuando esto pasa se mata definitivamente el recuerdo. Ya no huele a campo de labor”¹²⁹ Su hermana Isabel resalta que en las excursiones que hicieron con Federico, él lograba que lo vieran todo, por lo que disfrutaban mucho de su compañía.¹³⁰ “Cuánto gozábamos del río con sus misteriosas alamedas y su frescor, que tanto aparecen en los escritos de juventud de Federico,…”¹³¹

Una vez Isabel le comento a su hermano Federico que no sabía escribir y el le contestó que leyera mucho y se impresionara con lo que veía como si nunca lo hubiera visto antes.¹³²

“Federico se encerraba en su cuarto largas horas, pero aparecía al menor reclamo. No se perdía visita. Sí venía gente del campo a ver a mi padre, Federico bajaba, y estaba presente, siempre callado; él, tan hablador, tan brillante hablador, había muchas ocasiones en que estaba totalmente en silencio. Sin duda porque algo estaba aprendiendo.”¹³³

Cuando Lorca era muy joven su padre le pidió que concluyera una carrera como única condición; sin embargo ambos padres supieron reconocer

¹²⁷ *Ibid.* 89.

¹²⁸ *Cfr. Ibid.* p.52.

¹²⁹ *Ibid.* p.261.

¹³⁰ *Cfr. Ibid.* p.271.

¹³¹ *Ibid.* p. 265.

¹³² *Cfr. Ibid.* p. 271.

¹³³ “El comentó muchas veces la capacidad de no hablar y escuchar que tenía Galdós, a quién tanto admiraba. Para mis padres Galdós era casi el único.” *Ibid.* p. 271.

su floreciente carrera literaria en cuanto sus publicaciones comenzaron a ser reconocidas.¹³⁴

Estudios

Federico comenzó sus estudios en Fuente Vaqueros, un pueblo considerado como liberal, igual que su padre. Su madre por otro lado “siempre se mantendría fiel a su religión, aunque dentro de unas coordenadas progresistas. El joven Federico la acompañaba a menudo a la pequeña iglesia de “la Fuente”, como popularmente se conoce al pueblo de la Vega, y los ritos y liturgia le llegarían a impresionar profundamente”.¹³⁵ Para continuar sus estudios se traslada a Asquerosa y de allí a Almería “en casa de quien había sido maestro de la Fuente y compañero de Vicenta Lorca, Antonio Rodríguez Espinosa. Allí comienza su primer año de bachillerato, pero le sobreviene una enfermedad y tiene que volver al pueblo. En el verano de 1909 se realiza la mudanza de la familia a Granada, donde, aquel otoño, ingresa Federico en el Instituto.”¹³⁶



¹³⁴ Cfr. *Ibid.* p. 273.

¹³⁵ I. Gibson. *Op. cit.* p. 16.

¹³⁶ *Ibid.* pp. 16-17.

La Naturaleza

“Aunque cada verano volverá a pasar temporadas con sus padres y hermanos en Asquerosa (pero nunca en Fuente Vaqueros), nada es ya lo mismo. La nostalgia del poeta por los años pasados en aquel paraíso perdido aflora con persistencia en su obra.”¹³⁷

Johnston escribe “De modo que la tierra y el sentido de la tierra dan a la obra de Lorca a un tiempo el escenario principal de la acción y sus temas obsesivos”¹³⁸. Lorca al respecto de la tierra llegó a mencionar: “*Mis primeras emociones están relacionadas con la tierra y con el trabajo de los campos. Que es por lo que tengo lo que los psicoanalistas denominarían complejo agrario.*”¹³⁹ Afirmaba también que era un poeta *telúrico* del latín *tellus*, que significa tierra.¹⁴⁰



En la obra de Lorca la naturaleza es una constante “... como una fuerza vital entorpecida por los códigos y las convenciones sociales. Pero también aparece en toda su gloria y su vitalidad, en figura de caballos, toros y otros animales, las flores, los cultivos, los ríos, las montañas, el mar, el cielo y

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ D. Johnston. *Federico García Lorca*. Madrid: Jaguar, 2004. p. 42.

¹³⁹ El poeta afirma que sin esta experiencia acerca de la tierra fue determinante para escribir *Bodas de Sangre*. D. Johnston. *Op. cit.* p. 42.

¹⁴⁰ *Loc. cit.*

la tierra, que el poeta entreteje y relaciona en la imaginería característica de sus poemas.”¹⁴¹

En el *Romancero Gitano* publicado en 1928 con éxito comercial describe otro recuerdo infantil: “Teniendo yo ocho años y mientras jugaba en mi casa de Fuente Vaqueros se asomó a la ventana un muchacho que a mí me pareció un gigante y que me miró con un desprecio y un odio que nunca olvidaré y escupió dentro al retirarse. A lo lejos una voz llama:”¡Amargo, ven!”. Desde entonces el amargo fue creciendo en mí hasta que pude descifrar por qué me miro de aquella manera, ángel de la muerte y la desesperanza que guarda las puertas de Andalucía, esta figura es una obsesión en mi obra poética.”¹⁴²



Desde su infancia había convivido con personas de diferentes clases sociales, lo que le permitió conocer y amar las tradiciones populares, sus modos de habla y su música, al respecto en una entrevista¹⁴³ publicada en 1934 y tomada de “la vida de García Lorca, poeta” y publicada en el segundo volumen de las *Obras completas*: “Es la primera vez que hablo de esto... Algo tan íntimo y tan privado que nunca he querido analizarlo. Cuando era niño vivía en el corazón mismo de la naturaleza. Y, como todos los niños, atribuía su propia personalidad a cada cosa, a cada elemento del mobiliario, a cada árbol, a cada piedra. Y una tarde me dí cuenta de que estaban cantando. El viento, al pasar entre sus ramas, producía un conjunto de notas y tonos que me parecían música. Y yo pasaba largas horas cantando con los álamos. Un día el asombro

¹⁴¹ Es justamente la naturaleza la que permite al lector tener una experiencia más cercana en cada verso a los paraísos de Lorca y obtener junto con ellos un significado más profundo. D. Johnston. *Op. cit.* p. 42.

¹⁴² “Lorca iba a escribir más tarde un cierto número de poemas en los que presentaría al “Amargo” como una de las figuras clave, caracterizada a la vez por su jactanciosa ligazón a la vida y s inquebrantable instinto de muerte, de modo que en la mente de Lorca representa el complejo de emociones inspiradas por la contemplación de la simultaneidad de la intensidad y la fragilidad de la vida. *Ibid.* p. 46.

¹⁴³ *Ibid.* pp. 41-42.

me detuvo. Alguien decía mi nombre, separando las sílabas como si deletreara: “Fe-de-ri-co”. Miré, pero no había nadie. Volví a oír mi nombre susurrado; y escuché y escuché y escuché hasta que encontré el origen. Eran las ramas de un viejo álamo que, al moverse juntas, producían una música quejumbrosa que parecía perfectamente mi nombre.”

Es probable que esta experiencia posiblemente de origen fantástico, tenga relación con la imagen paterna “viejo álamo” pues recordemos que este árbol con ayuda del viento reproduce el nombre que es también el de su padre.

La música

Manuel de Falla quien fue maestro de música de Federico “... escribió en una carta a María Muñoz de Quevedo: *Es uno de los discípulos que más estimo desde todos los puntos de vista. En lo que se refiere a la música popular, un excelente colaborador.* Y añade después: *Cuando Dios quiere que nazca un artista de esta calidad, no sólo el capaz de asimilar técnicamente aquello necesario a su trabajo, sino de superar el simple oficio de la técnica (éste es el caso de García Lorca en sus armonizaciones del folclore español), se comprende la enorme diferencia existente entre lo que es producto de la educación y lo que surge bajo el ingenio de la creación secundada por esa educación. No se puede decir más”*¹⁴⁴



¹⁴⁴ I. García Lorca. *Op. cit.* p. 125.

Un recuerdo de Isabel García Lorca de la relación entre Federico y Manuel de Falla: “una mañana se presentó en casa con una partitura que acababa de recibir para ser tocada a cuatro manos. Las once de la mañana era buena hora para Don Manuel y madrugada para Federico, pero no tardó ni cinco minutos en bajar. [...] Recuerdo que hubo un momento en que Don Manuel dejó de tocar y aún conservo la expresión de su cara mirando a Federico. Casi riéndose le dijo: *Federico, eso que está usted tocando es muy bueno, pero no es lo que está escrito*. Y es que Federico se había equivocado, y en lugar de pararse y empezar otra vez, había seguido por otro lado. No he olvidado la expresión de felicidad de los dos, lo bien que lo pasaron aquellas dos horas tan claras y azuladas,...”¹⁴⁵

Juventud

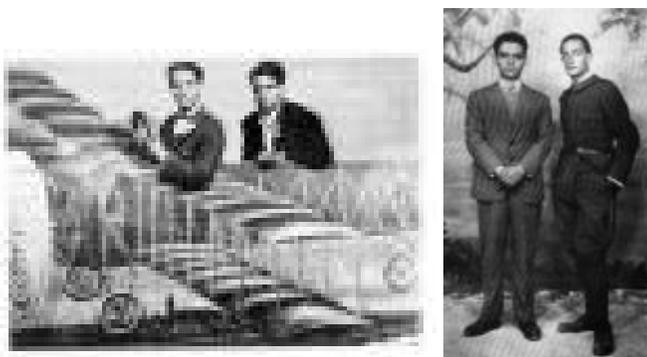
Un amigo de su juventud, Vicente Aleixandre menciona estas palabras: “Su corazón era capaz de la más excepcional pasión, y su ser se ennoblecía por su inagotable capacidad de amar y sufrir. Amaba desmedidamente, [...] Y sufría desmedidamente, sufría por amor. Y eso fue algo de lo que probablemente nadie se dio cuenta nunca”¹⁴⁶ Johnston sugiere que es la inconformidad sexual en la que vivía Lorca la que se traduce en una crítica hacia la sociedad y sus relaciones de poder. Esto suscitó la tortura y asesinato del poeta. Durante su vida y aun después de su muerte poco se habló de su sexualidad; sin embargo esta era una causa que lo llevaría a la búsqueda de una libertad personal y de una la libertad democrática para su sociedad.

Además de la tierra, el pecado fue en su vida una constante como el mismo lo señalaría; su pensamiento frecuente sobre la muerte y “la imaginería necrófila de la negación religiosa, fueron a encontrarse en Madrid en los años

¹⁴⁵ “Yo no recuerdo, pero mi madre contaba que algo parecido había ocurrido un día con don Antonio Segura. Vengan ustedes, que se equivoca y no soy quién para pararlo; oigan lo que está improvisando.” *Ibid.* pp. 127-128.

¹⁴⁶ D. Johnston. *Op. cit.* p. 15.

veinte, descubrieron que compartían profundamente una misma herencia. Eran naturalmente, Federico García Lorca, Salvador Dalí y Luis Buñuel.”¹⁴⁷



En la Universidad, Lorca, su profesor Martín Domínguez Berrueta y otros alumnos realizan dos viajes de estudio, “primero por Andalucía, después hacia el norte, al corazón de Castilla y por último a Galicia, el extremo celta. Era 1916 y Federico se acababa de matricular en el estudio doble de Derecho y Letras en la Universidad de Granada [...Lorca se sumergió en los invariables elementos del paisaje cultural español, tanto al recoger la intemporal imagen española [...] El resultado fue *Impresiones y paisajes*. Su primer libro, y apenas había pasado los veinte años.”¹⁴⁸

Su primer libro de poesía *Libro de Poemas*, publicado en 1921 recoge más el sonido íntimo y personal de Lorca; los 68 poemas que lo componen van desde los dieciséis años (sus primeras versiones) hasta la primavera de 1918 y el verano del veinte. Utilizando la pregunta, la angustia, la melancolía para tratar temas como el sexo y la muerte, ya definían entonces sus preocupaciones centrales. Donde su infancia queda atrás despertando a una sexualidad diferente junto con el pecado y la culpa.¹⁴⁹

Las niñas de los jardines

Me dicen todas adiós

Cuando paso. Las campanas

También me dicen adiós.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 49.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 52.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 54.

*Y los árboles se besan
En el crepúsculo. Yo
Voy llorando por la calle,
Grotesco y sin solución,
Con tristeza de Cyrano y de Quijote.*¹⁵⁰

Este poema "...proporciona un buen mirador hacia el estado de ánimo de un joven obsesionado con lo que podría haber sido, con el mundo perdido del matrimonio y la procreación (expresado por la tópica imagen de las campanas). Federico no ha afilado todavía su lado radical, todavía demasiado inexperto como para convertir su sensación de ser un marginal sexual en esa crítica de los códigos y las instituciones sociales que iba a conformar la mayor parte de su obra posterior; por otro lado, el hecho de que se sintiera así mismo condenado a la infancia iba a ser una permanente fuente de dolor, que iba a contribuir con certeza a esa sensación de la imposibilidad de las cosas que impregna su obra."¹⁵¹ El se siente excluido de los eventos sociales, sufre por ser diferente y de ello nace el gran poeta. Y el gran crítico de la civilización judeo-cristiana por la represión con la cual se debe conducir el hombre.

Lo que resaltaba de Federico en sus estudios universitarios fue su talento creador. La música fue imprescindible en la vida de Lorca: "pasaba largas horas ante el piano que todavía hoy se puede contemplar en la última Casa –Museo de Lorca en Granada."¹⁵² Grabó canciones y poemas con música, baladas comparables a lo mejor del flamenco y del cante jondo. Federico pudo observar de primera mano la cultura andaluza a través de sus canciones, como una forma viva de una cultura que celebraba la sensualidad humana como admirable y única. Tenía también conocimientos de la civilización islámica, por la herencia andaluza. Durante varios siglos, hasta bien entrado el siglo XV, la provincia árabe de Al-Andalus había sido sin duda una de las partes más auténticamente civilizadas de Europa. La llamada liberación de Granada por Fernando e Isabel, los Reyes Católicos, en 1492,

¹⁵⁰ *Loc cit.*

¹⁵¹ *Ibid.* p. 55.

¹⁵² *Ibid.* p. 60.

marcó la unificación final de España y la culminación del fervoroso sentido de misión que había galvanizado a los diferentes reinos cristianos de la península ibérica hasta ese momento. Es una fecha sagrada para los tradicionalistas españoles; de hecho, la retórica y la iconografía de los Reyes Católicos fue hábilmente incorporada cinco siglos más tarde por la causa franquista. Para Lorca era una fecha en la que sonaba el toque de difuntos de una civilización...”¹⁵³ Para Lorca el cante jondo es una canción más allá del sentido de las palabras, es una de las primeras formas de canción, es primitiva y auténtica y cuyo origen data de la India y Afganistán. “Para Federico, el cante jondo contenía esta relación entre intensidad emocional y la oscuridad, incluso la muerte”¹⁵⁴

El libro *Poema del cante jondo* probablemente fue escrito cuando él colaboraba con su amigo Manuel de Falla que era compositor en la organización de un festival del cante jondo en el palacio moro de la Alhambra.¹⁵⁵ “A través del cante jondo, pues, Lorca pudo encontrar un amplio reflejo cultural para sus propias preocupaciones artísticas y existenciales. También descubrió en él la máscara de la interpretación, el modo en el que el intérprete puede ser simultáneamente público y privado”.¹⁵⁶

Lorca continuó su formación académica y cultural en la Residencia de Estudiantes fundada en 1915 y cerrada en 1936, donde conoce a sus dos amigos Buñuel y Dalí que pertenecían a una corriente vanguardista y Lorca era más bien un tradicionalista, los tres tenían una manera muy particular de concebir a la mujer: “Lorca por su homosexualidad, Dalí por sus neurosis sexuales, Buñuel por esa misoginia que iba a caracterizar su cine.”¹⁵⁷ Su última reunión fue en octubre de 1935.

¹⁵³ *Ibid.* p. 63.

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 66.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 67.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 74.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 99.



Nueva York

“La presión de la fama, de tener que mantener su apariencia pública, fue uno de los factores que le condujeron a New York en 1929”¹⁵⁸ Lorca llega a New York el 25 de junio de 1929 “La sensación de desplazamiento, tanto geográfico, como ahora emocional, [...] La crisis, artística, religiosa, emocional y sexual, da el tono dominante de *Poeta en New York*”.¹⁵⁹ El libro que se publica en 1940 se centra en develar un orden social atemporal lejos del mito y el cante jondo. “Hay claramente una conciencia ecológica imponiéndose cuando Lorca observa la violencia que la ciudad ejerce sobre la naturaleza [...] pero el sentido último de la imagen no es ecológico, sino psicológico. El mundo natural (el río, el ganado, por definición, también, los seres humanos) ha sido invadido por otro (urbanización, materialismo, conformismo, carencia de valores) que es origen de conflicto, de discordia, de violencia opresiva. Así es realmente la vida, y el poeta está asumiendo concientemente el papel del interrogador de esas fuerzas que conspiran para negar por último el valor mismo de la vida. El poeta reconoce que va a ser una tarea dolorosa, quizá peligrosa”.¹⁶⁰

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 70.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 134.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 139.

Así se funden la crisis personal de Lorca con el materialismo de occidente y sus mecanismos de control social, olvidando el sentido espiritual de la humanidad y las oportunidades que requiere la juventud para desarrollarse, un poeta en una ciudad “devastada”, y que sin embargo le brinda la libertad creativa necesaria para su obra.¹⁶¹ La urbanidad contemporánea que lo impulsa en la sublimación de su sexualidad y a saber que la propia naturaleza humana no es corruptible a diferencia de las sociedades.

Política

De hecho Lorca no fue apolítico como lo subrayan algunos de sus biógrafos entre ellos José Luis Vila San Juan. El poeta granadino venía de una familia liberal, y él era republicano, demócrata; aunque no perteneció a ningún partido de la izquierda, compartía ideas socialistas, públicamente antifacista. Criticaría la España tradicionalista y católica, es decir la España Imperial, por lo que para los franquistas era un “rojo”.¹⁶²

El poeta Federico García Lorca y otros jóvenes escritores negaron ser apolíticos, en un documento con fecha del mes de abril de 1929. Lorca en su estancia en Nueva York, comprendió más aun su compromiso con el arte y con la humanidad; incluso simpatizaría con los revolucionarios de América Latina. *La Barraca*, proyecto republicano dirigido por el poeta que expresaba la conciencia social de los jóvenes que criticaban a la España actual por estar convencidos de la necesidad de un cambio profundo en el país, fue atacado por la derecha española.¹⁶³

¹⁶¹ *Ibid.* pp. 140-142.

¹⁶² I. Gibson. *El asesinato de García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés. 1998. p. 15.

¹⁶³ I. Gibson. *Op. cit.* 1998. pp. 16-17.

Muerte

“La vida, el derecho a ser, la libertad de uno mismo están inevitablemente limitadas”¹⁶⁴



La muerte de Federico García Lorca por sus características corresponde a una tragedia en los valores políticos y sociales, ¿cuál es el verdadero poder de las palabras?, y ¿hasta donde por su causa, es capaz de llegar la represión de los gobiernos? “Vivir puede ser exprimir al máximo, pero queda la copa amarga por beber. Para Federico, cumplir consigo mismo, por un lado, y el desastre, por otro, y el estallido de pasión y la destrucción, van de la mano.”¹⁶⁵

En Lorca, habitaba un saber acerca de lo que significa dignidad, intelectualidad y amor. “No muchos años antes de su muerte, dijo unas palabras que han sido citadas muy a menudo acerca del enriquecimiento de la comprensión de la humanidad proporcionado por esta Granada, la Granada de los colonizados y desposeídos. Haber nacido en Granada me ha ayudado a comprender y a compadecer a todos aquellos que sufren persecución: los gitanos, los negros, los judíos y los moros que todo granadino lleva en su interior.”¹⁶⁶

Ya por el año de 1936 poco antes de su muerte el poeta expresa: “[La caída de Granada ante los cristianos] fue un suceso desastroso, a pesar de lo que nos han enseñado en el colegio. Una civilización admirable, con su poesía,

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 74.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 73.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 78.

su gastronomía, su arquitectura, y una sensibilidad única en el mundo, todo se sacrificó a la empobrecida y acobardada ciudad de hoy, un paraíso de los estrechos de mente, la peor burguesía de España...”¹⁶⁷



Estatua de García Lorca en la plaza de Santa Ana de Madrid.

Sucesos Culturales de la Época¹⁶⁸

“En 1898 España pierde Cuba y Puerto Rico –sus últimas posesiones en América– y Filipinas. Muerte del poeta francés Stéphane Mallarmé. Estreno de *La Bohème* de Puccini.

En 1899 Freud publica *La Interpretación de los Sueños*. Antonio y Manuel Machado visitan París.

1900 Óscar Wilde muere en París, donde ese año se celebra la Exposición Universal, marcada por el desarrollo de la electricidad.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 79.

¹⁶⁸ I. Gibson. *Op. cit.* pp. 83-97.

1901 Rubén Darío, que ha estado recientemente en España, publica, *Prosas profanas*. Mueren la Reina Victoria de Inglaterra y, en España el novelista Leopoldo Alas, "Clarín". Marconi envía el primer mensaje trasatlántico por radio.

En 1902 James Joyce abandona Irlanda y se instala en París.

En 1910 se funda en Madrid la luego famosa residencia de Estudiantes, la cual se pone a prueba durante cinco años y se cierra en 1936. Muere el Rey Eduardo VII de Inglaterra.

En 1912 es asesinado Canalejas el Presidente del Gobierno de Madrid. Antonio Machado publica *Campos de Castilla*.

En 1914-1918 España se mantiene neutral durante la Primera Guerra Mundial.

En 1915 estreno de *El amor brujo*, de Manuel de Falla, en Madrid.

En 1918 Fernando de los Ríos ingresa al PSOE y es elegido diputado por Granada al año siguiente.

En 1920 año de la muerte de Benito Pérez Galdós. Estreno de la película *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene. Exposición Dadá en Berlín.

El 23 de julio de 1921 el desastre de Annual. Mueren 14 000 soldados españoles.

En 1922 se empiezan a publicar en Madrid las *Obras completas* de Freud. Publicación en París de *Ulises*, de James Joyce. Estreno de la película *Nosferatu el vampiro* de W. Murnau. Benavente recibe el Premio Nobel de Literatura. Plenos poderes para Mussolini.

En 1923 muere el pintor Joaquín Sorolla. Aparece la *Revista de Occidente*. El 13 de septiembre se da el Golpe de estado del general Primo de Rivera. Se inicia una “dictablanda” de siete años.

En 1924 mueren Lenin y Kafka. Publicación del Manifiesto Surrealista, de André Bretón. Miguel de Unamuno condenado por injurias al Rey Alfonso XIII.

En julio de 1925 Hitler publica *Mein Kampf*. En septiembre desembarco español en Alhucemas. Exposición surrealista en París. Muerte de Pablo Iglesias.

En el verano de 1926 Dámaso Alonso publica en Madrid su traducción de James Joyce, *Retrato del artista adolescente*.

En enero de 1927 se estrena la película *Metrópolis*, de Fritz Lang. El 1 de febrero se publica el primer número de *La Gaceta Literaria*, revista que desempeñará un papel vital en el desarrollo de la cultura española contemporánea. Abril: estreno, en París de la película *Napoleón*, de Abel Gance. En mayo Muere Juan Gris y Lindberg cruza el Atlántico en vuelo solitario. En octubre se estrena en Nueva York la primera película sonora de la historia del cine *El cantor de jazz*.

En 1928 muere Vicente Blasco Ibáñez. El escritor futurista Marinetti visita Madrid, el 6 de junio, Buñuel y Dalí estrenan en París su película surrealista *Un chien andalou*. En España la reacción no se hace esperar y prohíben su exhibición.

En 1929 se realizan exposiciones internacionales en Barcelona y Sevilla.

El 28 de enero de 1930 el general Primo de Rivera dimite y se exilia en París, donde morirá tres meses después. El 29 de septiembre tiene lugar frente a la plaza de toros de Madrid un gigantesco mitin republicano. Hablan Azaña, Alcalá-Zamora, Lerroux, Marcelino Domingo, Martínez Barrio. El 12 de

diciembre en Jaca fracasa la sublevación republicana de los capitanes Galán y García Hernández, que son fusilados. Tres días más tarde se sofoca una rebelión en Madrid. Se aproxima el fin del antiguo régimen.

El 10 de febrero de 1931 tiene lugar el Manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República, fundada por Ortega y Gasset, Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala. El 12 de abril los republicanos ganan las elecciones municipales y con ello la Segunda República. En mayo La República funda las Misiones Pedagógicas para llevar cultura al pueblo. El 7 de mayo el arzobispo Segura, primado de España, ataca la república a las dos semanas de su instauración. El 11 se queman iglesias en Madrid. En octubre se publica el programa de las JONS (Juntas Ofensivas Nacional Sindicalistas): antiliberalismo, antimarxismo, antisemitismo, Estado fundado en las “entidades protegidas”, ideal de tradición hispánica, aspiraciones sobre Gibraltar y Tánger. Este mismo mes Manuel Azaña es nombrado Presidente del Gobierno y el 9 de diciembre las Cortes aprueban la Constitución.

En enero de 1932 La República destierra a los jesuitas, introduce el divorcio y seculariza los cementerios. El 10 de agosto fracasa golpe del general Sanjurjo en Sevilla.

El 30 de enero de 1933 Hitler es elegido canciller de Alemania. El 27 de febrero se incendia el Reichstag. El 16 de marzo se publica el primer número de la revista madrileña *El Fascio*. El 29 de octubre tiene lugar el acto fundacional de la Falange Española. El 9 de noviembre hay elecciones generales en España, ganando las derechas. Estupor de las fuerzas progresistas.

En febrero de 1934 se fusionan las JONS y la Falange. Crece el fascismo en España. En Austria, el canciller Dollfuss reprime duramente una sublevación social-demócrata. En abril, el Gobierno español amnistía al general Sanjurjo. José Calvo Sotelo vuelve del exilio y funda el Bloque Nacional, de tendencia fascista. El 6 de octubre ocurre la revolución de Asturias y

proclamación de l'Éstat Catalá. Dura represión por el Gobierno, ayudado por elementos de Falange Española.

El 8 de mayo de 1935 es nombrado ministro de Guerra a José María Gil Robles. Éste elige a Francisco Franco como su Jefe de Estado Mayor. Primeros de octubre y en adelante la prensa española sigue de cerca la invasión de Etiopía por Mussolini, invasión elogiada por José Antonio Primo de Rivera.

El 5 de enero de 1936 muere Ramón del Valle-Inclán y el 7 de enero se da el decreto de disolución de las cortes. El 16 de febrero hay elecciones generales. Gana el Frente Popular; fin, pues, del llamado "bienio negro". Dos días después, el Gobierno de Portela Valladares proclama el "estado de alarma" que será renovado cada mes hasta el estallido de la guerra: indicación del desasosiego En que vive el país. El 14 de marzo detienen a José Antonio Primo de Rivera, que ya no saldrá de la cárcel. Dos días después se pone fuera de la ley la Falange Española. El primero de abril se fusionan las juventudes socialistas y comunistas. La Falange, por su parte, se lanza por estas fechas a la acción directa, que es contestada por los pistoleros de izquierdas. Hay asesinatos casi diarios entre abril y julio. El 10 de mayo Manuel Azaña es elegido Presidente de la República. Ofrece la presidencia del gobierno al socialista Indalecio Prieto, pero el PSOE se opone. Error fatal. En su lugar Azaña designa al poco diplomático Santiago Casares Quiroga. En julio se dan escenas de extraordinaria violencia verbal en las Cortes que presagian la Guerra Civil. El alzamiento antirrepublicano, previsto para el 10, se aplaza hasta el 14 y luego unos días más. El 12 asesinan al teniente José Castillo, de la Guardia de Asalto. Unas horas después, en la madrugada del 13, José calvo Sotelo es asesinado como represalia. Dirige la operación el capitán Condés, de la Guardia Civil. El 17 empieza la sublevación, en Marruecos, y se extiende a la península al día siguiente."

“en vano amenazas muerte, si en vista de la tardanza
tengo que violar la espera porque no hay hora
en que no muera”

Xavier Villaurrutia, *Décima Muerte*

CAPÍTULO 4 ANÁLISIS DE LAS METÁFORAS OBSESIVAS EN EL ROMANCERO GITANO

Con la presente investigación, pretendo clarificar los contenidos inconscientes de Lorca, presentes en los versos del *Romancero Gitano*, por medio del análisis psicocrítico de las metáforas obsesivas identificadas dentro de los 18 romances que integran esta obra poética. Por ello utilizare los fundamentos del método de la Psicocrítica propuesto por Charles Mauron.

Como primer paso seleccioné la obra del *Romancero Gitano*, con el único criterio de que particularmente entraña un mundo mítico (ello por el interés del psicoanálisis en el mito), y es válido para la Psicocrítica el analizar una o todas las obras de un autor. A continuación superpuse los poemas, para encontrar los símbolos presentes en cada uno de los 18 romances y los agrupe en dieciocho cuadros correspondientes a la Tabla 1¹⁶⁹, que se encuentra en el anexo. Sin embargo se ilustra el primero de los cuadros, como ejemplo del análisis efectuado en cada poema. De ellos identifiqué las metáforas obsesivas (imágenes o figuras recurrentes en la obra), en este caso se obtuvieron las siguientes: la luna, el mar, el viento, y los animales. Cada una de ellas las relacione con el contexto del verso en el que se encontraban, como se encuentra a continuación. Una vez identificadas las relacione con elementos psicoanalíticos para entrever el mito personal de García Lorca,¹⁷⁰ y al final lo verifique con datos biográficos del poeta granadino, (por ejemplo el miedo que tenía al agua) y, la exactitud de estas imágenes son evidentemente, comunes al hombre y al escritor.

¹⁶⁹ Tabla 1. Agrupa los símbolos presentes en los dieciocho romances. Ver Anexo 2

¹⁷⁰ Que corresponde al siguiente Capítulo 5 Mito personal de Federico García Lorca.

Ejemplo del primer Romance correspondiente a Tabla 1.

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
1.- ROMANCE DE LA LUNA, LUNA.	LA LUNA	Superstición Color Blanco Pureza Cuerpo Femenino Deseo Maternal Nana Seducción Sueño Palidez Dureza Frialdad Agresividad Muerte
	EL VIENTO	Humaniza Antropomorfización Ternura Solemnidad Dramatización
	CABALLO	Fuerza Instinto Esfuerzo
	JINETES	Avidez Intranquilidad
	ZUMAYA	Presagio Tragedia Muerte

“Mamá, te he comprado una medalla.”
Fragmento de una carta de Lorca
Dirigida a su familia el 2 de noviembre de 1916
Remitente Hotel Restaurant de Martín Ávila,
Burgos.¹⁷¹

Metáforas Obsesivas del Mito Personal de García Lorca:

La Luna

El símbolo de la luna ocupa un lugar primordial en el análisis del Romancero gitano ya que se encuentra asociada a varias metáforas encontradas en esta obra. La palabra luna no se encuentra en los poemas: “Reyerta”, “Romance de la Pena Negra”, y “Martirio de Santa Olalla” de forma explícita, y el presente análisis está realizado sobre aquellos versos que la mencionan sólo de forma explícita. La luna significa lo femenino, la sensualidad, la mujer seductora.

En el “Romance de la luna, luna” la luna representa la muerte que toma al niño en su seno como una madre. El poema comienza con el verso que describe el color y la textura de la luna, **(1-2 La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos)**.¹⁷² La palabra “**polisón**”, armazón o almohadilla sujeta a la cintura que se ponían las mujeres para ahuecar la falda por detrás; **nardos**, flores blancas, de la clase del lirio. Aquí indican el color blanco de la falda que lleva la luna y, por extensión, su propio color.”¹⁷³ Otra imagen de la luna describe a una madre, **(5-8 En el aire conmovido / mueve la luna sus**

¹⁷¹ F. García Lorca. *Federico García Lorca. Epistolario Completo*. Madrid: Cátedra, 1997. Ch. Maurer, A. Anderson y A. Andrew. p. 35.

¹⁷² F. García Lorca. *Op. cit.* p. 41.

¹⁷³ W. Dobrian, *García Lorca: su “Poema de Cante jondo” y Romancero gitano analizados*, Madrid: Alpuerto, 2002. p. 167.

brazos/ y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño)¹⁷⁴ dura, fría; casi impenetrable por su ambivalencia “**lúbrica y pura**”. Esta combinación adjetival, asonantada (u-a) y antitética, atribuye a la luna rasgos ambivalentes de mujer atrayente y tentadora, a medio camino entre lasciva y maternal. “**Sus senos de duro estaño.**” Imagen que describe el aspecto físico duro y frío de la luna, atribución metálica especialmente apropiada, dado que la acción se desarrolla dentro de una fragua.”¹⁷⁵

En el poema “Thamar y Amnón”, la luna representa el cuerpo de la mujer-amante. Se encuentra la imagen de un erotismo incestuoso; en los versos, **(33-36 Amnón estaba mirando/ la luna redonda y baja, / y vio en la luna los pechos / durísimos de su hermana).**¹⁷⁶ Se observan fantasías sexuales evocadas al cuerpo femenino. “Acudiendo a su predilecto leitmotiv sideral, la luna, el poeta retrata la silueta la tentación incestuosa que representa el cuerpo de Thamar para su hermano.”¹⁷⁷

También la luna personifica lo maternal, la madre y la nana, la fecundidad y las heridas del alumbramiento. Una mujer atrayente, amenazante, que se conduce de forma agresiva con un niño, se puede identificar con una madre castrante. Lo anterior se ejemplifica en los poemas siguientes.

El “Romance de la luna, luna, los versos **(31-32 Por el cielo va la luna / con un niño de la mano)**”¹⁷⁸ “tratan de una nana original, basada en la superstición aprovechada por madres y niñeras deseosas de dormir a un niño. Solían amonestarle que no mirase demasiado a la luna, porque era capaz de comerle y tragarle. Así es que en esta nana la luna -antropomorfizada en mujer- viene a la fragua y se lleva el alma del niño mirón, durante la ausencia de los gitanos adultos que le tienen bajo su cuidado.”¹⁷⁹

¹⁷⁴ F. García Lorca. *Op. cit.* p.41.

¹⁷⁵ *Loc. cit.*

¹⁷⁶ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 123.

¹⁷⁷ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 269.

¹⁷⁸ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 43.

¹⁷⁹ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 166.

En *San Gabriel (Sevilla)*, los versos **(27-28 Anunciación de los Reyes, / bien lunada y mal vestida, / abre la puerta al lucero / que por la calle venía)**¹⁸⁰ representan a la luna como una divinidad fecundante. "Antítesis destinada a mostrar que la gitana se ve bonita a pesar de su pobreza. [...] La referencia a Anunciación en términos lunares, **bien lunada**, resulta ser una disemia apropiada dentro de este contexto de procreación humana, puesto que, entre el mundo mítico de los gitanos, se considera a la luna capaz de fecundar a las mujeres."¹⁸¹ En otros versos dentro del mismo romance **(51-54 Dios te salve, Anunciación, / bien lunada y mal vestida. / Tu niño tendrá en el pecho / Un lunar y tres heridas)**,¹⁸² la luna simboliza una mujer que va a dar a la luz, (bien alumbrada). Bien lunada también puede indicar bien nacida, bien aventurada, es decir que tiene suerte de tanta dicha y nobleza. Aún a pesar de su pobreza externa.

En "Romance de la Guardia Civil Española" los versos **(49-52 La media luna soñaba / un éxtasis de cigüeña. / Estandartes y faroles / invaden las azoteas)**,¹⁸³ describen a la luna en el cielo espera con gozo el alumbramiento. "Imagen de la media luna, que por su forma, color y falta de movimiento, remeda a una cigüeña, dormida en un pie. Las cigüeñas se ven con frecuencia en el sur de España, construyendo sus nidos a menudo en la techumbre de las casas, las iglesias, etc."¹⁸⁴ La luna desea traer a un niño con fiesta y algarabía.

La luna también es lo sublime, lo inalcanzable, su espacio está en lo más alto, representa lo que no se puede obtener; es por ello que radica en el lugar de lo más íntimo, del sueño y desde luego del deseo, como se verá en los siguientes romances.

En el romance de la "Monja Gitana", la luna en los versos **(10-16 Sobre la tela pajiza/ ella quisiera bordar / flores de su fantasía / ¡Que girasol! ¡Qué magnolia/de lentejuelas y cintas! / ¡Qué azafranes y qué lunas / en el**

¹⁸⁰ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 80.

¹⁸¹ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 216.

¹⁸² F. García Lorca. *Op. cit.* p.82.

¹⁸³ *Ibid.* p.104.

¹⁸⁴ Dobrain señala que estos versos sugieren tranquilidad. W. Dobrian. *Op. cit.* p. 247, 249.

mantel de la misa!),¹⁸⁵ es símbolo de exaltación, de admiración posiblemente por la libertad estética conquistada en la fantasía y el sueño, como se observa en los versos que junto con los nombres de las flores y especies brindan una sensación exquisita, acercándonos a la naturaleza de un ensueño. “En su afán de libertad, la fantasía de la gitana se desborda loca y entusiasmada, imaginándose flores de la naturaleza al estilo gitano que para nada concuerdan con las reglas y restricciones del convento.”¹⁸⁶

En “La casada infiel”, en los primeros versos **(16-19 Sin luz de plata en sus copas / los árboles han crecido, / y un horizonte de perros / ladra muy lejos del río)**,¹⁸⁷ la noche cae sin la presencia de la luna es decir se trata de una noche en la que no se encuentran presentes los elementos de una verdadera intimidad. Con respecto a estos versos “Aun en las situaciones personales más íntimas, García Lorca se muestra alerta al valor potencial de describir espacios y perspectivas circundantes. De manera surreal, el tamaño de los árboles parece aumentado por faltar luz de plata en sus copas.”¹⁸⁸ En este romance se destaca la falta de la luna en el paisaje se asemeja a la nobleza faltante entre ambos amantes, es una forma de hacerla presente, al negarla puesto que no hay pureza en el encuentro de esta pareja.

En el “Romance de la Guardia Civil Española”, la luna exalta en los versos **(17-20 ¡Oh ciudad de los gitanos! / En las esquinas, banderas. / La luna y la calabaza / con las guindas en conserva)**,¹⁸⁹ la exquisitez de la ciudad, alumbrando a un tiempo y espacio míticos. En estos versos los gitanos están cubiertos de un silencio suspendido (en lo alto del cielo).

En *Burla de Don Pedro a Caballo. Romance con Lagunas* “Una de las perspectivas cubistas más espectaculares del poeta, vistas por un niño. La luna, junto con la imagen de ésta reflejada en la superficie de la laguna, al niño le parecen dos grandes y brillantes platillos musicales suspendidos en manos

¹⁸⁵ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 60.

¹⁸⁶ W. Dobrain. *Op. cit.* p.190.

¹⁸⁷ F. García Lorca. *Op. cit.* p.64.

¹⁸⁸ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 195.

¹⁸⁹ F. García Lorca. *Op. cit.* p.102.

de la noche.”¹⁹⁰ En sus versos **(20-23 En la orilla, / un niño/ve las lunas y dice: / -¡Noche, toca los platillos!)**,¹⁹¹ el deseo del niño: que la noche logre juntar la realidad con la fantasía. Es característico de los sueños unir elementos que existen con los que no existen para cumplir un deseo inconsciente.

En el poema “Thamar y Amnón”, se hace una referencia en algunos versos **(1-4 La luna gira en el cielo/ sobre las tierras sin agua/ mientras el verano siembra / rumores de tigre y llama)**,¹⁹² “las fuerzas cósmicas aparecen acordes con la pasión de Amnón: la luna que gira, el verano, la tierra sedienta, el llamado de los animales”¹⁹³ Así la luna es símbolo de una pasión ardiente que enloquece a Amnón hasta sentir la necesidad de saciar una sed casi instintiva.

La luna alude a la agresividad y a la seducción de la muerte, anuncia la vida y el momento de la muerte; además de la tristeza, indiferencia, desilusión, frialdad, soledad y angustia que acompañan a ese momento último de la vida.

En “Romance de la luna, luna” el niño trata de librarse del color de la luna, de esquivar su frialdad y dureza.¹⁹⁴ **(19-20 -Niño, déjame; no pises / mi blancor almidonado)**, “19-20[...] Segmento que sugiere una lucha física entre la luna, que quiere agarrar al niño en su danza de la muerte (**Niño, déjame que baile**, v.13), y este, que en su susto y deseo de escaparse pisa su falda.”¹⁹⁵ En los versos la luna se ha convertido en la muerte **(31-32 Por el cielo va la luna / con un niño de la mano)**,¹⁹⁶ que se lleva al niño con ella. Dobrain señala que la luna en el poema de *Romance de la luna, luna* se ha antropomorfizado de manera mítica, funesta y agresiva, de acuerdo a la creencia mencionada.

¹⁹⁰ W. Dobrian. *Op. cit.*, p. 262.

¹⁹¹ F. García Lorca. *Op. cit.* p.118.

¹⁹² *Ibid.* p.121.

¹⁹³ *Loc. cit.*

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 42.

¹⁹⁵ W. Dobrian. *Op. cit.* p.168.

¹⁹⁶ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 43.

En el poema “Romance Sonámbulo”, en el verso **(8 Con ojos de fría plata)**,¹⁹⁷ se describe una mirada dura, lisa, sin expresión. Esta mirada fría simboliza la muerte. La luna representa la imagen pálida mortuoria de la gitana **(11-12 las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas)**,¹⁹⁸ en el verso 10; “la luna gitana”, hipálage: se describe la luna como gitana por su asimilación aquí a la mujer de esta raza a quien ilumina. Indicio ya indiscutible de que la joven está muerta.”¹⁹⁹ Los versos **(51-52 Barandales de la luna / por donde retumba el agua)**²⁰⁰ sugieren que la luna forma un cauce por el cual brotan rayos lunares que sugieren sentimientos de soledad y angustia de tal magnitud que retumban. “Un claro indicio –pero sólo considerado a posteriori- de cómo murió la gitana. El agua que retumba por los altos barandales es la que resultó desplazada del aljibe por el cuerpo de la gitana suicida.”²⁰¹ La luna dentro de una atmósfera fría, inferior a la ordinaria, aguarda con tristeza e indiferencia ante la imagen de la muerte en los versos **“75-78 Verde carne, pelo verde / con los ojos de fría plata / Un carámbano de luna / la sostiene sobre el agua”**²⁰²

En el poema “Muerto de Amor”, en los versos **(9-12 Ajo de agónica plata, / la luna menguante, pone, / cabelleras amarillas, / a las amarillas torres)**,²⁰³ aparece la luz lunar revelando la agonía. “En esta imagen surrealista, la luna menguante, por sus forma y color, se ve como un diente de ajo. El adjetivo **agónica** corresponde no sólo al aspecto menguante, desfalleciente de la luna, sino también a la congoja de amigos y familiares que embalsaman el cuerpo del gitano fallecido.”²⁰⁴ El plateado de la luna menguante esta también asociado al momento de agonía en los versos **(43-46 Siete gritos, siete sangres, / siete adormideras dobles, / quebraron opacas lunas / en los oscuros salones)**;²⁰⁵ donde -opacas lunas- está asociado a las palabras: gritos, sangre, quebraron. Entonces se observa como la agonía de

¹⁹⁷ *Ibid.* p.54.

¹⁹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹⁹ W. Dobrian. *Op. cit.* p.184.

²⁰⁰ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 56.

²⁰¹ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 186.

²⁰² F. García Lorca. *Op. cit.* p. 57.

²⁰³ *Ibid.* p. 92.

²⁰⁴ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 232.

²⁰⁵ F. García Lorca, *op. cit.* p. 93.

los versos anteriores da paso a la muerte casi al final del poema en los versos (“en los oscuros salones”). Con lo que la luna vuelve a estar unida al presagio de la muerte. “Esta escena surreal, impulsada por la anáfora horizontal y vertical, **siete**, describe la frustración violenta de los sobrevivientes. [...] entre los gitanos es costumbre romper espejos y otros objetos frágiles, en este caso aparentemente antiguos y desteñidos (opacas lunas), al lamentar la muerte de alguien.”²⁰⁶

Es la luna la encarnación de la inocencia, del color blanco. Acompaña el instante primero y el último del Ser. Simboliza este encuentro entre la vida y la muerte. En versos **(1-4 Su luna de pergamino/ Preciosa tocando viene, / por un anfibio sendero/ de cristales y laureles)**²⁰⁷ del poema “Preciosa y el Aire”, la pandereta, instrumento blanco y redondo es asociado a la forma de la luna llena. El color blanco de la Luna representa la virginidad y fecundidad femenina que indica la juventud y virtud de Preciosa. “Su luna de pergamino, su panderero; comprobado en el verso 29: Preciosa tira el panderero.”²⁰⁸ Estas características pueden referirse a la forma redondeada y pura de una doncella.

En “La Casada infiel”, estos versos **(28-31, Ni nardos ni caracolas / tienen el cutis tan fino, / ni los cristales con luna / relumbran con ese brillo)**²⁰⁹ remiten a una imagen táctil que indica una superficie de suavidad y brillantez al equipararla con la imagen visual de la luna que representa el color más puro y sublime. “La comparación del cutis de esta mujer con objetos tradicionalmente blancos (nardos, caracolas) sugiere que ella es paya, no calé.”²¹⁰

En algunos versos **(31-38 Niños de cara impasible / en la orilla se desnudan, / aprendices de Tobías/y Merlines de cintura, / para fastidiar al pez/en irónica pregunta / si quiere flores de vino / o saltos de media**

²⁰⁶ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 234.

²⁰⁷ F. García Lorca. *Op. cit.* p.45. Los dos primeros versos se repiten en el romance en los versos 17 y18.

²⁰⁸ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 173.

²⁰⁹ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 65.

²¹⁰ W. Dobrain. *Op. cit.* p. 195.

luna)²¹¹ del romance “San Rafael (Córdoba)”, se menciona a niños que juegan en el agua. La media luna parece referirse a un brinco o pirueta en el agua. En suma la luna representa la blancura de los juegos infantiles. “Aquí los niños nadadores inquietan al santo qué tipo de salto u otra hazaña de natación deben realizar en su honor.”²¹²

En “Romance del Emplazado”, la corriente de agua es tan fuerte que se aprecia la espuma blanca que emana de ella. Esto se observa en los versos **(14-17 Los densos bueyes del agua/embisten a los muchachos / que se bañan en las lunas / de sus cuernos ondulados)**²¹³ “... se refieren a los charcos formados por la masa de agua después de haber pasado ésta en chorros por una conducción. [...] pero la despreocupación de los muchachos que se bañan en las olas del agua (**sus cuernos ondulados**) hace resaltar aun más, por contraste, la agitación del protagonista.”²¹⁴ En “Romance de la Guardia Civil Española”, la luna que se encuentra implícita en los últimos versos **(33-36 El viento vuelve desnudo/ la esquina de la sorpresa, / en la noche platinoche, / noche que noche nochera)**,²¹⁵ con la palabra compuesta (platinoche) en el verso, da lugar a lo tradicional de la Nochebuena; habla de una ciudad con todas sus tradiciones que no puede festejar de manera ordinaria por todas las muertes que le acechan; esto se confirma con los versos últimos **(77-80 Los relojes se pararon,/ y el coñac de las botellas / se disfrazó de noviembre/ para no infundir sospechas).**²¹⁶

La luna es atemporal, une pasado, presente y futuro dentro de un mismo paisaje o fantasía. Pareciera que García Lorca dirige a los lectores del *Romancero gitano* a un campo abstracto, en el que la luna es su símbolo por excelencia del más puro instinto, que acompaña del mundo material al espiritual. Como se observa a continuación: “En prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla”, García Lorca en los primeros versos **(5-8 Moreno de verde luna,/anda despacio y garboso. / Sus empavonados**

²¹¹ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 77.

²¹² W. Dobrian. *Op. cit.* p. 212.

²¹³ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 96.

²¹⁴ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 238.

²¹⁵ F. García Lorca. *Op. cit.* p.103.

²¹⁶ *Ibid.* p. 106.

bucles / le brillan entre los ojos),²¹⁷ resalta la elegancia instintiva de los gitanos, que no tiene igual. “referencia a la cara del protagonista, de tez aceitunada, y resplandeciente.”²¹⁸

En los últimos versos del poema “Romance de la Guardia Civil Española” (121-124 **¿Oh, ciudad de los gitanos! / ¿Quién te vio y no te recuerda? / Que te busquen en mi frente/Juego de luna y arena).**²¹⁹ Lorca alude a su propia creatividad juvenil, impregnada del pasado mítico de los gitanos, grabando en su frente el sello de los inocentes perseguidos. “Que busquen tu recuerdo en mi mente de poeta, combinación de fantasía y realidad.” El poeta ha eternizado la ciudad gitana, conservando su memoria y vertiéndola líricamente en sus versos, frente a la destrucción total –imaginada, no real- de la Guardia Civil.”²²⁰

En “Burla de Don Pedro a Caballo. Romance con Lagunas, se encuentran los versos (15-19 **Sobre el agua / una luna redonda/se baña/dando envidia a la otra/ ¡tan alta!**)²²¹ Donde el reflejo de la luna sobre el agua-, la luna se desdobra en dos imágenes, una real y otra ficticia que parece ser inmortal. “otra vez la realidad y su reflejo que borra los contornos de lo cierto, de lo seguro.”²²²

En el poema “Thamar y Amnón”, “Desde el principio, el poeta establece un ambiente nocturno y lunar, extremo calor, sequía, sed y sensualidad. Por cierto, en ningún poema lorquiano se ve mayor correlación entre el medio ambiente y el estado anímico de los protagonistas. La **llama** no sólo evoca el calor nocturno, sino también la intensidad del fuego de la pasión, en este caso la de **Thamar**. Por su parte el **tigre** –que el poeta disloca de su habitat principal

²¹⁷ *Ibid.* p. 83.

²¹⁸ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 221.

²¹⁹ F. García Lorca. *Op. cit.* p.107.

²²⁰ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 250.

²²¹ Mientras una luna muestra el placer del baño en el agua, la otra es incapaz de ese placer o de muchos otros. Federico García Lorca, *Op. cit.* p.118.

²²² *Ibid.* p. 118.

del sur de Asia, Sumatra, Java e India– por ser un animal rasguñador, se identifica con la violencia cometida por Amnón en su hermana”²²³

En algunos versos **(13-16 Tamar estaba soñando/pájaros en su garganta,/al son de los panderos fríos/y cítaras enlunadas)**,²²⁴ se expresa el sabor y la frialdad de la zozobra o de la espera angustiosa. “referencia a la forma curva o lunar de la cítara”²²⁵

La luna entraña lo femenino en tres facetas distintas: la madre, la amante y la muerte Freud²²⁶ identifica lo anterior en la “Elección del cofrecillo” por ejemplo en su análisis sobre *El mercader de Venecia* de Shakespeare, encuentra una elección entre tres cofres, el cofre simboliza la cavidad femenina y por lo tanto se trata de tres mujeres. El primer cofre es de oro y representa a la madre, el segundo de plata, a la esposa y el tercero de plomo, que es extremadamente pálido, representa la muerte. Por su parte en su análisis de “El Rey Lear”, el rey debe elegir entre sus tres hijas y es la tercera la que guarda silencio, la que representa a la muerte; ya que el padre por su avanzada edad tiene que conciliarse con ella, al final de su vida. En el cuento de la Cenicienta la menor de las tres hermanas es la más bella y también es la elegida. Al respecto Freud señala: “Se elige allí, donde en realidad se obedece a una coerción ineludible, y la elegida no es la muerte espantable y temida, sino la más bella y más codiciable de las mujeres.”²²⁷ Esto al parecer tiene un origen remoto ya que en oriente las diosas maternas también eran destructoras, y en Grecia Afrodita diosa del amor había sido antes idéntica a la diosa de la muerte.²²⁸

²²³ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 268.

²²⁴ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 122.

²²⁵ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 269.

²²⁶ Aquí Freud realiza diversos análisis de cuentos, fábulas y novelas. *Cfr.* S. Freud. “La elección del cofrecillo”, en *Obras Completas*, Tomo II, Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. pp. 1868-1870.

²²⁷ *Ibid.* p. 1874.

²²⁸ *Cfr. Ibid.* p. 1873.

“... la luna sola no basta ya para anunciar
y hacer presente tanta muerte.”

Federico García Lorca. Poeta de la intensidad.

Christop Eich

El Mar

Baudouin menciona que el elemento líquido, la “mar”, es en la mitología un símbolo corriente de la “madre”, específicamente del seno materno y también nos describe el fluir del inconsciente pues este es atemporal. En este caso el mar es el representante del conflicto del poeta ante la doble vinculación con lo femenino: por un lado está la madre buena dadora de vida, de luz que es tan poderosa que puede resucitar al hombre una vez que se ha fundido en su seno. Y la otra imagen materna que el niño percibe con instintos de aniquilación supone en peligro su masculinidad de manera inconsciente. Esta última es mortal al tener el poder de castrar y devorar al hombre. Es por esto que tanto la vida como la muerte como figuras femeninas en “El tema del mar – o, más genéricamente, del agua- nos sitúa de lleno en el corazón de la obra de Lorca”²²⁹

En el romance “Preciosa y el aire”, el mar se presenta como un abismo de seducción, se observa en los siguientes versos **(5-8 El silencio sin estrellas, huyendo del sonsonete, cae donde el mar bate y canta su noche llena de peces)**.²³⁰ Está relacionado con el sexo de la mujer, que más adelante se describe como un mar inmenso, suave y oscuro. Lo anterior se muestra en los versos **(27-28 Abre en mis dedos antiguos / la rosa azul de tu vientre) y (v 33 Frunce su rumor el mar)**²³¹ Metafóricamente recordemos que los peces están relacionados con la sexualidad y al estar vinculados con el mar, este último también cobra un sentido sexual. “El poeta se asimila al mar... a cuyo alrededor nadan pececillos (las palabras de la mujer). Pero el mar es un

²²⁹ C. Feal, *Eros y Lorca*. Madrid: Edhasa, 1973. p.19.

²³⁰ “En Preciosa y el aire”, F. García Lorca. *Op. cit.* p. 45.

²³¹ *Ibid.* p. 47.

símbolo materno. Lo que los versos de Lorca, con encanto insuperable, exponen es un mecanismo de defensa. Frente al temor a la mujer, eco en realidad del temor infantil a la madre, se produce una identificación con esta última”²³²

En el “Romance Sonámbulo”, el mar en los versos **(3-4 El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña)**,²³³ es lo que nos introduce y finaliza el paisaje de este romance, para involucrarnos sensorial y sentimentalmente con la trama de dos amantes que encuentran un destino trágico, confirmado por el sabor amargo del mar en los versos siguientes **(22-24 Ella sigue en su baranda, / verde carne, pelo verde, / soñando en la mar amarga)**,²³⁴ aquí el mar se relaciona con una acción “soñando” que se puede interpretar como “deseando” pues en el sueño se encuentra el deseo más íntimo, y desear lo amargo, es como desear una culminación heroica y trágica de ese amor

En “Romance de la Pena Negra” el caballo símbolo masculino se asusta ante la presencia del mar, símbolo materno, y es tragado por este en los versos **(15-18 –Soledad de mis pesares, / caballo que se desboca / al fin se encuentra la mar / y se lo tragan las olas)**.²³⁵ Finalmente la muerte, se encuentra como una constante en el *Romancero Gitano*. Los versos posteriores dan una sensación de amargura y de una profunda soledad: **(21-26 en las tierras de aceituna / bajo el rumor de las hojas. / -¡Soledad, qué pena tienes! / ¡Qué pena tan lastimosa! /Lloras zumo de limón / agrio de espera y de boca)**.²³⁶ “No me recuerdes el mar, que la pena negra brota...”; el recuerdo del mar, símbolo del líquido amniótico del vientre materno, es una reminiscencia del paraíso perdido y la frustración por ya no tener ese vínculo materno-infantil. El mar describe un peligro mayor en el “Romance de la Guardia Civil Española” en los versos **(61-64 ¡Oh ciudad de los gitanos! ¿Quién te vio y no te recuerda? Dejadla lejos del mar sin peines para sus**

²³² C. Feal. *Op. cit.* p. 20.

²³³ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 53.

²³⁴ *Ibid.* p.55.

²³⁵ En “Romance de la Pena Negra”, F. García Lorca, *Romancero Gitano*, p. 68 Al respecto Feal señala “La fantasía de ser devorado encuentra así adecuada expresión” y más adelante “El mar encarna el aspecto devorador de la madre” C. Feal. *Op. cit.* p. 27.

²³⁶ F. García Lorca. *Op. cit.*, p. 68.

crenchas).²³⁷ En este romance se busca una calidez materna anterior al nacimiento, es decir, la de la muerte, porque se busca regresar a ese vínculo intrauterino, se requiere morir para volver a nacer.

El ruido que produce el mar en los versos **(47-50 Lleno de manos cortadas / y coronitas de flores, / el mar de los juramentos / resonaba, no se dónde)**²³⁸ y en general el agua son elementos constantemente presentes en el *Romancero Gitano* y nos llevan a una experiencia casi lúdica de la naturaleza incluso al goce sensorial del agua. Pero nos lleva a un tema fundamental de la experiencia humana: el amor, es ese el mar de juramentos.

El Agua

Dentro del romance "Preciosa y el aire" se encuentra otro elemento, el agua, que simboliza la pasión con la que están hechos los gitanos en los versos **(13-16 Y los gitanos del agua / levantan por distraerse / glorietas de caracolas y ramas de pino verde)**,²³⁹ en un mundo natural y fantástico. En *Reyerta* el agua simboliza la frialdad con la que se lamenta la batalla, según lo muestran los versos **(13-14 Ángeles negros traían/ pañuelos y agua de nieve)**.²⁴⁰

El agua representa la fuerza, el soporte de la pareja en el momento que su encuentro no se concretó. Al respecto hay una serie de versos en donde Lorca pone límites al agua ya sea una playa, la ribera del mar, rejonos o escalerillas que mitigan el miedo a ahogarse dentro de ella. Por ejemplo en "Romance Sonámbulo" **(51-52 Barandales de la luna / por donde retumba el agua.) y (77-78 Un carámbano de luna / la sostiene sobre el agua), en San Miguel (29-32 El mar baila por la playa / un poema de balcones. / Las orillas de la Luna / pierden juncos, ganan voces), en San Gabriel (11-14 En la ribera del mar / no hay palma que se le iguale, / ni emperador coronado,**

²³⁷ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 105.

²³⁸ En "Muerto de Amor" *Ibid.* p. 94.

²³⁹ En "Preciosa y el aire" *Ibid.* p. 46.

²⁴⁰ En "Reyerta" *Ibid.* p. 50.

/ ni lucero caminante) En “Muerte de Antoñito el Camborio” **(13-14 Cuando las estrellas clavan / rejonas al agua gris)**, en “Martirio de Santa Olalla” **(23-24 Flora desnuda se sube / por las escalerillas del agua)** este último verso es el que nos da la certeza que dentro del agua se encuentra una figura femenina tan atractiva para el poeta que la representa sin ropa.²⁴¹ Este símbolo representa también la garganta, la voz, en el romance de “Burla de Don Pedro a caballo Romance con lagunas”, en los versos siguientes **(13-14, 38-39 Bajo el agua / siguen las palabras), (15-17 sobre el agua / una luna redonda / se baña) (40-41 Sobre el peinado del agua / un círculo de pájaros y llamas.), (64-65 Bajo el agua / están las palabras).**²⁴² En otro momento Feal señala que “La falta de barandillas del puente aumentaría, naturalmente, el peligro, y por tanto la ansiedad.”²⁴³ Se confirma la idea de que en sus versos García Lorca utiliza mecanismos de defensa: por ejemplo en este caso gracias a los barandales, él ya no corre el riesgo de caer al agua, pues esta es tan fuerte que retumba. Es importante subrayar que en los versos 51 y 52 se encuentran dos figuras maternas y al mismo tiempo mortales que son la luna y el agua. A este respecto Feal menciona “La agresividad del poeta se entiende sólo bien como defensa de la agresión (supuesta) de la mujer.”²⁴⁴

El agua también representa la tranquilidad y la paz en el amor, el deseo frustrado es aliviado con la contención que el agua proporciona. En “Romance de la pena negra” los versos **(35-38 Soledad, lava tu cuerpo / con agua de las alondras, / y deja tu corazón / en paz, Soledad Montoya).**²⁴⁵ Dobrian Walter menciona que la alondra es un ave de color pardo que se baña en el agua para aliviar el calor, que es semejante a la angustia de Soledad. El agua fría nos habla de una imagen materna distante a la cual no se puede tocar porque se muestra muy lejana. En “Romance de San Miguel” **(13-16 Y el agua se pone fría / para que nadie la toque. / Agua loca y descubierta / por el monte, monte, monte).**²⁴⁶ Y en “Romance de la Guardia Civil Española” en los

²⁴¹ *Ibid.* pp.56-57, 73, 79, 87 y 112.

²⁴² *Ibid.* pp. 117-120.

²⁴³ C. Feal. *Op. cit.* p.33.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 46.

²⁴⁵ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 69.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 72.

versos **(55-56 Agua y sombra, sombra y agua / por Jerez en la frontera.)** Indican que la muerte y el agua son igual de oscuras.²⁴⁷

El sol es considerado por el mito como equivalente de un símbolo fálico, e identificado con la figura de héroe, es decir un hombre ideal poseedor en el más alto grado del fuego de la vida, capaz de alcanzar el anhelo de la inmortalidad, que al igual que el sol muere. Los versos asociados a esta idea se encuentran en los romances **Prendimiento de Antoñito el Camborio (9-12 A la mitad del camino / cortó limones redondos, / y los fue tirando al agua / hasta que la puso de oro)**, en **Martirio de Santa Olalla (7-8 Agua en vilo redoraba / las aristas de las rocas)**, y en **“Thamar y Amnón” (75-76 Corales tibios dibujan / arroyos en rubio mapa)**,²⁴⁸ y **vuelve a nacer.**²⁴⁹ Ciertos versos del romance de **“San Rafael” (39-42 Pero el pez, que dora el agua / y los mármoles enluta, / les da lección y equilibrio / de solitaria columna)**,²⁵⁰ nos conducen al deseo inconsciente de regresar al vientre materno, al agua, es decir de fundirse con la madre como un hombre ideal y ser capaz de renacer.

El Río

El símbolo del río esta muy estrechamente relacionado con el del mar “la mujer fálica es un personaje típicamente lorquiano... el carácter agresivo de la mujer. Es ella quien busca. El hombre como vimos queda reducido a una actitud pasiva. Pasiva y en el fondo temerosa.”²⁵¹

La libertad sexual que la monja gitana no despliega, y que la conducen por paisajes de fantasía, el río al encontrarse de pie nos conduce a la elevación del erotismo y la pasión por seguir bordando sus flores se convierte en la sublimación de aquellos deseos inconscientes. Esto se encuentra en los versos

²⁴⁷ *Ibid.* p.104.

²⁴⁸ *Ibid.* pp. 84, 111 y 124.

²⁴⁹ *Cfr.* Ch. Baudouin. *Op. cit.* p. 39.

²⁵⁰ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 77.

²⁵¹ C. Feal. *Op. cit.* p. 33.

del romance de “La Monja Gitana” **(31-32 ¡Qué ríos puestos de pie / vislumbra su fantasía).**²⁵²

El río contiene un significado de el encuentro sexual explícito En estos versos de “La Casada Infiel” **(1-3 Y que yo me la llevé al río / creyendo que era mozuela / pero tenía marido.) (44 y 45 Sucia de besos y arena, / yo me la llevé al río) (54-55 me dijo que era mozuela / cunado me la llevaba al río)** nos aclaran que el protagonista no se hubiera fijado en esta mujer si hubiera conocido de antemano que ya no era virgen y que mantenía relaciones con otro hombre.²⁵³ También señala que el río es un símbolo fálico pues este se enfrenta a los perros, posibles devoradores que no permitirían ese acto de intimidad con la mujer, **(18-19 y un horizonte de perros / ladra muy lejos del río)**²⁵⁴ como si estos fueran una muralla en el acto sexual entre los sexos opuestos, y es debido a que están demasiado ajenos y lejanos que esta relación puede llevarse a cabo. Sin embargo en el *Romance de La Pena Negra* los versos **(39-40 Por abajo canta el río; volante de cielo y hojas)** y **(45-46 ¡Oh pena de cauce oculto / y madrugada remota!)**,²⁵⁵ señalan la tristeza de los gitanos tiene una vertiente profunda de la cual no se puede liberar a pesar de otra ilusión simbolizada por el nuevo amanecer.

Las fuentes recipientes donde el agua brota en forma de chorros, es una metáfora utilizada por Lorca para describir la maternidad, las mujeres fuente de vida, quebrada en chorros correspondiente a la palabra “enjuta” que significa que no puede dar vida. Sin embargo los chorros (charcos) de sangre y de leche convierten a Santa Olalla en una figura materna mutilada, donde su cuerpo hecho pedazos representa a la castración. En los versos de los romances de “San Rafael” **(47-50 Un sólo pez en el agua / Dos Córdoba de hermosura / Córdoba quebrada en chorros / celeste Córdoba enjuta)**, “Martirio de Santa Olalla” **(27-28 Un chorro de venas verdes / le brota de la garganta) (35-38**

²⁵² F. García Lorca. *Op. cit.* p. 61. "Las flores como símbolos sexuales tienen gran importancia en la poesía de Federico, poesía de poeta mágico primitivo".

L. F. Vivanco. Introducción a la poesía española contemporánea (Madrid, 1957), p. 422 Citado en C. Feal. *Op. cit.* p. 41.

²⁵³ F. García Lorca. *Op.cit.* pp. 63-66.

²⁵⁴ *Loc. cit.*

²⁵⁵ *Ibid.* p. 69.

Por los rojos agujeros / donde sus pechos estaban / se ven cielos diminutos / y arroyos de leche blanca) (67-70 Un custodia reluce / sobre los cielos quemados./ entre gargantas de arroyo / y ruiseñores en ramos), “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” **(30-32 Si te llamaras Camborio / hubieras hecho una fuente / de sangre con cinco chorros),** ²⁵⁶ se denuncia la violencia cometida hacia el seno materno nos habla de las fantasías de aniquilación inconscientes en el autor, que nos explica Melanie Klein.

El río está relacionado con el llanto y la oscuridad en los versos de los romances, “Muerto de Amor” **(31-34 Viejas mujeres del río / lloraban al pie del monte / un minuto intransitable / de cabelleras y nombres)** y “Burla de Don Pedro a Caballo” **(11-12 Por el llanto oscuro / del caballero)** ²⁵⁷ indican la intranquilidad que produce el erotismo en presencia de “viejas mujeres” y “cabelleras” representan nuevamente este vínculo ansioso con la madre, ya que se describe como mujer fálica.

²⁵⁶ *Ibid.* pp. 77, 85, 113.

²⁵⁷ *Ibid.* pp. 93 y 117.

“Su sediento vacío se trueca en muerte, y, por no alcanzar la vida. Lo creador se torna destructivo.”

Federico García Lorca. *Poeta de la intensidad*.

Christop Eich.

El Viento

El viento es una de las palabras que se repite constantemente en diversas metáforas escritas por García Lorca, en el *Romancero Gitano*; esta palabra no se menciona dentro de los poemas: “La Monja Gitana”, “Romance de la pena negra”, “San Rafael”, “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla”, “Muerte de Antoñito el Camborio”, y “Muerto de Amor”.

En el *Romancero Gitano* el aire asume una característica principal, se humaniza; y al hacerlo se convierte en diversos personajes que toman forma por sus acciones dentro de cada romance. Primero expresa ternura y luego solemnidad. En el poema “Romance de la luna, luna”, los versos **(5-6 En el aire conmovido / mueve la luna sus brazos)**,²⁵⁸ expresan la ternura del aire y motiva un clima maternal. Sin embargo dentro de este mismo romance los versos **(35-36 El aire la vela, vela. / El aire la está velando)**,²⁵⁹ el aire cobra una actitud humana de cuidador solemne. “Al representar en este segmento el mundo amplio y misterioso de afuera, testigo del incidente trágico, el poeta indica una identificación telúrica con el dominante sentimiento de angustia y ausencia que reina dentro de la fragua. El aire la vela, vela...La humanización del aire aquí anticipa, en cierto modo, la dramática antropomorfización del viento en el romance que sigue, “Preciosa y el aire”²⁶⁰

²⁵⁸ *Ibid.* p. 41.

²⁵⁹ *Ibid.* p. 43.

²⁶⁰ W. Dobrian. p. 169.

El viento también representa al contrario de lo anterior: virilidad, fuerza, agresividad y a la pasión masculina no correspondida. En “Preciosa y el Aire”, el viento en los versos **(31-32 El viento-hombrón la persigue / con una espada caliente)**,²⁶¹ esta asociado a la imagen masculina de un guerrero a punto de entablar el combate, y la espada refiere a un símbolo fálico, dentro del mismo romance, los versos **(55-58 Y mientras cuenta, llorando, / su aventura a aquella gente, / en las tejas de pizarra / el viento, furioso, muerde)**,²⁶² expresan un viento enojado que muestra su fuerza y frialdad al no poder alcanzar a Preciosa. En el último verso de este poema se describe con claridad el coraje sentido a causa de la frustración y del desdén. Por lo anterior el viento también simboliza la indiferencia, la frustración, la furia y la amargura por no obtener lo que se desea.

Un significado de lo amargo que puede ser la frustración se confirman en el poema “Romance sonámbulo” sus versos **(1-2 Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas)**.²⁶³ Se repiten en los versos 84-85, donde el viento se observa de color verde²⁶⁴, expresando lo ácido, lo amargo, que resulta de lo inalcanzable; en tanto se simboliza con el viento, se trata de algo inasible. “El viento parece ser verde por asimilación al color de las ramas. La reiteración de la voz verde [...] establece desde un principio, ese fuerte dominio cromático como elemento unificador de todo poema.”²⁶⁵ En el mismo romance los versos **(64-66 El largo viento dejaba / en la boca un raro gusto / de hiel, de menta, de albahaca)**,²⁶⁶ indican también el mal sabor de este desencanto. “El sabor agridulce dejado en la boca por el viento resulta, apropiadamente, de plantas herbáceas todas de color verde.”²⁶⁷

El aire también es utilizado para brindar una atmósfera de pasión y sensualidad. En “Preciosa y el Aire”, los versos, **(37-42 ¡Preciosa, corre,**

²⁶¹ *Ibid.* p. 47

²⁶² *Ibid.* p. 48.

²⁶³ *Ibid.* p. 53.

²⁶⁴ “Ni es difícil comprender por qué el verde para Lorca significa a la vez la intensidad de la vida y su fragilidad, ese momento fugaz de todo capullo antes de la inevitabilidad de una veloz decadencia.” D. Johnston. *Op. cit.* p. 45.

²⁶⁵ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 183.

²⁶⁶ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 56.

²⁶⁷ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 187.

Preciosa, / que te coje el viento verde! / ¡Preciosa, corre, Preciosa! / ¡Míralo por donde viene! / Sátiro de estrellas bajas / con sus leguas relucientes),²⁶⁸ donde el viento alude a un tiempo fuerte y amargo. Y al final de estos versos el viento es identificado como un sátiro de bajas pasiones. Los versos 38, 41, 57 y 58 describen: “38 **el viento verde**, el viento lascivo, sugerente de la expresión “viejo verde. 41 **Sátiro**, ser mitológico con cuerpo, cabeza y barba de hombre, pero con orejas puntiagudas, dos pequeños cuernos sobre la frente y con la parte inferior del cuerpo de macho cabrío. Tipificados por el dios Pan, los sátiros solían perseguir a las ninfas en los bosques, a veces produciendo “pánico” en ellas, igual que el viento aquí en Preciosa. 57-58 **en las tejas de pizarra / el viento, furioso, muerde**. Otra vez el poeta clausura su poema devolviéndonos momentáneamente al mundo mítico y surreal de afuera.”²⁶⁹

En “La casada infiel”, los versos 19 a 22²⁷⁰ donde el aire hace referencia al encuentro de dos cuerpos plenos de sensualidad que ocurre cerca del río. En el romance “Thamar y Amnón”, también se hace alusión a un clima desbordado de pasión en los versos **(7-8 Aire rizado venía / Con los balidos de lana),**²⁷¹ el aire indica la intensidad. Por otro lado los versos “7-8... Hipálage mediante la cual se asimila la forma del aire a los rizos de lana de las ovejas que balan.”²⁷²

La palabra aire representa lo divino, lo espiritual y lo celestial. En el poema “Preciosa y el aire” sus versos **(19-22 Al verla se ha levantado / el viento que nunca duerme. / San Cristobalón desnudo, / lleno de lenguas celestes)**²⁷³ el comportamiento del viento recuerda a este santo. Se puede observar que el viento representa lo masculino, “**21 San Cristobalón desnudo**. Referencia apositiva y antropomórfica al viento. El histórico San Cristóbal nació en Siria y fue martirizado por ser cristiano en el año 250. Según la leyenda, representaba a un hombre fuerte y gigantesco que, cumpliendo con

²⁶⁸ F. García Lorca. *Op. cit.* p.47.

²⁶⁹ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 175.

²⁷⁰ (Con el aire se batían / las espadas de los lirios). F. García Lorca. *Op. cit.* p. 65.

²⁷¹ *Ibid.* p.121.

²⁷² W. Dobrian. *Op.cit.* p. 268.

²⁷³ F. García Lorca. *Op. cit.* p.46.

su oficio de transportador de gente, cruzó un arroyo cargando en las espaldas al Niño Jesús. De ahí su nombre en griego *Christophoros*, es decir (el que lleva a Cristo). Aquí García Lorca desantifica completamente a este santo, convirtiéndole en personificación mítica del viento fuerte, lujurioso y perseguidor de mujeres. Efectivamente, antes de su arrepentimiento este hombre había llevado una vida bastante disoluta.”²⁷⁴

En el poema “San Gabriel”, los versos **(7-10 Sus zapatos de charol / rompen las dalias del aire / con los dos ritmos que cantan / breves lutos celestiales)**,²⁷⁵ describen el caminar divino del gitano rompiendo con lo más natural, que es el aire, por el estilo y gallardía al andar.” El sonido de los tacones del joven que baila remeda los melancólicos ritmos del cante jondo, rompiendo así el aire oscuro de la noche.”²⁷⁶ En los versos últimos de este mismo romance **(67-68 Ya San Gabriel en el aire / Por una escala subía)**,²⁷⁷ el aire es una metáfora de la elevación divina. “Al mismo tiempo, la supuesta escala que une la tierra al cielo es una convención muy tradicional.”²⁷⁸ En el “Romance del Emplazado”, en sus versos **(42-43 Espadón de nebulosa / mueve en el aire Santiago)**,²⁷⁹ el aire representa la influencia de lo cósmico, de lo celeste. “Referencia a la vía láctea, constelación en la forma de una enorme espada, que ilumina el cielo en el camino de Santiago de Compostela. Oportunamente, la fiesta de Santiago se celebra el 25 de julio, así que el fenómeno sideral anuncia que ha pasado exactamente la mitad del plazo otorgado a el Amargo.”²⁸⁰ En “Burla de Don Pedro a Caballo Romance con Lagunas”, los versos **(28-29 ¿Es Belén? Por el aire / yerbaluisa y romero)** donde el aire está asociado a un lugar de aromas celestiales.²⁸¹

El viento es utilizado para perfilar una atmósfera de inquietud, incertidumbre y combate. En “Reyerta”, en los versos **(35-36 Y ángeles negros**

²⁷⁴ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 174.

²⁷⁵ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 79.

²⁷⁶ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 215.

²⁷⁷ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 82.

²⁷⁸ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 218.

²⁷⁹ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 98.

²⁸⁰ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 240.

²⁸¹ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 118.

volaban / por el aire del poniente),²⁸² el viento enfatiza que se ha terminado el día y con ello el enfrentamiento, puesto que por el oeste se pone el sol.

En el “Poema de la Guardia Civil Española”, los versos en donde aparece el aire **(33-34 El viento vuelve desnudo / La esquina de la sorpresa)**,²⁸³ indican también un ambiente de zozobra. “Una ráfaga repentina de viento anticipa la rápida y sorprendente invasión en la guardia civil.”²⁸⁴ Y en los versos siguientes **(111-112 en un aire donde estallan / rosas de pólvora negra)**,²⁸⁵ el aire toma el color de una batalla. “Referencia audiovisual a los estampidos y destellos de los tiros.”²⁸⁶ En “Burla de Don Pedro a Caballo Romance con Lagunas”, en algunos versos **(9-12 Todas las ventanas / preguntan al viento / por el llanto oscuro / del caballero)**,²⁸⁷ el viento es la incertidumbre de la gente que pregunta por el caballero herido. “9 a 12 El segmento **todas las ventanas**, es una metonimia refiriéndose a toda la gente asomada a las ventanas; **el llanto oscuro / del caballero** indica las lágrimas que vertía Pedro, expresión del dolor y remordimiento que sentía por haber renegado tres veces a Jesús.”²⁸⁸

El viento está igualmente asociado a la imagen de la muerte y por lo tanto del dolor. En el “Romance Sonámbulo”, lo expresan los versos 7 a 8²⁸⁹ el viento rasga o lastima a quien lo observa. En el poema de “San Miguel (Granada)”, los versos²⁹⁰ señalan que el aire anuncia la salida del sol. El aire frío del amanecer hiere los ojos, como si se tratara de sal. “Primer indicio de que el poeta ha fantaseado el sitio de la ermita en la costa mediterránea, lo que explica la percepción de la sal marítima en la brisa de la apenas incipiente aurora.”²⁹¹ En el poema “Romance del emplazado”, los versos 38 a 39 **(37-41 Aprende a cruzar las manos / y gusta los aires fríos / de metales y**

²⁸² *Ibid.* p. 51.

²⁸³ *Ibid.* p.103.

²⁸⁴ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 247.

²⁸⁵ F. García Lorca. *Op. cit.* p.107.

²⁸⁶ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 250.

²⁸⁷ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 117.

²⁸⁸ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 261.

²⁸⁹ (La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas). F. García Lorca. *Op. cit.* p. 55.

²⁹⁰ (En los recodos del aire, / cruje la aurora salobre). *Ibid.* p. 71.

²⁹¹ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 205.

peñascos. / Porque dentro de dos meses / yacerás amortajado).²⁹² *Aires fríos*, esta referido a una tumba o féretro. "Referencia al sitio de los **montes imantados** (v.33) donde el **Amargo** ha de encontrar su sepultura. [...] El periodo relativamente largo del emplazo aumenta la cruel *angustia* de la espera."²⁹³ En "Martirio de Santa Olalla", en los versos **(53-54 Su desnudo carbón / tizna los aires helados).**²⁹⁴ Otra vez el aire se encuentra asociada a la imagen de la muerte, "Olalla pende de un árbol", porque le prendieron fuego a su cuerpo. "Descripción vívidamente patética del aspecto quemado, ennegrecido del cadáver de Olalla."²⁹⁵

²⁹² F. García Lorca. *Op. cit.* p. 98.

²⁹³ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 240.

²⁹⁴ F. García Lorca. *Op. cit.* p.114.

²⁹⁵ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 256.

“A mi me gusta ver correr
lleno de lumbre lo que está quieto
y quieto años enteros”
Federico García Lorca. *Poeta de la
intensidad*.

Christop Eich

Los Animales

Los animales en el *Romancero Gitano* son utilizados para expresar la agonía, la frustración, y la violencia con la que morían los gitanos. Dichos símbolos dan cuenta de características humanas como la fuerza, la sensualidad, el erotismo, la fantasía, el recuerdo, la intimidad y la búsqueda infinita por la libertad y la tranquilidad.

En los animales Federico García Lorca encarna acontecimientos y sentimientos totalmente humanos que se apropian de la realidad quedando impresa en sus romances la crueldad y el desamparo. Mediante ello Lorca exalta el mundo de los gitanos. Johnston comenta de *Impresiones y paisajes*: “Sobre todo encontramos aquí una de sus grandes capacidades: la expresión de las emociones en y a través de elementos muy reales del mundo natural. Es un mundo que permanece animado pero ahora está habitado por la energía sexual que Federico estaba experimentando en sí mismo como origen de una profunda diferencia”.²⁹⁶

La aparición constante del símbolo del caballo es lo que le da un lugar de primacía entre las figuras de animales y por ello se encuentra al principio de este capítulo.

²⁹⁶ D. Johnston. *Op. cit.* p. 52.

El Caballo

El caballo en los versos del *Romancero Gitano* simboliza la libertad, la fuerza, la virilidad y la belleza masculina. Sorel menciona que dichas características se encuentran ligadas al homosexualismo de García Lorca. “En la poesía lorquiana la belleza casi siempre es del hombre. Y la masculinidad halla su máxima representación en la figura del [...] caballo. La espuma, las crines ardientes, los cascos golpeadores de la piel del llano o las pezuñas del monte, se funden con los brazos acariciantes, el cuerpo delgado y musculoso, la piel morena del jinete a él abrazado.”²⁹⁷

García Lorca recrea la esencia de los gitanos como grupo étnico perseguido desde siglos antes por razones político-religiosas y los rescata como figura mítica posiblemente por el legado histórico y cultural aportado a España. Los describe mediante los matices relacionados con la figura del caballo, que aparece como una expresión representativa del espíritu de ellos, fortalecida, por sus tradiciones, que sucumben con orgullo y valor ante la tragedia.

El hombre en el combate “Se defiende invocando la fuerza instintiva..., fuerza masculina, capaz de hacer frente al poderío de la mujer en esta eterna guerra de los sexos.” En “Romance de la luna, luna” **(17-18 Huye, luna, luna, luna, / que ya siento sus caballos).**²⁹⁸

El caballo representa al gitano fuerte que defiende la tierra; también el símbolo del caballo imprime naturalidad y fortaleza a la descripción de la piel y el llanto desbordado por la angustia de Soledad Montoya. En “**Romance sonámbulo**”, los **(3-4 El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña)** y que se repiten en los versos 85-86, con los cuales termina el poema. En “**Romance de la pena negra**”, los **(5-6 Cobre amarillo su carne, / huele a caballo y a sombra).** **(15-18-Soledad de mis pesares, / caballo que se**

²⁹⁷ A. Sorel. *Yo García Lorca*. Navarra: Txalaparta, 1998. pp.149-150.

²⁹⁸ C. Feal. *Op. cit.* p. 13 y en F. García Lorca. *Romancero Gitano. Op. cit.* p. 42.

desboca / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas).²⁹⁹ El caballo³⁰⁰ es un símbolo masculino: el miedo del caballo es en realidad el miedo del hombre a la mujer. El hecho de que el caballo sea tragado por la mujer, es atribuido a una especie de destino del cual el hombre no puede defenderse. Feal³⁰¹ vuelve a reiterar que el hombre trata de defenderse de la amenaza de devoración que la mujer representa. Considero que el caballo significa también no tener ataduras, actuar desenfrenadamente, no seguir las reglas establecidas, buscar la propia pasión, usar ese vigor instintivo y encontrar la libertad mientras se busca el camino propio al que sólo por la lucha y agonía se ha llegar, y no por simple destino. El caballo simboliza el libre camino de su pasión. En “Burla de don Pedro a caballo” los versos **(5-8 Montado en un ágil / caballo sin freno, / venía en la busca / del pan y del beso).**³⁰² “Los caballos aluden a la potencia necesaria para enfrentarse con ese mundo adverso, ese amor de ardiente filo.”³⁰³ “... y el caballo que patalea en la cuadra, así como las historias y dichos de la ciada, son otros tantos elementos pertenecientes a un mundo exterior informe y caótico, lleno de seducción y peligro, lleno de poderes desatados, que clamando por una forma y una vida, derrumban los rígidos muros.”³⁰⁴

La muerte expresada por la angustia del caballo herido en los versos de los romances: “Romance del emplazado” el caballo en los **(1-7; Mi soledad sin descanso! / Ojos chicos de mi cuerpo / y grandes de mi caballo / no se cierran por la noche / ni miran al otro lado, / donde se aleja tranquilo / un sueño de trece barcos).** En “Romance de la guardia civil española” los **(v29-30 Un caballo malherido / llamaba a todas las puertas).**³⁰⁵ es enfatizada por el insomnio como espera de la muerte, que muestra un alma torturada por la persecución y victimización realizadas por la Guardia Civil española. La espera del desenlace fatal del caballo y del jinete. En “Romance del emplazado” los

²⁹⁹ F. García Lorca. *Op. cit.* pp. 53, 67 y 68.

³⁰⁰ Aquí C. Feal hace referencia al ropaje fálico del agua “con su larga cola”; así como al temor del caballo que se detiene ante el agua y no la quiere. Aquí caballo y hombre están unidos en el mismo temor y conocen su trágica suerte. *Cfr.* C. Fea. *Op. cit.* pp. 34-35.

³⁰¹ *Cfr. Ibid.* p. 132.

³⁰² F. García Lorca. *Op. cit.* p. 117.

³⁰³ C. Feal. *Op. cit.* p. 113.

³⁰⁴ Ch. Eich. *Op. cit.* p. 148. Refiriéndose a *Bodas de sangre*.

³⁰⁵ F. García Lorca. *Op. cit.* pp. 95, 103.

versos **(18-21 Y los martillos cantaban / sobre los yunques sonámbulos / el insomnio del jinete / y el insomnio del caballo).**³⁰⁶ “...sin jinete por haberse caído muerto, es el primer indicio de los estragos del cataclismo que pronto descenderá sobre la ciudad de los gitanos. La intención del animal es avisar o dar alarma del desastre inminente.”³⁰⁷

Los caballos muestran el acecho en que las gitanas se encuentran y su relincho indicio del comienzo de la violencia. Esto lo podemos observar en los versos de los dos romances siguientes: “Romance de la guardia civil española” los **(85-88 Por las calles de penumbra / huyen las gitanas viejas / con los caballos dormidos / y las orzas de monedas)** y en “Thamar y Amnón” los **(69-70 Los cien caballos del rey / en el patio relinchaban).**³⁰⁸

El caballo utilizado por Lorca es de color negro; dicha oscuridad representa el luto, con el que denuncia los crímenes realizados a los gitanos por la guardia civil, —presos esperando un martirio—. Por ejemplo en el romance “Martirio de Santa Olalla” sus versos **(1-4 Por la calle brinca y corre / caballo de larga cola, / mientras juegan o dormitan / viejos soldados de Roma).**³⁰⁹ El caballo es la prueba de que se ha cometido un crimen, sus cascos indican la huída de Amnón a caballo y confirman la violación, según lo muestran los versos de los siguientes tres romances: “Romance de la guardia civil española” **(1-4 Los caballos negros son. / Las herraduras son negras. / Sobre las capas relucen / manchas de tinta y de cera).** En “Burla de don Pedro a caballo” los **(50-53 Entre los azafranes / han encontrado muerto / el sombrío caballo / de don Pedro).** En “Thamar y Amnón” los **(97-98 Y cuando los cuatro cascos / eran cuatro resonancias).**³¹⁰

Creo que cuando se encuentra el caballo escrito en alguno de los versos escritos en el *Romancero Gitano* siempre es sinónimo de luto, de la angustia

³⁰⁶ *Ibid.* p. 96.

³⁰⁷ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 247.

³⁰⁸ F. García Lorca. *Op. cit.* pp. 106 y 124.

³⁰⁹ *Ibid.* p.111.

³¹⁰ *Ibid.* pp. 101,119, 125.

ante la muerte, o de la llegada de esta, y así el caballo no sólo es la fuerza y la virilidad, o el espíritu gitanos sino que además es representación de la muerte.

El jinete es símbolo del gitano que está destinado a una muerte cruel y dolorosa. **(21-22 El jinete se acercaba / el tambor del llano),**³¹¹ Ya que la figura del jinete está inevitablemente unida a ella, por ejemplo en “Reyerta”, “La representación de estos gitanos como jinetes (verso 34) es un rasgo muy realista, puesto que muchos calés son de oficio herreros o vendedores de caballos, además de ser excelentes caballistas.”³¹² Feal nos dice que cabalgar es vencer a la muerte. Y en el Romancero Gitano se encuentra en algunos versos de “Reyerta” **(31-34 La tarde loca de higueras / y de rumores calientes / cae desmayada en los muslos / heridos de los jinetes),** donde describen la pena de los gitanos.³¹³ En algunos versos el jinete también representa a la angustia.

Los Mulos y el Unicornio

Los mulos señalan el esfuerzo del gitano al comenzar su dura jornada. “El mulo es un rebajamiento de la potencia y plenitud de las fuerzas que vendrían representadas por el caballo.” En el Romance de “San Miguel (Granada)”: **(1-4 Se ven desde las barandas, / por el monte, monte, monte, / mulos y sombras de mulos / cargados de girasoles).**³¹⁴ Por lo contrario, el unicornio es la tranquilidad que se rompe, en “Burla de don Pedro a caballo Romance con lagunas”: **(54-57 Voz secreta de tarde/ balaba por el cielo. / Unicornio de ausencia / rompe en cristal su cuerno).**³¹⁵

³¹¹ En “Romance de la luna, luna”, F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 42.

“Indicación de la llegada de la muerte, representada míticamente por el jinete.” W. Dobrian. *Op. cit.* p. 168.

³¹² *Ibid.* p.179.

³¹³ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 51. *Cfr.* C. Feal. *Op. cit.* p. 183.

³¹⁴ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 71. Antes del fragmento citado C. Feal menciona “que hay una sensación de vida disminuida, vida en segundo grado.” C. Feal. *Op. cit.* p. 191.

³¹⁵ F. García Lorca, *Op. cit.* p. 119.

Los Potros

García Lorca indica la libertad sexual mediante los potros que son caballos salvajes, y que simbolizan el instinto más puro incapaz de domesticarse, el de la sexualidad; por ejemplo en “La casada infiel” la falta de compromiso por parte de ambos protagonistas, hace alusión al amor libre de ataduras morales. La palabra nácar en “La casada infiel” **(36-39 Aquella noche corrí / el mejor de los caminos, / montado en potra de nácar / sin bridas y sin estribos)**,³¹⁶ enfatiza la piel blanca de la mujer, que permite el éxtasis de su amante en cuanto se entrega desenfrenadamente, o incluso de manera “impropia.”

También la palabra potro o potra simboliza la avidez con la que se disfruta de la libertad. “En este caso la imagen caballista del cielo grande y reluciente, [...] simboliza el valor máspreciado del gitano – su libertad—”³¹⁷

Por otra parte el último verso de “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla”: **(43-46 Y a las nueve de la noche / le cierran el calabozo, / mientras el cielo reluce / como la grupa de un potro)**; ³¹⁸ da una sensación de vergüenza, por haber sido desprestigiado y abandonado.

Pienso que las crines aluden a la virilidad de los caballeros que se destacan por su brío para defenderse, sean gitanos o soldados de la guardia civil como en el romance de “Muerte de Antoñito el Camborio”. Carlos Feal considera que son un símbolo fálico, por ejemplo en “Muerte de Antoñito el Camborio” el **(20 Camborio de dura crin)**.³¹⁹

³¹⁶ *Ibid.* p. 65. El nácar es la parte interior de una concha y aunque no se expresa directamente el temor del hombre de ser devorado, el hecho de imaginarse montado sobre ella es una forma de triunfar sobre la amenaza que puede estar presente en la falta de *bridas y estribos*. Cfr. C. Feal. p. 66.

³¹⁷ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 224.

³¹⁸ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 85.

³¹⁹ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 88. “hiperbolización de la solidez física de Antonio en vigorosos términos caballares, apropiada por el hecho de considerar a los gitanos centauros modernos”. W. Dobrian. *Op. cit.* p. 227.

Además las crines se refieren a los soldados. “el poeta yuxtapone el amplio mundo de afuera –la escena estrepitosa de los centuriones montados a caballo haciendo con sus espadas estragos en la población– a otra imagen estrechamente enfocada y emocionalmente absorbente, la sádica presentación de **senos ahumados de Olalla**”³²⁰ “Martirio de Santa Olalla”, los **(47-50 Y mientras vibra confusa / pasión de crines y espadas / el Cónsul porta en bandeja / senos ahumados de Olalla.)**³²¹ Por lo que la palabra crines refiere a la pasión del guerrero que enfrenta alguna batalla.

Las Aves

En el *Romancero Gitano* encontramos varias especies de pájaros y aves como la zumaya, las alondras, los ruiseñores y las palomas; así como los gallos y las cigüeñas. Las aves simbolizan el dolor causado por la tortura y el abandono, además de que son presagio de acontecimientos trágicos, y por lo tanto simbolizan la hora de la muerte en la que después de un largo martirio se encuentra la paz eterna. Por ejemplo la zumaya en los romances “Romance de la Luna, Luna” **(29-30 Cómo canta la zumaya, ¡ay, cómo canta en el árbol!)**. “Martirio de Santa Olalla”, los **(29-30 Su sexo tiembla enredado / como un pájaro en las zarzas)**, en donde el pájaro es una metáfora de su sexo lastimado hecho pedazos.³²² Se trata de una ave nocturna y su presencia es asociada con la muerte; para Carlos Feal este “pájaro agorero es parte de la tragedia ya anunciada”. Las aves son el dolor y la tranquilidad.

Los pájaros simbolizan la muerte terrible que sufre el caballero y las llamas la sangre que emana de su cuerpo, “representa un reflejo en el agua de lo que se ve arriba en el amplio cielo, a saber, una imagen de aves atemorizadas volando para escaparse de las llamas de la ciudad consumida por el fuego.”³²³ “Burla de don Pedro a caballo” los **(40-41 Sobre el peinado del agua / un círculo de pájaros y llamas)**. “Thamar y Amnón”, los **(13-16**

³²⁰ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 256.

³²¹ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 114.

³²² F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. pp. 43 y 113.

³²³ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 263.

Thamar estaba soñando / pájaros en su garganta, / al son de los panderos fríos / y cítaras enlunadas).³²⁴ También los pájaros señalan la agonía que deja el presentimiento de Thamar.

Lo gallos indican que existe temor por el destino trágico que se espera. Los picos de los gallos buscan la salida del sol; puede ser que se trate de una imagen alusiva al amanecer y los destellos de sol parezcan tener forma de picos, o son como lo señala Dobrian “Como otro portento de esta situación de pánico y alarma, los gallos – precozmente despertados – rompen el vidrio con la fuerza de su canto chillón.”³²⁵ “Romance de la pena negra”, **(1-2 Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora).** En “Romance de la guardia civil española” los **(31-32 Gallos de vidrio cantaban / por jerez de la Frontera).**³²⁶

Las alondras simbolizan posiblemente la necesidad de encontrar tranquilidad. “Entre los gitanos, la pena del amor frustrado se mitiga con largos paseos y baños de rocío antes de la llegada del alba, anunció ésta de la nueva luz, la nueva esperanza. La alondra es un ave de color pardo u oscuro que se baña en el agua para aliviar el calor, paralelismo con la situación angustiada de Soledad.”³²⁷ “Romance de la pena negra”, los **(35-36-Soledad, lava tu cuerpo / con agua de las alondras, / y deja tu corazón / en paz, Soledad Montoya).**³²⁸

Los ruiseñores son la ilusión o el deseo por lo que no se puede obtener, como la juventud y la ilusión perdida. “Las damas ya de edad madura sienten nostalgia por antiguas aventuras románticas recordadas o tal vez nunca disfrutadas.”³²⁹ Esto último se encuentra en “San Miguel (Granada)” los **(37-40 Vienen altos caballeros / y damas de triste porte, / morenas por la nostalgia / de un ayer de ruiseñores.)**³³⁰ También en este romance la cólera

³²⁴ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. pp. 119 y 122.

³²⁵ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 247.

³²⁶ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. pp. 67 y 103.

³²⁷ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 201

³²⁸ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 69.

³²⁹ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 206.

³³⁰ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 73.

dulce de un Arcángel revestido de plumas y ruiseñores nos dice que Lorca pone énfasis en dar voz al temor y coraje reprimidos. Sin embargo el ruiseñor es la esperanza de que la muerte también traiga consigo la ilusión de encontrar tranquilidad, serenidad y descanso del martirio sufrido. “Martirio de Santa Olalla”, los **(67-70 Una Custodia reluce / sobre los cielos quemados, / entre gargantas de arroyo / y ruiseñores en ramos)**. En *Burla de don Pedro a caballo* los **(36-37 Los chopos dicen: no. / Y el ruiseñor: veremos)**.³³¹

La palabra palomillas es una metáfora para referirse a los fieles creyentes en San Gabriel Arcángel, que se convierte por lo tanto en domador de almas. En el romance “San Gabriel (Sevilla)”, **(19-22 Las guitarras suenan solas / para San Gabriel Arcángel, / domador de palomillas / y enemigo de los sauces.)**³³² Las palomas simbolizan la paz y cuando en “Thamar y Amnón” estas yacen muertas en el piso, significa que se perdió toda esperanza, según los versos de este romance **(21-24 Thamar estaba cantando / desnuda por la terraza. / Alrededor de sus pies, / Cinco palomas heladas)**.³³³

La cigüeña en el “Romance de la guardia civil española”, versos **(49-50 La media luna soñaba / un éxtasis de cigüeña)**.³³⁴ Está adjetivando a la luna, como figura maternal; la media luna alude a la imagen de una cuna y la cigüeña es aquella ave asociada al nacimiento de un bebé.

Los Anfibios y los Reptiles

La palabra anfibio nos remite a una atmósfera húmeda y fría, según los versos en “Preciosa y el aire”: **(3-4 por un anfibio sendero / de cristales y laureles)**.³³⁵ En el caso de las ranas su significación en el *Romancero Gitano* está relacionada con la frustración del amor que al no ser correspondido destruye al amante porque la derrota amorosa tiene como única solución la

³³¹ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. pp.115, 119.

³³² *Ibid.* p. 80.

³³³ *Ibid.* p. 122.

³³⁴ *Ibid.* p. 104.

³³⁵ *Ibid.* p. 45.

muerte. Incluso esta última se asocia en esta obra con la figura de la madre, que se imprime en estos romances, como una mujer seductora que al no poder corresponder a la fantasía del niño, es decir del hombre, este muere ahogado; como en el ejemplo de Don Pedro en el romance que lleva ese nombre “Burla de don Pedro a caballo Romance con lagunas” los versos **(67-69 Sobre la flor enfriada / está don Pedro olvidado / ¡ay! Jugando con las ranas).**³³⁶

La serpiente alude a la superficie sobre la cual se encuentran los cuerpos ensangrentados que ya no pueden quejarse. “El silencioso riachuelo de sangre gitana pregona elocuentemente a las autoridades –como un mudo cante jondo- exactamente lo que ha pasado aquí.”³³⁷ En el romance de “Reyerta”, los **(25-26 Sangre resbalada gime / muda canción de serpiente).**³³⁸

Los Peces

Los peces son utilizados para detallar diversos elementos en el *Romancero Gitano*: noche, sangre, pasión y fortaleza.

La noche es descrita de modo que se vuelve parte del mundo de los gitanos; los peces en ella indican una noche fantástica y mítica.³³⁹ Como lo es en “Preciosa y el aire” según los versos **(5-8 El silencio sin estrellas, / huyendo del sonsonete, / cae donde el mar bate y canta / su noche llena de peces).**³⁴⁰ El pez marca la llegada del amanecer como si se adentrara con ello a otro mundo. “El segmento corresponde [...] a la llegada matutina del joven amante.”³⁴¹ En “Romance sonámbulo” lo indican los siguientes versos **(14-16 Grandes estrellas de escarcha / vienen con el pez de sombra / que abre el camino del alba.)**³⁴²

³³⁶ *Ibid.* p. 120.

³³⁷ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 79.

³³⁸ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 50.

³³⁹ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 173.

³⁴⁰ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 45.

³⁴¹ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 184.

³⁴² F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 54.

El pez es una figura que se caracteriza por la pasión carnal o aquella que se manifiesta en un combate: por ejemplo los peces son el brillo de la sangre que todavía esta húmeda. "La comparación de una navaja o un cuchillo con un pez sin escamas es una constante en la poesía y en la obra dramática de García Lorca."³⁴³ Las navajas aparecen en el romance de "Reyerta", en los versos, **(1-4 En la mitad del barranco / las navajas de Albacete, / bellas de sangre contraria, / relucen como los peces)**. "La casada infiel" **(32-35 Sus muslos se me escapaban / como peces sorprendidos, / La mitad llenos de lumbre, / la mitad llenos de frío)**.³⁴⁴ Feal menciona que el simbolismo de las navajas esta reforzado por los peces hace alusión al falo que es el objeto de litigio para así poseer a la madre. Ramos Gil ya mencionaba la remotísima relación sexual entre pez y luna.³⁴⁵ Así la pasión con la cual se defiende el gitano es transformada en una pasión sexual. En los peces el movimiento, la humedad se refieren al juego que realizan las piernas en el acto sexual, por lo que los peces indican sensualidad y erotismo. Por último "Lorca ve en la desnudez de la mujer algo tentador, y esto es lo que rechaza. Rechaza el intento de seducción proveniente de la mujer"³⁴⁶ En el romance de "Thamar y Amnón" los versos **(65-68-Thamar, en tus pechos altos / hay dos peces que me llaman, / y en las yemas de tus dedos / rumor de rosa encerrada)**. En el mismo romance los **(v91-92 Rumores de tibia aurora / pámpanos y peces cambian)** en estos versos los peces son el calor tropical que se modifican por el descenso de la pasión.³⁴⁷

En "Muerte de Antoñito el Camborio", versos **(7-8 En la lucha daba saltos / jabonados de delfín.)**, el delfín es una alusión a la figura del gitano que morirá manchado con sangre enemiga, puesto que peleará hasta la muerte.

³⁴³ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 177.

³⁴⁴ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. pp. 49 y 65.

³⁴⁵ C. Feal. *Op. cit.* p. 152.

³⁴⁶ C. Feal ha señalado la reacción del hombre, en Lorca, frente al desnudo femenino para insistir en el enfrentamiento de los dos sexos. Menciona más profunda explicación a este temor hacia la mujer. "El amor, la atracción amorosa que de la mujer procede, amenaza, por así decir, con devorarlo. Para no perder la identidad debe el hombre negarse al amor y mostrar, en cambio, su dominio sobre quien se siente como un ser peligroso. C. Feal. *Op. cit.* pp. 44. y 57.

³⁴⁷ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. pp. 124-125.

El pez se refiere también a una presencia estática, una obra de arte arquitectónica. “el poeta emplea la palabra pez para referirse al puente romano.”³⁴⁸ En el romance de “San Rafael (Córdoba)” en los **(27-29 Un solo pez en el agua / que a las dos Córdoba junta: / blanda Córdoba de juncos, / Córdoba de arquitectura) (47-50 Un solo pez en el agua / Dos córdoba de hermosura. / Córdoba quebrada en chorros. / Celeste Córdoba enjuta)** es decir que el pez es siempre una figura que da un sentido de fortaleza incólume.³⁴⁹ En el mismo romance aparece la palabra pez en el sentido de fortaleza y brillo. “el pez parece referirse a la estatua más grande del santo, levantada en la ribera del norte sobre su columna delgada.”³⁵⁰ **(39-42 Pero el pez, que dora el agua / y los mármoles enluta, / les da lección y equilibrio / de solitaria columna.)**³⁵¹ La correlación sexual del pez y la luna que Feal menciona ayuda a comprender el significado erótico de dicho símbolo, cuyo origen es muy remoto.

El Toro, el Jabalí y el Perro

El toro y el jabalí son el vigor andaluz, particularmente las corridas de toros son representativas del brío español; ambos destacan algunas características varoniles de los gitanos, por ejemplo el toro es la furia con la que sucedió la cruenta batalla. El toro “refiriéndose al gitano más fuerte, diestro y astuto, único sobreviviente de la sangrienta reyerta.”³⁵² En “Reyerta”, los **(11-12 El toro de la reyerta / se sube por las paredes)**, en “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla”, la palabra toros en los **(1-4 Antonio Torres Heredia, / hijo y nieto de Camborios, / con una vara de mimbre / va a Sevilla a ver los toros)**; y realzan el brío andaluz en “Muerte de Antoñito el Camborio”, jabalí se encuentra en los versos **(5-6 Les clavó**

³⁴⁸ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 211.

³⁴⁹ F. García Lorca. *Op.cit.* 1993. pp. 76 y 77.

³⁵⁰ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 212.

³⁵¹ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. pp. 77.

³⁵² W. Dobrian. *Op. cit.* p. 178.

sobre las botas / mordiscos de jabalí).³⁵³ Y el jabalí hace referencia a la ferocidad con el que se defendió el Camborio. La figura del toro señala la hora en la que se realizará el martirio. “Metáfora animalesca, sugestiva del fuerte ruido producido por la mezcla de aire y de la materia combustible en el horno de una forja, encendida aquí para preparar los instrumentos de tortura.”³⁵⁴ “Martirio de Santa Olalla”, los **(19-22 Brama el toro de los yunques, / y Mérida se corona / de nardos casi despiertos / y tallos de zarzamora).**³⁵⁵

“Otras veces el poeta se servirá de los animales –los perros, las iguanas, las míticas hormigas devoradoras, los sapos– para castigar al hombre, para demostrar que la mayor bestia es precisamente la humana presuntamente la más civilizada.”³⁵⁶

Explican cómo la muerte fue desde los tiempos en los campos inseparable de Lorca, y como el poeta la mantiene lejos “...mantener la muerte a raya, no ignorándola, sino citándola y jugando con ella como el torero juega con el toro. Las imágenes de muerte y especialmente de muerte violenta, que serán recurrentes en la obra de Lorca, no son por consiguiente, gratuitas. [...] Es precisamente ese desafío a una muerte predicha, peligroso pero vigorizador, el que se ritualiza en la corrida de toros.”³⁵⁷

En “La casada infiel” los perros en los versos 18-19 dan la sensación de lejanía, de un lugar oculto o escondido en la oscuridad. Los perros pueden ser aquellos obstáculos que se han dejado atrás para dar paso al placer carnal. “La sensación de distancia y alejamiento, percibida por los personajes representados, se logra mediante el hipálage, **y un horizonte de perros / ladra muy lejos del río.**”³⁵⁸ Los perros son el presagio de la tragedia, “según la superstición popular, el ladrar de los perros a media noche anuncia la muerte de una persona.”³⁵⁹ Como se encuentra en “Muerto de Amor” en los **(13-18 La**

³⁵³ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. pp. 49, 83, 87.

³⁵⁴ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 254.

³⁵⁵ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 112.

³⁵⁶ P. Guerrero Ruiz. *F. García Lorca en el espejo del tiempo.* Valencia: Aguacleara, 1998. p. 38.

³⁵⁷ D. Johnston. *Op. cit.* p. 47.

³⁵⁸ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 195.

³⁵⁹ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 232.

noche llama temblando / al cristal de los balcones, / perseguida por los mil / perros que no la conocen, / y un olor vino y ámbar / viene de los corredores).³⁶⁰

El Oso y el Buey

El oso simboliza la grandeza perezosa de la iglesia e incluso nos da pauta para situarla en un estado salvaje. En “La monja gitana”, **los (7-8 La iglesia gruñe a los lejos / como un oso panza arriba).**³⁶¹

El buey en “Muerto de Amor” en el verso **(23 Bueyes y rosas dormían).** En “Romance del emplazado” los **(14-17 Los densos bueyes del agua / embisten a los muchachos / que se bañan en las lunas / de sus cuernos ondulados).** Y en Romance del emplazado en los versos **(32-35 Será de noche, en lo oscuro, / por los montes imantados, / donde los bueyes del agua / beben los juncos soñando).**³⁶² Es sinónimo de resistencia; por ejemplo aparecen los bueyes como la fuerza del agua y destacando el juego del movimiento del agua, y paralelamente indican quietud.

Los Felinos

La imagen de los felinos esta asociada al instinto natural de supervivencia. El gato es una alusión del monte que parece estar aguardando a que algo suceda. “El poeta anima visualmente a la naturaleza, igualando las puntas aguijonadas de las hojas de pita del monte a las orejas puntiagudas del salvaje gato garduño y a su pelo, erizado cuando la alimaña se encuentra amenazada.”³⁶³ Que se aprecia en “Romance sonámbulo” por los versos **(19-20 Y el monte, gato garduño, / eriza sus pitas agrías).** En su caso el tigre en “Thamar y Amnón”: **(1-4 La luna gira en el cielo / sobre las tierras sin agua /**

³⁶⁰ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 92.

³⁶¹ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 59.

³⁶² F. García Lorca. *Op. cit.* 1993, pp. 92, 96-97.

³⁶³ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p. 55. W. Dobrian. *Op. cit.* p. 185.

mientras el verano siembra / rumores de tigre y llama).³⁶⁴ Sugiere la voracidad del fuego, como la pasión consumiéndose en sí misma.

Los Insectos

Los insectos le dan forma a lo que perciben la vista y al oído, y expresan sensaciones y sentimientos. La araña nos remite a un lejano recuerdo, inmerso en los colores de la imaginación que se “echa a volar” según lo representan los pájaros. Para Feal se trata de una “Visión impresionista del arco iris irradiado por la luz que penetra las piezas de cristal que penden de la lámpara del techo.” Esto se observa en los versos del romance “La monja gitana”: **(5-6 Vuelan en la araña gris / Siete pájaros del prisma).**³⁶⁵ La palabra grillos³⁶⁶ en el romance de “La casada infiel” **(6-7 Se apagaron los faroles / y se encendieron los grillos)**, anuncia una noche íntima y silenciosa, “el poeta nos sorprende sinestésicamente con un sonido, el de los grillos. El resultado es una vívida y sonora representación de una escena campestre oscura y aislada, alejada a propósito del contacto con la gente festiva, potencialmente fisgona.”³⁶⁷ Para Carlos Feal los grillos tienen un sentido fálico en los versos de “San Gabriel (Sevilla)” **(35-38 En su chaleco bordado / grillos ocultos palpitan)**,³⁶⁸ y su canto sería la consumación del amor.

“La añorada naturaleza, con sus árboles, sus flores y sus frutos ha servido de nuevo para evocar un mundo en el que está ausente la libertad y la vida que ellos representan y simbolizan”³⁶⁹

³⁶⁴ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p.121.

³⁶⁵ *Loc. cit.* Cfr. W. Dobrian. *Op. cit.* p.190.

³⁶⁶ F. García Lorca. *Op. cit.* p. 64. Cfr. C.Feal. *Op. cit.* señala que los grillos tienen un significado sexual y por ello vital que al encenderse en este romance se imprime su carácter erótico.

³⁶⁷ W. Dobrian. *Op. cit.* p. 195.

³⁶⁸ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. p 81. la palabra grillos da un sentido especial al fervor de San Gabriel Arcángel. Cfr. C. Feal. *Op. cit.* p. 136.

³⁶⁹ P. Guerrero Ruiz. *Op. cit.* p. 38.

CAPÍTULO 5 MITO PERSONAL DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y EL CONTRASTE ENTRE BIOGRAFÍA Y MITO

Mito Personal de Federico García Lorca:

En el *Romancero Gitano*, Lorca expone claramente cuatro símbolos: la luna, el mar, el viento y el caballo, los cuales se repiten a modo de metáforas obsesivas dentro de esta obra. Para determinar el mito personal de Lorca es necesario puntualizar sus significados, y relacionarlos a los complejos.³⁷⁰ Al respecto Baudouin señala: “Tan luego como se profundiza el análisis de un complejo personal de cierta importancia, invariablemente se encuentra un complejo primitivo al cual se halla íntimamente unido...”³⁷¹

Mujer y Muerte

En el caso de la Luna como representación de la mujer, Freud menciona: “Podríamos decir que para el hombre existen tres relaciones inevitables con la mujer, aquí representadas: la madre, la compañera, y la destructora. O las tres formas que adopta la imagen de la madre en el curso de la vida: la madre misma, la amada, elegida a su imagen, y, por último, la madre tierra, que lo acoge de nuevo en su seno.”³⁷²

En el caso de la representación simbólica de la mujer como fálica se encuentra generalmente relacionada con la agresión (pulsión de muerte) en dos sentidos: por un lado la desvinculación afectiva (como si el amor, ternura, deseo fueran insuficientes y a la vez, también perseguidores); y por otro lado la destrucción física (falta de caricias, desintegración del cuerpo de la mujer, o la representación del hombre ahogado, desangrado). Esta *ambivalencia*

³⁷⁰ “Los complejos... redes de fenómenos en parte conscientes, en parte inconscientes, cuyo vínculo escapa, en todo caso, a la conciencia, y sólo puede inferirse por el análisis. De todas maneras, los complejos comportan muchos elementos inconscientes.” Ch. Baudouin. *Op. cit.* p.17.

³⁷¹ Ch. Baudouin. *Op. cit.* p. 16.

³⁷² S. Freud, “La elección del cofrecillo”. *Op. cit.* p. 1875.

(coexistencia de amor y destrucción del objeto (fases sádico-oral y sádico-anal), expresado en: deseo-angustia, falo-castración. Retomando el concepto freudiano *el tipo de elección de objeto por apoyo*, a el hecho de que el sujeto se apoya sobre el objeto de las pulsiones de autoconservación en su elección de un objeto amoroso; me atrevo a sugerir que esta elección no se logra, ya que predomina la angustia y las pulsiones de muerte en el sujeto. No necesariamente se trata de un conflicto en la sexualidad, solo de las características de la *elección de objeto*³⁷³ La fase oral³⁷⁴ y oral-sádica, que Freud asocia con "...la aparición de los dientes, en la cual la actividad de mordedura y devoramiento implica una destrucción del objeto; en ella se encuentra conjuntamente el fantasma de ser comido, destruido por la madre."³⁷⁵ Como se observa en algunos romances de Lorca. La energía psíquica unida a las representaciones de madre-muerte, hombre-castración; se transforman en Lorca, hablo de una *catexis libidinal* donde la energía sexual esta coartada o inhibida en su fin, y encuentra su satisfacción en la poesía. Esta ambivalencia confirmada por K. Abraham en el sentido de que "Aquí la

³⁷³ "Elección de objeto u objetal: Acto de elegir a una persona o un tipo de persona como objeto de amor. Se distingue una elección de objeto infantil y una elección de objeto puberal; la primera marca el camino para la segunda. Según Freud, la elección de objeto se efectúa según dos modalidades principales: el tipo de elección de objeto por apoyo y el tipo de elección de objeto narcisista. Es sabido que la evolución de las concepciones de Freud acerca de las relaciones entre la sexualidad infantil y la sexualidad postpuberal le condujo a aproximarlas cada vez más, hasta admitir la existencia de una "plena elección de objeto" desde la infancia. En Introducción al narcisismo, Freud refirió la diversidad de elecciones de objeto a dos grandes tipos: por apoyo y narcisista." J. Laplanche y J. Pontalis. *Op. cit.* p. 109.

También R. Spitz hace observar que, dejando aparte el pasaje de los *Tres ensayos sobre la teoría sexual* (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905), que se refiere a las relaciones mutuas entre la madre y el niño, Freud trata del objeto libidinal sólo desde el punto de vista del sujeto (catexis, elección objetal). [...] Cfr. J. Laplanche y Pontalis. *Op. cit.*, p. 360.

La expresión "relación de objeto" debe entenderse que una persona es calificada de *objeto*, en la medida en que hacia ella se apuntan las pulsiones; el término *relación*, no sólo de la forma como el sujeto constituye sus objetos, sino también de la forma en que éstos modelan su actividad. Dentro de una concepción como la de M. Klein, esta idea todavía ve reforzada su significación: los objetos (proyectados, introyectados) ejercen literalmente una acción (persecutoria, aseguradora, etc.) sobre el sujeto (objeto "bueno" o "malo". La preposición *de*, señala una interrelación; en efecto, hablar de relación con el objeto o con los objetos implicaría que estos preexisten a la relación del sujeto con ellos y, simétricamente, que el sujeto ya está constituido. J. Laplanche y Pontalis. *Op. cit.* p. 110.

³⁷⁴ Por otra parte, la experiencia de satisfacción, que proporciona el prototipo de la fijación del deseo a un determinado objeto, es una experiencia oral; [...] La fuente es la zona oral; el objeto se encuentran en estrecha relación con el de la alimentación, el fin es la incorporación, [...] se trata de un modo de relación, de incorporación; el psicoanálisis muestra que ésta, en los fantasmas infantiles, no solamente es relacionada con la actividad bucal, sino que se transpone también a otras funciones (por ejemplo, respiración, visión). Cfr. J. Laplanche y J. Pontalis. *Op. cit.* p. 153.

³⁷⁵ *Loc. cit.*

incorporación adquiere el sentido de una destrucción del objeto, lo que implica que la ambivalencia entra en juego en la relación de objeto.”³⁷⁶

El género femenino es también caracterizado por las aves; tal es el caso de la cigüeña como representación de la ternura maternal y de la tranquilidad que proveen sus cuidados. La esperanza y la alegría la encarnan las palomas que son las que están cerca de los ángeles: “San Miguel Arcángel domador de palomillas y enemigo de los sauces” que significa enemigo de la tristeza. El papel masculino dentro de las aves es expresado por el ruiseñor que escapa hacia la libertad.

Complejo de Edipo y Complejo de Mutilación

El *complejo de Edipo* en una disposición inconsciente de apego al padre de sexo opuesto, y de rivalidad con el padre del mismo sexo. “... se trata de un complejo primitivo, independientemente de los hechos vividos por el sujeto como de su altura moral, y que subsiste siempre en lo inconsciente, aun cuando los sentimientos conscientes se hallen en contradicción con él.”³⁷⁷ El río, el mar y el agua tienen también una connotación erótica en la obra de García Lorca. Baudouin señala que en algunas ocasiones el viaje del héroe lleva consigo la idea de incesto, como en el caso de la navegación nocturna de Osiris.

“Lo que llamamos *sublimación* debe igualmente comprenderse como un desplazamiento de este género, pero un desplazamiento sobre vías de reacción que tienen un valor moral, social, espiritual. Así, la hostilidad edípica se encontrará sublimada cuando se haya transformado en un deseo de imitar y superar al padre en lo mejor que hizo. De lo que se infiere que una de las funciones del arte ha de ser realizar o favorecer sublimaciones.”³⁷⁸

³⁷⁶ *Loc. cit.*

³⁷⁷ Ch. Baudouin. *Op. cit.* p. 15.

³⁷⁸ Ch. Baudouin. *Op. cit.* p. 22.

Lo anterior nos recuerda los versos en los cuales esta presente la sombra y la oscuridad asociados al agua, expresados en el romance de "Prendimiento de Antoñito el Camborio" los versos **(17-20 El día se va despacio / la tarde colgada a un hombro / dando una larga torera / sobre el mar y los arroyos)**,³⁷⁹ refieren al complejo de Edipo del poeta, las constantes imágenes de castración en el agua representante de la madre.

Es necesario precisar que la muerte asume forma de mutilación³⁸⁰ y de mujer dentro de la obra de Lorca como lo señalan los trágicos desenlaces de los gitanos en su obra. Uno de los romances que describe mayor violencia es el del Martirio de Santa Olalla. **(27-42 Un chorro de venas verdes / le brota de la garganta. / Su sexo tiembla enredado / como un pájaro en las zarzas. / Por el suelo, ya sin norma, / brincan sus manos cortadas / que aun pueden cruzarse en tenue / oración decapitada. / Por los rojos agujeros / donde sus pechos estaban / se ven cielos diminutos / y arroyos de leche blanca)**. Es muy clara la mutilación del cuerpo de una mujer que acababa de ser madre, porque el poeta señala la leche que le brota de los pechos.

Es importante destacar que al padre de Lorca "...se le admiraba por excelente jinete y por manejar bien la guitarra,..."³⁸¹ Y como el jinete es en el *Romancero Gitano* representación del gitano destinado a una muerte cruel, dolorosa e injusta. Entonces el jinete, el padre esta unido al compoene de la angustia por la muerte. Que nos recuerda la angustia de castración en el niño. El jinete unido a la figura del gitano que siempre es asesinado, sugiere el deseo del niño por quitar al padre de enmedio y quedarse con el amor de la madre.

"El *complejo de mutilación* establece lazos muy estrechos y muy fijos entre las ideas e imágenes de castración, de mutilación en general, de decapitación, de castigo e inferioridad; puede dirigirse contra toda persona

³⁷⁹ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. pp. 184 y 104.

³⁸⁰ M. Grotjahn. "About the representation of Death in the Arto Antiquity and in the Unconscious of Modern Men." En G. B. Wilbur y W. Muensterberger. *Psychoanalysis and Culture*. Seáis in honor of Géza Róheim, New York: 1951, p. 414. "Los símbolos de la muerte en el inconsciente representan miedo a la mutilación y castración o se refieren a la aniquilación de otras personas". . C. Feal. *Op. cit.* p. 118.

³⁸¹ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 29.

cuya superioridad real o supuesta humilla al sujeto, y se manifiesta por ideas (o actos) de hostilidad, de mutilación, etc. Inversamente, el sentimiento de inferioridad propia es experimentado inconscientemente como idéntico al sentimiento de una mutilación o una castración sufrida.”³⁸² En algunos casos la hostilidad edípica dirigida hacia el padre “se dará en ideas (o actos) de mutilación y violencia.”³⁸³ [En el caso de la representación simbólica de la mujer como fálica se encuentra generalmente relacionada con la agresión (pulsión de muerte) en dos sentidos: por un lado la desvinculación afectiva (como si el amor, ternura, deseo fueran insuficientes y a la vez, también perseguidores); y por otro lado la destrucción física (falta de caricias, desintegración del cuerpo de la mujer, o la representación del hombre ahogado, desangrado). Esta *ambivalencia* (coexistencia de amor y destrucción del objeto (fases sádico-oral y sádico-anal), expresado en: deseo-angustia, falo-castración.] Y también nos habla sobre la ambivalencia hacia el seno materno.

Miedo al Agua o de Morir Ahogado

Si bien el mar simboliza el líquido amniótico, el medio de relación de la madre y su hijo, también dicha relación encierra la posibilidad de castración. Esta es la principal simbolización del mar en el *Romancero Gitano*, donde el agua sea río o sea mar, siempre representa la devoración y el aniquilamiento del hombre, temeroso ante la imagen materna, debido a un Yo frágil. El regreso al seno materno es el equivalente a la muerte, pues conlleva la renuncia al mundo exterior. Feal menciona que “El temor del hombre a la mujer genitalmente castrada... hace revivir sus ansiedades fálicas...”³⁸⁴ aunque señala que el contacto con las aguas maternas guarda la posibilidad de resurrección, para desde ahí contemplar el mundo nuevamente una vez que se ha librado del temor y la angustia. Según Baudouin el fuego y el sol son símbolo de inmortalidad y Lorca busca la inmortalidad alejando su Yo de la figura materna amenazante. En “Romance de la Guardia Civil Española” los

³⁸² Ch. Baudouin. *Op. cit.* p. 15.

³⁸³ Ch.. Baudouin. *Op. cit.* p. 21.

³⁸⁴ C. Feal. *Op. cit.* p. 48.

versos **(63-64 Dejádla lejos del mar, / sin peines para sus crenchas)**, y en “Burla de don Pedro a caballo” los versos **(13-14, 38-41 Bajo el agua / siguen las palabras. / Sobre el peinado del agua un círculo de pájaros y llamas)**.³⁸⁵ Donde las “**palabras**” también aluden a la garganta símbolo que también hace alusión del complejo de castración.

El agua es para Marie Bonaparte representación de la “madre prenatal”³⁸⁶ y a este respecto Dámaso Alonso entre otros escribieron el miedo absoluto que García Lorca tenía al agua. “*Era muy de noche... Único entre todos Federico no disimulaba su miedo. Tanto y con tanta ponderación lamentaba haberse embarcado, que primero creí que se trataba de una broma, más entre sus bromas. No: era un auténtico terror; le salía de la carne al contacto con aquella fuerza negra, mugidora, fría.*”³⁸⁷ “Ana Dalí pinta, si cabe, un cuadro más patético: *A la hora del baño, mientras Salvador y yo nos alejábamos un poco en unión de nuestros amigos, Lorca se quedaba en la playa aguardándonos. Por nada en el mundo se metería en el mar no estando nosotros cerca de él. Teme que las pequeñas olas se lo traguen, o bien hundirse en el mar para siempre. Mientras se baña, junto a la playa misma, yo tengo que sostenerle la mano. Tiene miedo de ahogarse.*”³⁸⁸

El caballo además de ser un símbolo esencial en el mundo mítico español, es una figura con primacía para García Lorca pues resalta las relaciones que vive el hombre en relación al sexo opuesto. Ya que el caballo es un símbolo viril, éste es el que dentro del *Romancero Gitano* es también víctima de la tragedia. Dicha victimización tiene un carácter erótico y con regularidad desemboca en una muerte dolorosa. Y es la muerte del caballo la

³⁸⁵ F. García Lorca. *Op. cit.* 1993. pp. 105, 117 y 120. En “Romance de la Guardia Civil Española”.

³⁸⁶ M. Bonaparte “The legend of the Unfathomable Water” *The Yearbook of Psychoanalysis* III 1947, 285. “... todas las aguas en que uno entra o de que uno emerge son símbolos universales del agua en que realmente hemos habitado, de la cual realmente venimos —el agua amniótica. El narcisismo humano no duda en simbolizar la pequeña extensión donde nos bañamos durante nueve meses por todas las aguas del mundo, ¡incluso la magia prodigiosa del océano!...” Citado en C. Feal. *Op. cit.* p. 28.

³⁸⁷ *Cfr. Ibid.* p. 29 Una generación poética (1920-1936) en Poetas españoles contemporáneos (Madrid, 1952).

³⁸⁸ *Cfr. Loc. cit.* y *Salvador Dalí visto por su hermana*. Barcelona: 1949. p. 125.

que nos representa la angustia³⁸⁹ infantil de ser tragado por la madre. Recordemos “Soledad de mis pesares, caballo que se desboca al fin encuentra la mar y se lo tragan las olas”. Por su parte, según Edmund Bergler, “el homosexual huye frenéticamente de las mujeres; inconscientemente les tiene un miedo pánico.”³⁹⁰ Una manera de liberar esa angustia es la poesía en su carácter trágico.

La Frustración del Amor

La psicología contemporánea, en estudios sobre el aprendizaje, asocia la frustración y la gratificación, y las define como: “la condición de un organismo sometido respectivamente a la ausencia o a la presencia de un estímulo agradable. Esta concepción puede relacionarse con algunos puntos de vista de Freud, especialmente en aquellos en los que parece asimilar la frustración a la ausencia de un objeto externo susceptible de satisfacer la pulsión. En este sentido en su trabajo *Formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento psíquico* (1911), contrapone las pulsiones de autoconservación, que reclaman un objeto exterior, a las pulsiones sexuales, que pueden satisfacerse durante mucho tiempo en forma autoerótica y en forma de fantasías: solamente los primeros podrían ser frustrados. [...]Diferenciando entre el caso en el que la neurosis es desencadenada por una carencia en la realidad (por ejemplo, pérdida de un objeto amoroso) y aquel en que el sujeto, a consecuencia de conflictos internos o de una fijación, se rehúsa a las satisfacciones que la realidad le ofrece.”³⁹¹

El viento se convierte en un símbolo trascendental del erotismo masculino, al principio matizado de pasión, de ternura y de soledad. Este símbolo expresa una búsqueda agresiva y amarga, lo que le brinda su característica trágica y se convierte en la vía por la cual transita el dolor hasta congelarse. Por otro lado, parte de la represión sexual, es representada por las

³⁸⁹ “La angustia designa un estado caracterizado por la espera del peligro y la preparación para éste, aunque sea desconocido. J. Laplanche y J. Pontalis. *Op. cit.* p. 423.

³⁹⁰ E. Bergler. *Homosexuality; Disease or Way of life?* Colliers Books, 1962. pp. 15-16.

³⁹¹ J. Laplanche y J. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis.* Barcelona: Paidós, 1996. p. 166.

injusticias realizadas por la Guardia Civil española, que muestra gran crueldad al perseguir a los gitanos, los humillan, los torturan, y los despojan de sus propios cuerpos para finalmente asesinarlos y dejarlos a la vista pública, completamente despedazados. Las injusticias sociales sin duda hieren el orgullo andaluz de Lorca.

Para tocar los sentimientos de dolor, soledad, miedo, tristeza y desesperanza García Lorca utiliza las metáforas formadas por las figuras de los animales. Además de que son precisamente estos los que retratan la sensibilidad de Lorca hacia la naturaleza.

Los deseos insatisfechos del hombre finalizan con el presagio de la muerte que llega con la presencia de las aves y de los perros. Además surge una necesidad de sobrecogimiento, y reflexión simbolizada por los grillos ante la catástrofe. El buey significa el estoicismo, la resistencia ante los sucesos trágicos y el felino el instinto de supervivencia.

Los animales proyectan en el lector la gama de posibilidades de los sentidos de acuerdo a la percepción externa e interna del mundo creado por el poeta. Con esta sensibilidad García Lorca construye un mundo ficticio que señala, involuntariamente, la situación del hombre como género en particular.

Además de estos símbolos de animales (unicornio, mulo, potro, toro, buey, jabalí, perro, oso, peces, anfibios y reptiles); otros símbolos fálicos importantes son las crines y los jinetes; dichos elementos se encuentran constantemente presentes. Puedo señalar que los símbolos masculinos son los que poseen mayor belleza en cuanto a su descripción metafórica. Esta parte tan íntima de Federico García Lorca es proyectada en otras figuras de animales: en ellas recrea su experiencia sensible, extraída de fantasía que representan deseos inconscientes como por ejemplo el significado erótico del pez al hacer alusión del movimiento y la humedad que existe en el acto sexual. Por ello es que considero que los animales recrean ambientes de intimidad y resaltan emociones como la pasión y el erotismo, lo más natural del hombre. Los felinos, los potros, los peces, los grillos señalan el deseo sexual entre los

sexos opuestos. Por otro lado, en la batalla, la fuerza y otras características masculinas son siempre destacadas como lo más honorable alejado de la crueldad con la que se martiriza a los gitanos. Estas características parecen rescatar incluso de la muerte más trágica el espíritu de los gitanos, siempre apasionados y valientes. La rana en su caso representa una relación amorosa no completa, y la ilusión de que ésta se ha perdido dentro del agua.

Yo Creador y Yo Social Expresado en la Represión Sexual de Lorca

La represión sexual de Lorca, la presencia de madres castrantes en sus obras de teatro y las expresiones de violencia sexual hacia las mujeres inclusive la mutilación del sexo femenino y de senos que estaban lactando o que mueren calcinadas; pueden expresar una “latente homosexualidad.” Sus impulsos destructivos se subliman en bellos romances que tratan temas como el acoso sexual, la violación, las peleas a muerte, los homicidios, la pobreza y la injusticia.

En contenidos del inconsciente de Lorca esta presente la angustia, que compartía con grupos étnicos oprimidos por la sociedad conservadora, el alter ego de Lorca se expresa en esos personajes infantiles, en hombres perseguidos y asesinados y la tristeza de ver a una madre muerta. Son personajes rechazados por la Guardia Civil, y son condenados a un destino trágico e infame. Tal vez por el defecto físico en sus piernas se sentía aislado de la sociedad aunque nunca lo demostrara y sí enfatizara su talento artístico para compensar esto.

Lorca en su obra plasma el miedo a la represión, y también muestra una búsqueda constante por un lugar en el mundo, para el amor libre. Las amistades de Lorca fueron muchas veces sus maestros, lo que nos habla de un ímpetu poco común por conocer, en el sentido más amplio de la palabra. Sus viajes sin duda serían otra fuente de conocimiento, que algunas veces no le traerían siempre emociones gratificantes, como en el caso de New York; sin embargo permitirían otro saber de su malestar en el mundo, de la

inconformidad social y de su propia capacidad para extraer otra manera de escribir poesía diferente a la tradicional.

El Contraste entre Biografía y Mito:

Mujer y Muerte

La madre del poeta, Vicenta Lorca fue hija única de Vicente Lorca González y María de la Concepción Romero Lucena, estudió en la Escuela Normal de Granada, y trabajó como maestra de escuela de niñas en Fuente Vaqueros. A los veintiséis años contrajo nupcias con el padre de Lorca de treinta y siete años en Fuente Vaqueros el 27 de agosto de 1897. Su familia tenía origen campesino, sin embargo ella había podido estudiar e incrementar su cultura, gracias a que vivió en una escuela de monjas, en su mayoría francesas, en esta escuela para niñas pobres, fue obligada a comer lentejas, platillo que nunca le agradó por lo que con sus hijos se mostró complaciente en este aspecto.³⁹²

En la obra que se analizó se encuentran fantasías de aniquilación dirigidas al seno materno y una ambivalencia hacia la figura materna. Y en la biografía completa realizada por Gibson destaca respecto a esto lo siguiente: “Vicenta Lorca no gozaba de muy buena salud en aquellos momentos, por lo que no pudo dar el pecho a su hijo. Así pues durante los primeros meses de su vida, el niño fue confiado a una nodriza, la mujer de José Ramos, capataz de Federico García Rodríguez, que vivía en la casa de enfrente. Una de las hijas de esta mujer, Carmen, seis años mayor que Federico, sería amiga suya durante los años de Fuente Vaqueros.”³⁹³ No pudo amamantar de hecho a ninguno de sus hijos, esta situación dejó un rastro inconsciente en el poeta, y tal vez las fantasías de muerte generadas por la angustia en su temprana infancia propiciaron que a lo largo de su obra la imagen de madre y de la muerte vayan siempre ligadas.

³⁹² Cfr. I. Gibson. *Op. cit.* 2003. pp. 30 y 31.

³⁹³ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 31.

Por otra parte, Lorca en alguna ocasión llegó a mencionar la obsesión que tuvo cuando era niño por las fotografías de la primera esposa de su padre: *aquella que pudo ser mi madre*; sin embargo esta no hubiera sido su madre, no solo por haber muerto joven de a causa de una obstrucción intestinal sino porque no podía tener hijos.³⁹⁴ Sin duda el poeta se preguntó en ciertas ocasiones como pudo ser su vida si hubiera tenido una madre más cercana y cariñosa.

“El psicoanalista Emilio Valdivielso Miquel ha comentado el hecho de que, cada vez que daba a luz, Vicenta Lorca enfermaba y era incapaz de amamantar al recién nacido o recién nacida. La hipótesis del médico es que padecía depresiones posparto o psicosis puerperales. *Lógicamente –sigue– hay que pensar que Vicenta sufría de una depresión crónica, en el mejor de los casos, o un estado prepsicótico que agudizaba en el momento de responsabilidad y de entrega ante el nacimiento del nuevo hijo, con una negación de esa parte importantísima de la mujer, que es la crianza de su hijo.*”³⁹⁵

Debido al desencanto que Lorca muestra, y la presencia de madres frías y autoritarias, Valdivielso Miquel sugiere que Lorca pudo haberse sentido un niño abandonado. “También le han llamado la atención al médico las fotografías de Vicenta Lorca: *por la expresión de frialdad, distancia, desinterés, ausencia, desgarró e incomunicación*, que parecen desprender. Y es cierto que en ninguna de ellas se le ve risueña, feliz, relajada.” Aunque esto último puede ser una actitud general en las fotografías de la época. “... piensa que ello se relaciona con la experiencia de la separación de la madre en los primeros meses de su vida. Pero hay más. Para Valdivielso Miquel este episodio, *de un claro abandono por parte de la madre*, es el núcleo que originó la posterior evolución de Lorca hacia la homosexualidad, la tristeza y la angustia, evolución favorecido, claro está, por otros factores. A Vicenta Lorca no se la puede culpar de ello, naturalmente, puesto que era víctima ella misma de circunstancias

³⁹⁴ Cfr. I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 29.

³⁹⁵ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. pp. 31-32.

infantiles muy desfavorables.”³⁹⁶ Esta homosexualidad pudo ser latente y no expresarse en su vida.

La nodriza de Francisco hermano del poeta, Dolores Cuesta, dejaría muy grata impresión en Lorca y este agradecería a las nanas y nodrizas que cuidaban a los niños burgueses; les transmitieran con cuentos y canciones, el romance en toda ley, tal vez esta sea la razón por la cual inicia su *Romancero Gitano* con el “Romance de la Luna, Luna”. Cuando su última hermana Isabel nació, su madre fue internada en Málaga, por lo que durante varios meses la tía Isabel y Dolores Cuesta dirigieron la casa.³⁹⁷

En la poesía de Lorca se observa una ambivalencia al igual que en su vida, iba y venía; existía en él la necesidad de alejarse de su madre a través de viajes, y también de regresar a casa. Lo que incluso lo llevaría ser asesinado, puesto que le comentaron que no volviera a Granada, pero Lorca quería ver a su familia y pasar las fiestas³⁹⁸ con ellos. Recordemos que las representaciones arquetípicas de la madre (la necesidad de regreso al seno materno) son: la casa, la ciudad natal, las entrañas de la tierra, la luna y el mar. De estos últimos, el primero es representación de la mujer y el segundo hace alusión al líquido amniótico. Las metáforas obsesivas de la luna y el mar presentes en el *Romancero Gitano*, la necesidad de conocer más sobre Granada, de la sangre andaluza, sobre sus raíces de campo refieren una fijación libidinal en las, incluso la muerte, la tierra que acoge en su seno a su hijo por segunda vez.

El tema de la muerte, estaba muy presente dentro de la familia, su hermano Luis, murió a los dos años de edad debido a una neumonía, en ese entonces Federico tenía cuatro años. A causa de ello el padre del poeta tuvo una actitud obsesiva con respecto a la salud de sus hijos, Isabel, la hija más pequeña hace referencia a que su padre tenía un miedo patológico por la

³⁹⁶ *Loc. cit.*

³⁹⁷ *Cfr.* I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 54.

³⁹⁸ “La feria anual de Fuente Vaqueros se celebra los tres primeros días de septiembre y tenía antaño tanto esplendor que se le conocía en todo el entorno por *El Corpus chico*. [...] A Federico le encantaba la feria, y en años posteriores, cuando ya no vivía en el pueblo, procuraría visitarlo en estas fechas”. I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 38.

enfermedad y la muerte. El poeta García Lorca asimilaría estos temores para sí mismo, temía morirse cuando enfermaba.³⁹⁹

Además de la muerte de su hermano, la familia del poeta, sufrió la pérdida de un amigo, Cobos, un viejo pastor lleno de historias y sabiduría popular. Un día se enferma de gravedad, y muere, al parecer Lorca se impresiona cuando ve como amortajan el cadáver, y por el entierro que le deja una sensación de quebranto. Como también le impactó la muerte de su amigo, el torero Ignacio Sánchez Mejías, por lo cual no quiso verlo muerto. La constante amenaza de la muerte, así como, la presencia de cadáveres que se retardan en el proceso de putrefacción, dentro de su poesía, nos hablan del miedo de morir.⁴⁰⁰

Complejo de Edipo

Con respecto a la manifestación del Complejo de Edipo, en Lorca no aparece una identificación con el padre, no se dedica a las mismas actividades que él y sus intereses versan en cosas radicalmente diferentes; pero si hay por el contrario, una identificación con la madre, incluso explícita.⁴⁰¹

Se ha revisado que esta era distante en su labor maternal, lo que llevaría a una ambivalencia entre deseo y temor hacia la figura materna. Lo anterior podría señalar el porque de la manifestación en su obra, de la represión de las pulsiones eróticas. Sus protagonistas se ven coartados en la búsqueda del placer sexual, por límites morales o socialmente considerados impropios. En realidad no se independiza totalmente de sus gastos económicos. Su padre

³⁹⁹ Cfr. I. Gibson. *Op. cit.* 2003. pp. 37 y 38.

⁴⁰⁰ "... en 1934 reflexionaría así ante un periodista: No puedo estar con los zapatos puestos, en la cama, como suelen hacer los tofos cuando se echan a descansar. En cuanto me miro los pies, me ahoga la sensación de la muerte. Los pies, así, apoyados sobre los talones, con plantillas hacia el frente, me hacen recordar los pies de los muertos que vi cuando niño. Todos estaban en esta posición. Con los pies quietos, juntos, con zapatos sin estrenar... Y eso es la muerte." Cfr. I. Gibson. *Op. cit.* 2003. pp. 40 y 41.

⁴⁰¹ "En 1928, en unas declaraciones a la prensa, Lorca diría que, si de su padre había heredado la pasión, debía su inteligencia a su madre. No es de extrañar que Lorca considerara que tenía con su madre una deuda extraordinaria. *Ella me ha formado a mí poéticamente, y yo le debo todo lo que soy y lo que seré...*" I. Gibson. *Op. cit.* 2003. pp. 34 -35.

Federico García Rodríguez, también fue el primogénito pero de una familia de 9 hermanos, nació en 1859 en Fuente Vaqueros, y en su vida hizo fortuna durante la fiebre de la remolacha, invirtiendo lo heredado de su primera esposa Matilde Palacios.⁴⁰² Gibson describe al padre del poeta, cuando este tenía veinte años, como: serio sensible y decidido. “García Lorca heredaría de su padre los ojos, las gruesas cejas, la amplia frente y los labios delicadamente modelados. Y también, según el poeta, su *pasión*. García Rodríguez era tolerante, sensato, moderado en sus juicios, dispuesto siempre a echar una mano a quien le hiciese falta y dotado de una dignidad innata, de un buen sentido del humor y de una total ausencia de presunción. No es sorprendente que con tales cualidades, llegaría a ser muy respetado en toda la comarca. [...] García Rodríguez compró Daimuz, pensando no solo en las ventajas que la Finca podía reportarle sino con la idea de mejorar la situación económica de sus ocho hermanos y hermanas, entre los cuales distribuyó amplias parcelas.”⁴⁰³

Miedo al Agua o de Morir Ahogado

Lorca nació en la Vega de Granada, ciudad atravesada por el río Genil y su afluente el Cubillas, donde el hombre se dedicaba al campo y la convivencia con la tierra y los animales era inmediata. De niño le daría miedo a García Lorca entrar en aquel espacio húmedo y lleno de sapos y, según decían algunos, culebras y hasta un miedoso lagarto.⁴⁰⁴

El miedo a lo imponente de los ríos y a su representación de fuerza tal vez es debida a que “Hasta finales del siglo XIX, cuando se construyeron muros de contención en las riberas del Genil, el Soto estuvo sujeto a frecuentes inundaciones. Cada otoño, cuando empezaban las lluvias, tanto el Genil como el Cubillas se desbordaban, al igual que las acequias del contorno. El diluvio arrastraba invariablemente los frágiles puentes de madera que salvaban los

⁴⁰² I. Gibson. *Op. cit.* 2003. pp.24 y 28.

⁴⁰³ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. pp. 28 y 29.

⁴⁰⁴ Refiriéndose a la atalaya árabe llamada Torre de Roma, que se encuentra cerca del río Genil. *Cfr.* I. Gibson. Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936. *Folio*, Vol. 1, 2003, p. 22.

ríos y, al resultar éstos infranqueables, quedaba cortada la comunicación entre los habitantes de la finca y el mundo exterior, así como entre los mismos y las tierras que trabajaban.”⁴⁰⁵

La familia del poeta se mudaría a Granada, ciudad donde confluyen dos ríos “...cuya presencia no falta en la obra lorquiana: el pequeño Darro, que tiene un recorrido de solo dieciocho kilómetros, y el Genil, que lame la ciudad por el sur.”⁴⁰⁶ Como se observa estos ríos en la época en que aumentaban su caudal causaban grandes estragos a las ciudades donde vivió Lorca Fuente Vaqueros y Granada; tal vez ese sea el motivo por el que Lorca le temía a la fuerza del agua. “El Darro cruza por el corazón de Granada y, caso insólito, lo hace subterráneamente, desde la plaza de Santa Ana hasta desembocar en el Genil. El motivo principal de tal ultraje, realizado en su tramo principal entre 1854 y 1884, obedeció a la necesidad de domeñar la fiera en la que se transformaba el río, normalmente apacible, cuando se abatía sobre las colinas donde nace una de las espectaculares tormentas de lluvia que, de vez en cuando, se desatan por estos contornos. En tales casos el Darro causaba verdaderos estragos, desbordando su cauce, inundando las calles y llevándose por delante todo cuanto encontraba en su camino.”⁴⁰⁷

No se encontró en la biografía de Lorca alguna mala experiencia relacionada con el agua, para saber a que está relacionado este miedo inconsciente. Sin embargo si hace referencia el poeta a la abundante agua de Fuente Vaqueros que en temporada de lluvias humedece suelos y paredes.⁴⁰⁸ “Cuando, en 1909, los García Lorca se instalaron en la Acera del Darro, el río salía de su túnel unos cincuenta metros más arriba de la casa, pasando delante de ella para juntarse con el Genil al final de la calle.”⁴⁰⁹ El río Genil es muy

⁴⁰⁵ La finca de Soto de Roma estaba situada a orillas del Genil. “El Genil discurría anteriormente por el norte de Fuente Vaqueros. Sin embargo en 1827, después de unas lluvias especialmente torrenciales, el río modificó su curso cerca de Santa Fe, desviándose hacia el sur del pueblo, que es donde lo encontramos hoy. Debido a la humedad de la zona, La Fuente, nombre con que familiarmente se conoce el pueblo entre las gentes de la Vega, era un lugar considerado insalubre hasta comienzos del siglo XX.” I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 23.

⁴⁰⁶ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 57.

⁴⁰⁷ *Loc. cit.*

⁴⁰⁸ *Cfr.* I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 44.

⁴⁰⁹ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 58.

largo, se origina en Sierra Nevada, y baja a Granada, cruza por la Vega y se junta con el Guadalquivir en Palma del Río.⁴¹⁰ El Guadalquivir es un río citado en “Muerte de Antoñito el Camborio” **(1-2 Voces de muerte sonaron / cerca del Guadalquivir)**⁴¹¹ del *Romancero Gitano*.

La Frustración del Amor

Al parecer Lorca tenía un problema congénito de pie plano y una pierna más corta que otra, lo que lo hacía inseguro en el momento de correr frente a las personas. “En un poema adolescente Lorca se queja de sus *torpes andares*, alusión sin duda a la deficiencia que estamos comentando y que considera motivo suficiente para ser rechazado en el amor.”⁴¹²

Las situaciones que viven los personajes en el *Romancero Gitano*, siempre tienen relación con el desamor o con la muerte. A partir de los datos biográficos confirmamos que Lorca también tuvo vivencias cercanas al desamor y a la muerte. La ambivalencia hacia la figura materna y a la muerte, que se asocian a la depresión con la que su mamá vivía y que le impedía amamantar a sus hijos y que probablemente no cubrió las necesidades maternas del poeta cuando era niño según lo señala Gibson.

Se sabe que Lorca siempre fue un buen conversador, atento y alegre con su familia y amistades. Realmente nunca dejó de forma permanente la vida familiar, siempre regresaba a casa después de sus viajes, le gustaba estar presente en las celebraciones especiales, donde la familia se encontraba reunida. Lorca fue ante todo una persona interesada por convivir con personas de campo al igual que se rodeaba de artistas e intelectuales, siempre caracterizado por la búsqueda de personas diversas, con las que disfrutaba conversar y lo que le enriqueció como ser humano. Era sencillo, de trata aparentemente fácil, se sabe poco de sus ratos en solitario, de su gusto por la

⁴¹⁰ *Loc. cit.*

⁴¹¹ F. García Lorca. *Op.cit.* 1993 p. 87.

⁴¹² Esta falta de destreza no le impidió convertirse en un niño popular que incluso organizaba los juegos que jugaría con sus amigos. I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 33.

soledad. Le interesaban los grupos socialmente oprimidos, talvez pensaba que en sus venas corría sangre gitana. Socialmente si llegó a desarrollar una posición política, al parecer socialista, pues era incluyente y no despreciaba saber alguno aun si este venía de personas muy humildes. Logro una fascinación por las canciones populares, y por visitar pueblos y ciudades incluso del nuevo continente. Le gustaba conocer el mundo por sí mismo, experimentar la naturaleza de propia mano y no solo a través de lecturas.

Los estudios universitarios de Lorca no eran brillantes, se destacaba entre sus compañeros por su habilidad para el piano, contaba con el apoyo de su maestro Antonio Segura Mesa, pero éste fallece y no logra convencer a sus padres, ambos indignados por su pobre desempeño escolar. Su madre acusaba a sus amigos de distraerle y su padre le impidió finalmente ir a París para continuar con sus estudios de música. Esto llevaría a Lorca a ser poeta.⁴¹³ Y aquella frustración formaría parte de la vida de Lorca.

El amor de una pareja estable y conocida públicamente no se le conoció a Lorca, aunque se le ligó sentimentalmente con Dalí y con Aladren. Y hay que recordar sus dos amores de juventud, al parecer platónicos, por dos muchachas rubias. Escribiría Gibson que se nota la influencia de su relación en el trabajo artístico de ambos; y que sin embargo no se conoce explícitamente esta relación por la perdida de la correspondencia de Lorca dirigida a Dalí. Este tres años antes de morir mencionó: "Fue un amor erótico y trágico, por el hecho de no poderlo compartir"⁴¹⁴ Cabe recordar que en su época, García Lorca pesar de su apasionada poesía, incluso se le llegó a identificar como homosexual por los grupos de derecha retractores del Teatro Universitario *La Barraca*.

Para comprender más acerca de la sexualidad del poeta es necesario citar uno de los últimos poemas "Oda a Walt Whitman" que forma parte de

⁴¹³ "En una *Nota autobiográfica* escrita en New York en 1929, Lorca se refería en los siguientes términos a este momento de su vida: *Como sus padres no permitieron que se trasladase a París para continuar con sus estudios musicales, su maestro de música murió, García Lorca dirigió su (dramático) patético afán creativo a la poesía*".

⁴¹⁴ I. Gibson. *Lorca-Dalí el amor que no pudo ser*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999. p. 11.

Poeta en Nueva York, otra obra poética de Lorca: "... el conflicto personal y social transcurren de forma paralela, siendo así "Oda a Walt Whitman" un ejemplo significativo de este ligamiento de sentimientos internos y vacío social. Ya en los primeros versos de esta oda se nos introduce en el contraste entre la imagen armónica (cantaban) y sensual de los cuerpos masculinos de los marineros y su presencia bélica (luchaban) en el mundo industrializado: *Los muchachos cantaban enseñando su cintura frente a los muchachos luchaban con la industria*. Unos versos más adelante, se vuelcan completamente en la realidad compleja que el poeta vive hacia su sexualidad a través de la sexualidad de Walt Whitman. El tema de la sexualidad adquiere un valor protagonista en esta oda y la voz de Lorca se levanta en defensa del sentir homosexual, pero se trata de una homosexualidad privada, natural, espontánea, *que bebe con asco el agua de la prostitución*. Por el contrario, la voz del poeta irrumpe de forma instigadora contra la homosexualidad pública, viciada, corrompida por el efecto destructor y desolador de la gran ciudad, ya que, para él ésta última es enemiga del puro y genuino concepto del Amor que reparte coronas de alegría. En palabras de Daniel Eisenberg: *La oposición entre Lorca y la persona a la cual se dirige [...] es la misma oposición que se da entre Whitman y los homosexuales ciudadanos de la "Oda". Por una parte, el amor masculino, la belleza y la poesía; por otra, la promiscuidad, la infelicidad, todo lo que es feo*. El poeta asocia *la sexualidad perversa con el desorden social: los maricas de las ciudades han perdido todos los sentimientos puros que definen el amor y se han contaminado del vicio y el placer del egoísmo; víctimas de la deteriorada sociedad industrial no pueden lograr la felicidad...*⁴¹⁵

Además de su miedo a la muerte, al agua, ambos relacionados con el temor a la mujer por inferirle la capacidad de devorar al hombre. Es necesario subrayar también el pasaje siguiente de *Mi pueblo*, donde hace alusión a que esa época escolar hubiera sido más tediosa de no ser por la cercanía de la escuela de las niñas. "Carlos, que era ya muy mayor, se acercaba a mi oído y me decía: *Mira que si pusieran a todas las niñas desnudas y nosotros todos*

⁴¹⁵ P. Guerrero Ruiz. *Op. cit.* 1998. p. 51.

desnudos... ¿te gustaría, Quico? Y yo, tembloroso y aturdido, decía: sí, sí, que me gustaría mucho, y todos hacían comentarios hasta que el profesor dando con la palmeta muy fuerte sobre la mesa imponía el silencio y entre el ras de las plumas y el papel y el suspirar fatigoso del maestro se oía a las niñas cantar con voces de vírgenes [...] los niños compañeros míos sentían dentro de sí los misterios de la carne y ellos abrieron mis ojos a las verdades y a los desengaños."⁴¹⁶

Lo anterior puede alusión al deseo que sentía hacia el sexo opuesto, pero no se sabe a ciencia cierta si tuvo alguna novia.

Por lo que respecta a la obra aquí analizada, el encuentro entre hombre y mujer nunca llega a concretarse, cuando el hombre va en busca de ella esta huye; y cuando se encuentran, alguno de los dos ya se está muerto o mutilado. Con excepción del romance de "La Casada infiel", donde llama la atención la singularidad de la descripción del acto sexual entre un hombre y una mujer, de tal manera que el deseo sexual que transmite parece algo verídico.

Yo Creador y Yo Social Expresado en la Represión Sexual de Lorca

Federico García Lorca comenzó a tararear canciones antes incluso de aprender a hablar lo cual también lo hizo a muy temprana edad.⁴¹⁷ "Es probable, además, que aquella falta de destreza corporal sirviera para acicatear la imaginación y las facultades de observación del niño. Desde sus primeros años, sea como fuera, Federico se mostró extraordinariamente atento al mundo que lo rodeaba y desarrolló pronto un apasionado amor a la Naturaleza."⁴¹⁸

Federico no era aplicado como su hermano Francisco, y su madre constantemente lo regañaba para que estudiara. La razón de ello pudo ser su temprana vocación musical, gustaba de tocar el piano durante horas.⁴¹⁹

⁴¹⁶ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 43.

⁴¹⁷ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 33.

⁴¹⁸ *Loc. cit.*

⁴¹⁹ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. pp. 64 y 66.

El color verde asociado a la muerte del “Romance Sonámbulo” corresponde a la rebeldía y al luto, una de sus primas quiso utilizar un vestido de ese color. “El vestido verde que lleva la protagonista de *La zapatera prodigiosa* y el de igual color que, en un gesto de rebeldía, se pone Adela en La casa de Bernarda Alba, son remedos de uno que tenía Clotilde y que, para gran disgusto suyo, no le dejaron lucir en una época de luto.”⁴²⁰

“Luego había la prima de Matilde Delgado García, hija de la tía Matilde. Tenía ocho o diez años más que Federico y siempre estaba dispuesta a jugar con él, años más tarde recordaría la timidez del niño: *Que por cierto era muy miedoso, y cuando llegaba a mi casa, que no tenía más que cruzar la calle, se quedaba en la puerta sin querer pasar. ¡Pero pasa Federico, lucero, pasa!, le decíamos y contestaba, aún sin levantar un palmo del suelo: no voy a pasar, porque le temo mucho al peligro. lo que nos reíamos de sus cosas. El peligro era un escaloncillo que hay en las entradas de las casas de pueblo.*”⁴²¹

De su madre además del gusto por la poesía adoptaría su fervor religioso, su madre era católica practicante. El pequeño Lorca jugaba a dar la misa, le gustaban las festividades religiosas, además de la Virgen de las paridas con el niño en brazos que se veneraba en su pueblo y esto se comprueba con la virgen y los santos que refieren en el *Romancero Gitano*, como lo muestra por ejemplo el poema de “San Gabriel”.

Al respecto de la preocupación por la realidad social en Lorca se sabe siendo todavía niño, tenía una amiguita que era muy pobre pues sus padres estaban enfermos “El joven autor afirma que aquella familia le reveló por vez primera la dura realidad que se esconde detrás de la faz risueña de la vida rural andaluza. Demuestra sentir una particular compasión por las mujeres, que a menudo pagan con la vida, partos no deseados y acaecidos en condiciones sumamente precarias, y al meditar sobre el destino que a buen seguro la vida ha deparado ya a su amiguita, levanta, indignado la voz: *Nadie se atreve a pedir lo que necesita. Nadie osa a rogar el pan, por dignidad, por cortedad de*

⁴²⁰ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 34.

⁴²¹ *Loc. cit.*

espíritu. Yo lo digo, que me he criado entre esas vidas de dolor. Yo protesto contra ese abandono del obrero del campo. Esa voz de protesta nunca abandonará al poeta."⁴²²

Con respecto a lo que Freud menciona de que el poeta se asemeja aun niño, el propio Lorca diría: "*Las emociones de la infancia están en mí. Yo no he salido de ellas. Contar mi vida sería hablar de lo que soy, y la vida de uno es el relato de lo que se fue. Los recuerdos, hasta los de mí más alejada infancia, son en mí un apasionado tiempo presente.* Numerosos amigos del poeta han confirmado que así era, en efecto, y que al recordar episodios de su infancia Lorca daba la impresión de estar reviviéndolos.

Para el poeta granadino, sin lugar a dudas, aquel hontanar de vivencias infantiles fue una de las constantes nutricias de su obra creativa.⁴²³ Esto parece como el paraíso perdido de su infancia. Federico García Lorca conoció la historia de persecución de la que fueron sujetos los gitanos, incluso siendo niño conoció a algunas de estas familias y se dio cuenta que parecía ser más andaluces que los que si lo eran.⁴²⁴ De hecho el sentiría simpatía por los grupos perseguidos, ya fueran gitanos, judíos, moriscos, etc.⁴²⁵

El encuentro entre hombre y mujer que no llega a culminarse, y que enfrentan el dolor, el miedo, la mutilación y el asesinato público; muestran como la fijación del impulso sexual esta sujeto a la figura femenina. La fijación de la energía libidinal en la madre, lo que produce la enorme angustia en los gitanos, que finalmente encuentran a la muerte como forma de regresar a la seguridad que representa la muerte como el seno materno. Esta última corresponde de manera simbólica a la fantasía narcisista del poeta.

⁴²² I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 40.

⁴²³ I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 45.

⁴²⁴ Cfr. I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 51.

⁴²⁵ Cfr., I. Gibson. *Op. cit.* 2003. p. 52.

CONCLUSIÓN

El objeto de mi investigación ha sido demostrar cómo por medio de simbolizaciones se expresa el mito personal de Federico García Lorca. El análisis del *Romancero Gitano*, se llevó a cabo mediante el método psicocrítico con el que se identificaron las metáforas obsesivas de la luna, el viento, el mar, y los animales. El mito personal resultante se confirmó con la biografía del escritor.

Se cumplió el objetivo de la presente investigación, el análisis de los versos de cada poema que dio paso al mito personal del escritor se contrastó, con la biografía del autor, se encontraron indicios de una madre lejana y se relacionó con la constante angustia derivada del complejo de Edipo por medio del miedo a la castración en el hombre.

El mito personal de García Lorca está expresado en el amor no correspondido. Además el miedo a la mujer en el sentido sexual, puesto a que se la percibe como seductora, devoradora, castrante; capaz de aniquilar al hombre de la misma manera en que lo creó, gracias a su maravilloso poder, esta se asemeja a la de la muerte. El seno materno es el inicio de esta ambivalencia, en el caso de Lorca su madre no pudo amamantarlo, esto le podría haber originado ese temor a la muerte, sin embargo fue amamantado por la esposa del capataz que trabajaba para su padre, y así también experimentó la gratitud y la creatividad a través de la fantasía.

La doble vinculación entre alegría y tristeza, entre fantasía y realidad, entre amor y desdén; están plasmados en todos los romances. Y de igual manera la sensación de incertidumbre y miedo que presagian un final trágico, injusto y en silencio; este último aparece como el más vil de todos los atropellos y muestra lo necesario de la denuncia.

El encuentro entre hombre y mujer generalmente no se concreta, cuando el hombre va en busca de ella esta huye, o viceversa; y cuando se encuentran, alguno de los dos ya se haya mutilado o muerto.

Toda la genialidad de este poeta se encuentra matizada por la alegría y la tristeza según los comentarios de familiares y amigos. Particularmente en el *Romancero Gitano* encontramos un mundo fantástico que es reprimido; ese mundo es la sexualidad, placentera y violentada. El temor de sentir sus propios deseos lleva a sus personajes a quedar estériles, inertes. Lorca en su vida conoció el rechazo a la represión sexual, por una sociedad conservadora, donde no logró ejercer sus propios impulsos y emociones con la naturalidad que lo harían nuestros contemporáneos. En este sentido su capacidad de crítica social y política es destacable.

No sólo comparó al amor inalcanzable con la experiencia sublime de la muerte, sino que vio lo invisible de la impunidad y la injusticia. Puede que sea por ello que en su obra existe una fuerte crítica a las instituciones que regían la sociedad donde vivió y por lo que se le reconoce hasta ahora su labor no sólo artística sino política, que logró por medio de una denuncia metafórica, pues lo que ocurría no le era tan ajeno y al conmover su sensibilidad de poeta, no pudo evitar plasmarlo.

Lorca pasó por momentos crisis tal vez de soledad y frustración⁴²⁶, como se menciona en su biografía, puesto que la tierra que admiraba no parecía tener un lugar para su amor, porque la naturaleza que era un paraíso y representación materna de la creación misma, se mostraba fría y distante ante su sufrimiento. Con respecto a la vida afectiva de García Lorca no se le vincula con una pareja en especial, se le relaciona con Salvador Dalí pero no se sabe con exactitud si se trató de una relación amorosa, puesto que nadie lo ha podido confirmar ya que se cuentan con unas cuantas fotos y cartas donde es

⁴²⁶ “Una constante presente en casi todo lo escrito sobre este libro es el juicio de que es la manifestación de un cierto tipo de crisis. Lorca llegó a Nueva York el 25 de junio de 1929. ha habido mucha especulación entre los críticos sobre su estado anímico al llegar a la gran metrópoli, atribuyéndose el contenido de la mayor parte de los poemas que componen Poeta en Nueva York a una crisis emocional que atravesaba en aquel momento.” P. Guerrero Ruiz. *Op. cit.* 1998. p. 40.

posible interpretar que era una relación muy cercana, más no se sabe si sólo se trataba de una relación de amistad fuera de lo común o realmente había un interés afectivo de carácter sexual por parte de alguno. Lo que si es verdad es que Dalí fue importante en la vida de Lorca; y que estuvieran implicados en su distanciamiento, la pareja de Dalí y su amigo Buñuel; pues incluso Lorca llegó a escribirle cartas a Dalí para que le visitase, pero no accedió.

Este desconocimiento de una pareja en la vida de Lorca, ha llevado a sugerir en muchos casos que Lorca era homosexual; pero esto puede estar errado, si es de reconocerse que su vida afectiva seguramente era muy intensa y por ello diferente, ello no confirma que se le haya podido ligar con alguien en especial. Podría tratarse de una desaparición del deseo sexual o afánisis que consiste en un miedo más básico que el miedo a la castración derivado del complejo de Edipo, encontrado frecuentemente en los versos del *Romancero Gitano*. Freud en su trabajo "*Formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento psíquico* (1911), contrapone las pulsiones de autoconservación, que reclaman un objeto exterior, a las pulsiones sexuales, que pueden satisfacerse durante mucho tiempo en forma autoerótica y en forma de fantasías: solamente los primeros podrían ser frustrados. [...] Diferenciando entre el caso en el que la neurosis es desencadenada por una carencia en la realidad (por ejemplo, pérdida de un objeto amoroso) y aquel en que el sujeto, a consecuencia de conflictos internos o de una fijación, se rehúsa a las satisfacciones que la realidad le ofrece." ⁴²⁷

Lorca demandaba una sociedad democrática, que respetara los derechos de los desplazados y oprimidos, para vivir en libertad y para ello primero habría que dejar de condenarlos al olvido. Lorca plantea en este libro una tarea ineludible para los granadinos, el conocimiento de sus raíces; y al lector el reconocimiento del dolor como algo que no es ajeno a nadie. Ello hace de esta obra un romance con la vida y con la muerte para escribir de la libertad de amar, que la convierte en una obra universal.

⁴²⁷ J. Laplanche y J. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996. p. 166.

Por último me parece importante destacar la crueldad con la que todo el mundo mítico es derrumbado. Cómo el interés notable de Lorca para que el pueblo granadino preservara una perspectiva estética, basada en su cultura, en su historia y tradiciones. Pero sobre todo de dar a conocer la poesía y el teatro a personas que nunca habían visto estas expresiones artísticas. La naturalidad de sus costumbres, canciones, arquitectura y poesía, complacían los sentidos de Lorca y fueron pieza fundamental en su expresión literaria. Parte de la contribución de Lorca, estriba en llevar la voz andaluza en los versos del *Romancero Gitano*, que serían para sí mismo voces históricas, prueba de la influencia mora que heredó España y de la búsqueda de Lorca por trascender la estrechez de una sociedad burguesa e inculta.

La visión de Lorca con respecto al arte como expresión humana y no la de “el arte por el arte”, era parte de los valores que como artista recalca, este compromiso con la sociedad y no con grupos con actitudes aburguesados que en algunas ocasiones caen en la trivialidad del arte

El analizar las metáforas que se encuentran dentro de la poesía, aporta al conocimiento del inconsciente. A manera de sugerencia se podría comparar el mito personal de Lorca con los arquetipos de sus obras de teatro de para contrastar lo encontrado desde una visión del psicoanálisis freudiano de esta tesis, con la psicología analítica de Jung, ya que ambos se ocupan de acrecentar el conocimiento del proceso creativo en cuanto a poesía y literatura se refieren.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, J. M. *et al. Fundamentos de psicopatología psicoanalítica*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Baudouin, Ch. *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires: Psique, 1976.
- Campbell, J. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Clancier, A. *Psicoanálisis, literatura, crítica*, Madrid: Cátedra, 1976.
- Dobrian, W. *García Lorca: su "poema de Cante jondo" y Romancero gitano analizados*. Madrid: Alpuerto, 2002.
- Feal, C. *Eros y Lorca*, Madrid: Edhasa, 1973.
- Feder, L. "Ancient Myth in Modern Poetry". Princeton: Princeton University Press, 1971. Citado en Rollo, M. *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Freud, S. *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916) en Obras completas*, volumen XVII, Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- Freud, S. *De la historia de una neurosis infantil (el Hombre de los Lobos y otras obras (1917-1919) en Obras completas*, volumen XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Freud, S. *El delirio y los sueños de la Gradiva de WW. Jensen y otras obras (1906-1908) en Obras completas*, volumen IX, Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

- Freud, S. *El yo y el ello*. Madrid: Alianza, 2000.
- Freud, S. *La elección del cofrecillo*, en *Obras completas*, Tomo II, Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- Freud, S. *La interpretación de los sueños. Primera Parte (1900)*, en *Obras completas*, volumen IV, Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Freud, S. La novela familiar de los neuróticos (1909 [1908]). *El delirio y los sueños en la Gradiva de WW. Jensen y otras obras*, en *Obras completas*, tomo IX, Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Freud, S. *Primeras publicaciones psicoanalíticas (1893-1899)*, en *Obras completas*, volumen III, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Freud, S. *Psicoanálisis aplicado y técnica psicoanalítica*. Madrid: Alianza, 1974.
- Freud, S. *Publicaciones psicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud (1886-1899)* en *Obras completas*, volumen I, Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Freud, S. “Un recuerdo de infancia en poesía y verdad”, en *Obras completas De la historia de una neurosis infantil <<El hombre de los lobos>> y otras obras (1917-1919)*, Tomo XVII, Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Gallego Morell, A. *Sobre García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 1998.
- García Lorca, F. *Bodas de sangre*. México: Leyenda, 2006.
- García Lorca, F. *Romancero gitano*, Buenos Aires: Losada, 1993.
- García Lorca, F. *Federico García Lorca Epistolario Completo*. Madrid: Cátedra, 1997.

- García Lorca, F. *La casa de Bernarda Alba*. México: Leyenda, 2005.
- García Lorca, F. *Poesía completa*. México: Coyoacán, 2002.
- García Lorca, F. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 2003.
- García Lorca, I. *Recuerdos míos*. Madrid: Tusquets, 2002.
- Gerber, D. En Morales A. Heli *et al. Escritura y psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996.
- Gibson, I. *El asesinato de García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés, 1998a.
- Gibson, I. *García Lorca Biografía esencial*. Barcelona: Península, 1998b.
- Gibson, I. *Lorca-Dalí el amor que no pudo ser*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.
- Gibson, I. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*. Barcelona: Plaza & Janés, Vol 1, 2003.
- Gibson, I. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*. Barcelona: Plaza & Janés, Vol. 2, 2003
- González Osoy, M. A. *Fernando Pessoa: genialidad o patología?: viaje por una personalidad*. México: Tesis de Licenciatura en Psicología, Facultad de Psicología, UNAM, 1993.
- Guerrero Ruiz, P. *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*. Valencia: Aguaclara, 1998.
- Johnston, D. *Federico García Lorca*. Madrid: Jaguar, 2004.

- Klein, M. *Envidia y gratitud. Emociones básicas del hombre*. Buenos Aires: Paidós, 1977.
- Klein, M. *Principios de análisis infantil: Contribuciones al Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1974.
- Laplanche J. y Pontalis J. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Madison, P. *La represión en Freud. Su lenguaje teórico y observacional*, Madrid: Laberinto, 2001.
- Rank, O. "Apéndice". En Freud, S. *La Interpretación de los sueños 3*. Madrid: Alianza, 2001.
- Roudinesco, E. y Plon M. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Segal, H. *Introducción a Melanie Klein*. México: Paidós, 1992.
- Sorel, A. *Yo García Lorca*. Navarra: Txalaparta, 1998.
- Trilling, L. "Freud y la literatura". En Ruitenbeek Hendrik, M. *Psicoanálisis y literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

ANEXO 1 CRONOLOGÍA DE LA VIDA Y OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA⁴²⁸

1898

Federico García Lorca nace el 5 de junio en Fuente Vaqueros, provincia de Granada España y es el hijo primogénito de Federico García Rodríguez, liberal de la vieja escuela, hombre acaudalado, que había ocupado cargos como juez de paz y secretario de alcalde. Viudo y casado en segundas nupcias con Vicenta Lorca Romero, nacida en Granada y maestra de escuela hasta su boda en 1897.

Nace en la calle de Trinidad y es el mayor de cinco hijos. Al poco tiempo de su nacimiento la familia se muda a la calle de Iglesia.

1902

Nace su hermano Francisco, que a diferencia de Lorca es un alumno excelente.

1898-1908

Vive en Fuente Vaqueros y posteriormente en otro pueblo cercano, Valderrubio. Nacen los hermanos Luis, que muere siendo un niño, Francisco, Concepción e Isabel. Aprende las primeras letras con la madre y posteriormente con el maestro del pueblo, Antonio Rodríguez Espinosa.

1908

Reside unos meses en el Instituto de Almería como pupilo de su antiguo maestro y estudia en el colegio de los Escolapios

1909-1915

En 1909 la familia se muda a Granada y allí Federico cursa estudios secundarios en el Sagrado Corazón de Jesús y en el Instituto. Padece de tifus por la que casi muere. Inicia su formación musical.

⁴²⁸ Cfr. F. García Lorca. *Romancero gitano*. Buenos Aires: Losada, 1993. pp. 27-33.

1915

Se inscribe en la Facultad de Derecho y Letras. Traba amistad con el profesor de Derecho Fernando de los Ríos. Frecuenta el Centro Artístico y Literario de Granada en donde entabla amistad con los jóvenes intelectuales y artistas que posteriormente formaron el círculo abierto de La Alameda: Melchor Fernández Almagro, José Fernández Montesinos, José Mora Guarnido, Antonio Gallego Burín, Miguel Pizarro, etc.

1916

Realiza excursiones arqueológicas por Andalucía, Castilla y el noroeste de Granada, en un grupo de estudios guiado por Martín Domínguez Berrueta, profesor de Historia del Arte. En estos viajes conoce, en Baeza, a Antonio Machado y, en Salamanca, a Miguel de Unamuno. De las vivencias de estos viajes nacerá luego un primer libro en prosa, *Impresiones y paisajes*.

1917

Se interrumpen sus estudios musicales por la muerte de su maestro, Antonio Segura. De este año son sus primeros ensayos críticos: *Divagación. Las reglas en la música y Fantasía simbólica*, este último por el centenario del nacimiento de Zorrilla.

1918

Se edita *Impresiones y Paisajes*, dedicado a su maestro de música Antonio Segura. En este mismo año pasa su primera estancia en Madrid donde hace los primeros contactos con Ángel del Río, Amado Alonso, Gerardo Diego, Pedro Salinas y Guillermo de Torre, entre otros, en el Ateneo.

1919

Se instala en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Allí entabla amistad con su director Alberto Jiménez Fraud y con otros residentes: José Moreno Villa, José Bello, Luis Buñuel, Eduardo *Marquina*, y amigos de la casa, como Juan Ramón Jiménez y Gregorio Martínez Sierra.

1920

Se estrenan en el Teatro Eslava, de Madrid. *El maleficio de la mariposa*, primera pieza dramática conocida y que constituye un rotundo fracaso. A fines de agosto se instala en Granada Manuel de Falla y comienza una entrañable amistad con el poeta.

1921

Se publica el *Libro de poemas*, dedicado a su hermano Francisco. En la Semana Santa va con éste y con Manuel de Falla a Sevilla. Van sobre todo a escuchar saetas. Esta visita a Sevilla es muy importante para la composición de *Poema del cante jondo*, libro que se compone en casi su totalidad en noviembre de este año. Publica en la revista *Índice* la "Suite de los espejos" y "El jardín de las morenas".

1922

Festival del Cante Jondo, en Granada organizado por el poeta y Manuel de Falla. Lectura de la conferencia sobre el Cante Jondo.

1923

Para la fiesta de Reyes en su casa de Granada se representa una obra de marionetas, *La niña que riega la albahaca*, escrita y dirigida por él. Comienza la composición del *Romancero gitano*. Termina su licenciatura en Derecho. Primera lectura de Mariana Pineda, también en Granada. De regreso a la Residencia de Estudiantes de Madrid conoce al pintor Salvador Dalí, que desde septiembre de 1922 es alumno de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando.

1924

Gregorio Prieto expone en Madrid. Se inicia su amistad con Federico. Compone gran parte del libro *Canciones* y continúa la elaboración del *Romancero gitano*. En el mismo año conoce a Rafael Alberti.

1925

Versión definitiva de *Mariana Pineda*. Estancia en Segovia. Se inicia el epistolario con Jorge Guillén. Por primera vez va a Cadaqués a casa de los Dalí. Escribe la suite “Eros con bastón” de *Canciones*.

1926

En Granada, con motivo de la inauguración del Ateneo Científico, Artístico y Literario, lee la conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”. Prosigue *el Romancero Gitano*. La *Revista de Occidente* publica en el mes de abril su “Oda a Salvador Dalí”. Inicia la redacción de *La zapatera prodigiosa*.

1927

Estreno de *María Pineda* en el Teatro Goya, de Barcelona. Vestuario y decorados de Lorca y Dalí. Se exponen sus dibujos en las galerías Dalmau, de Barcelona. Estreno de *Mariana Pineda* en Madrid. Por invitación de Ignacio Sánchez Mejías viajan a Sevilla donde se realizan en el Ateneo los actos del Homenaje a Góngora. Hay lectura de poemas de los autores de la nueva generación: Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, José Bergamín, Rafael Alberti y Juan Chabás. Allí Lorca conoce a Luis Cernuda y a Fernando Villalón. *Litoral* publica *Canciones* en Málaga.

1928

Publicación del primero y segundo número de *Gallo*, revista literaria dirigida por Federico García Lorca en Granada. “En el primer número explica García Lorca el origen de la revista”⁴²⁹ Se publica en Madrid, edición de la *Revista Occidente*, el *Romancero gitano*. En el verano, crisis sentimental. Se publica *Mariana Pineda* en *La Farsa*, de Madrid. Redacción posible de “Academia de la rosa y del frasco de tinta”, “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”. En diciembre lee en la Residencia de Estudiantes su conferencia sobre “Las nanas infantiles”.

⁴²⁹ A. Gallego Morell. *Sobre García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 1998. p. 116.

En este año se hace más intensa su amistad con el joven escultor Emilio Aladrén. En otra crisis sentimental quiere que Dalí le visite en Granada pero el pintor no acude. Lorca recibe una carta de Dalí en el cual éste rechaza lo que considera costumbrismo trasnochado del *Romancero Gitano*.

1929

Segunda edición de *Canciones*. El poeta se relaciona con Carlos Morla Lynch, diplomático chileno, y nace una profunda amistad. El 19 de mayo se le rinde homenaje en Fuente Vaqueros, su pueblo natal. En junio parte para Estados Unidos con Fernando de los Ríos, pero antes pasa por París y Londres. Llegan a Nueva York a fines de junio.

Estancia en la Columbia University. Empieza a escribir *Poeta en Nueva York*. Allí traba relación con Federico de Onís, León Felipe y Andrés Segovia.

1930

Continúa la composición de *Poeta en Nueva York*. Sale para Cuba invitado por la Institución Hispano-cubana de cultura. Escribe "Son de negros en Cuba". Posiblemente allí comience la redacción de *Yerma*. Se reencuentra con un músico amigo, Adolfo Salazar. Lee *Así que pasen cinco años* y *El público*. Regresa a España para pasar el verano en Andalucía (Granada y Málaga). En diciembre se estrena en Madrid *La zapatera prodigiosa*.

1931

Se publica el *Poema del cante jondo*. Se proclama la República. Primeros planes referentes a *La Barraca*, teatro itinerante que dirigió García Lorca.

1932

Fernando de los Ríos, ministro de Instrucción Pública, aprueba el proyecto de *La Barraca*. Recorre gran parte de España dando conferencias, invitado por el Comité de Cooperación Intelectual. En el verano se inician las representaciones teatrales de *La Barraca*. Primera lectura de *Bodas de Sangre* en casa de Morla Lynch.

1933

Prosiguen las giras de *La Barraca*. Estreno en Madrid de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín*. En marzo ponen en escena *Bodas de Sangre*. Publicación en México de la "Oda de Walt Whitman". En octubre, viaje a la Argentina. Viene invitado por la Sociedad de Amigos del Arte para dar conferencias, tras el éxito de *Bodas de Sangre* en Buenos Aires. También dirige reposiciones de sus obras por la compañía de Lola Membrives. Estreno en esta capital de *La zapatera prodigiosa*.

1934

Se estrena en Buenos Aires, con la presencia del autor, *Mariana Pineda*. En los meses de enero y febrero breve estancia en el Uruguay. Termina la composición de *Yerma*. De regreso en Buenos Aires dirige a Eva Franco en *La Dama boba*, de Lope de Vega. En el mes de marzo se representa en el Teatro Avenida *Los títeres de cachiporra*. Del mismo mes es la conferencia al almón de Lorca y Pablo Neruda en el PEN Club de Buenos Aires en homenaje a Rubén Darío. Antes de salir de esta ciudad García Lorca es proclamada "embajador de las letras españolas" en una sesión pública de homenaje a la que asisten representantes de todas las repúblicas hispanoamericanas. El 27 de marzo embarca en rumbo a España y en el mes de mayo se reintegra a sus actividades en Madrid. En el verano representaciones de *La Barraca* en Zaragoza y Santander. El 13 de agosto muere el torero Ignacio Sánchez Mejías, amigo del poeta, quién dos días antes había sido corneado en la plaza de Manzanares el Real. En noviembre lectura privada en casa de los Morla Lynch del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. El poeta anuncia la publicación del *Diván del Tamarit* por la Universidad de Granada. En los últimos días del año se estrena en Madrid *Yerma*, por la compañía de Margarita Xirgu, con gran éxito. Publica con Pablo Neruda –ahora en España– la conferencia leída por ambos en Buenos Aires.

1935

Reestreno de *Bodas de Sangre* en Madrid por la compañía de Lola Membrives. Con motivo de las cien representaciones de *Yerma* hace el poeta

la primera lectura en público del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Versión completa de *La zapatera prodigiosa*, también interpretada en Madrid por Lola Membrives. Publicación del *Llanto* en las ediciones Arbol, de *Cruz y raya*, dedicado a Encarnación López Júlvez (La Argentinita). Primera lectura, por el autor, de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, en casa de los Morla Lynch. Pasa el verano en Granada y recibe en la Huerta de San Vicente a Eduardo Blanco Amor a quien le entrega sus poemas gallegos. En la segunda quincena de agosto dirige el Teatro de *La Barraca* en Santander. Pasa los últimos cuatro meses del año en Barcelona, aunque con algunas escapadas a Madrid para dirigir *La Barraca*. En Cataluña la Compañía de Margarita Xirgu estrena *Yerma* con éxito notable. Siempre en Barcelona la misma actriz repone, en noviembre, *Bodas de Sangre* y, en diciembre *Doña Rosita...*A fines de año aparecen en Santiago de Compostela, editados por Nós, *Seis poemas gallegos*, con prólogo de E. Blanco Amor.

1936

Publicación de *Primeras canciones* y de *Bodas de Sangre*. Termina *La casa de Bernarda Alba* y hace una primera lectura en casa de los condes de Yebes. En este año participa de algunos actos políticos, como el banquete de homenaje a Rafael Alberti, recién llegado de Rusia. Lorca lee en esa ocasión un manifiesto de los escritores españoles contra el fascismo. También se adhieren a un manifiesto de la Unión Universal por la Paz y firma una petición de libertad del líder revolucionario brasileño Luis Carlos Prestes. Así mismo dirige una breve alocución a los trabajadores españoles en *Ayuda*, órgano del Socorro Rojo Internacional. Participa en dos homenajes literarios: a Valle Inclán, por su reciente fallecimiento, y a Luis Cernuda por la publicación de *La realidad y el deseo*. Anuncia la publicación de un libro, *Sonetos*.

Asustado por el asesinato de José Calvo Sotelo y el crispado ambiente de Madrid, Lorca precipita su salida para Granada, donde llega en tren a la mañana siguiente. Se instala con sus padres en la Huerta de San Vicente.

El 16 de julio el poeta sale de Madrid para Granada. En esa ciudad el día 3 de agosto, tras la ocupación de la misma por las tropas franquistas, se realiza

la ejecución sumaria de M. Fernández Montesinos, alcalde socialista y cuñado de Federico.

El 20 de julio la guarnición granadina se levanta contra el Gobierno y toma la Ciudad con facilidad. Se impone enseguida el régimen de terror, con cientos de fusilamientos y asesinatos. El 9 de agosto Lorca es amenazado en la Huerta de San Vicente; pide ayuda a su amigo el poeta Luis Rosales, dos de cuyos hermanos son destacados falangistas. Los Rosales le recogen en su casa. El 16 de agosto es detenido en la casa de Luis Rosales, donde se había refugiado por las fuerzas nacionales dependientes del Gobierno Civil, al mando del diputado de la CEDA Ramón Ruiz Alonso. Es asesinado, al parecer por orden del gobernador, coronel José Valdés Guzmán, en la madrugada del 19 al 20, en Viznar, en las afueras de Granada, y enterrado, se conjetura, cerca de la fuente árabe Ainadamar (Fuente de las Lágrimas). Con Lorca mueren un maestro de escuela, Dióscoro Galindo y dos banderilleros, Joaquín Arcollas y Francisco Galadí.

ANEXO 2 CUADROS DE LAS METÁFORAS OBSESIVAS PRESENTES EN EL ROMANCERO GITANO

En los siguientes cuadros se observan las relaciones que guardan los símbolos con los poemas en el *Romancero Gitano*, y de ellos se extrajeron las metáforas obsesivas, plasmando en un solo grupo aquellos símbolos que correspondían a animales.

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
1.- ROMANCE DE LA LUNA, LUNA.	LA LUNA	Superstición Color Blanco Pureza Cuerpo Femenino Deseo Maternal Nana Seducción Sueño Palidez Dureza Frialdad Agresividad Muerte
	EL VIENTO	Humaniza Antropomorfización Ternura Solemnidad Dramatización
	CABALLO	Fuerza Instinto Esfuerzo
	JINETES	Avidez Intranquilidad
	ZUMAYA	Presagio Tragedia Muerte

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
2.- PRECIOSA Y EL AIRE.	LUNA	Inocencia Pureza Virginidad Fecundidad Sensualidad Cuerpo Femenino Palidez Angustia Inalcanzable
	ANFIBIO	Humedad Frialdad
	PECES	Noche Pasión Erotismo Mundo mítico Movimiento Humedad
	MAR	Seducción Inmensidad Suavidad Oscuridad Sexualidad Temor
	AGUA	Pasión Fuerza
	VIENTO	Antropomorfización Amenaza Agresión Lascivia Indiferencia Inalcanzable Angustia Virilidad Fuerza Agresividad Pasión masculina Excitación sexual Perseguidor Fálico Sátiro Lujuria Espera Inquietud Soledad Frustración Desdén Enojo Desamor Amargura

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
3.- REYERTA.	PECES	Brillo Combate
	CABALLOS	Fuerza Desenfreno
	JINETES	Virilidad Crueldad Dolor Herida Gitanos Sangre
	TORO	Vigor andaluz Furia Destreza Astucia
	SERPIENTE	Sangre Dolor Delirio Cuerpos Ensangrentados Silencio Cadáver
	AGUA	Frialdad Muerte Paz
	AIRE	Inquietud Combate Tragedia Ausencia Desencanto

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
4.- ROMANCE SONÁMBULO.	Viento	Tragedia Angustia Soledad Ausencia Frustración Desdén Enojo Desamor Amargura Color verde Agrio Desencanto Incertidumbre Espera Imagen de la muerte Tumba Féretro
	Mar	Madre Vida intrauterina Deseo Líquido Amniótico Paraíso Perdido Vínculo Madre-hijo Resurrección Muerte
	Agua	Unidad Friedad Fuerza Paz
	Caballo	Amor libre Abandono Libertad
	Luna	Superstición Presagio Mujer Palidez Soledad Angustia Friedad Suicidio
	Pez	Pasión Fortaleza Movimiento Sangre
	Gato	Instinto Supervivencia Amenaza Espera

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
5.- LA MONJA GITANA.	ARAÑA	Sensorial Recuerdo Sentimientos Silencio
	PÁJAROS	Intimidad Imaginación Liberación
	OSO	Pereza Salvaje
	LUNA	Tradición Pureza Soledad Intimidad Atemporal Fantasía Mito
	RÍOS	Mujer fálica Deseo Poder Libre cause Libertad sexual Erotismo Pasión

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
6.- LA CASADA INFIEL.	RÍO	Pasión Encuentro sexual
	GRILLOS	Intimidad Sentidos Noche Silencio Campo Falo Consumación
	PERROS	Lejano Oculto Placer Inmoral Presagio
	LUNA	Cuerpo Femenino Luz Suavidad Brillantez Seducción
	PECES	Juego Erotismo Acto sexual Humedad Movimiento
	POTRA	Mujer fálica Libertad Sexual Desenfreno Seducción femenina Castración
	AIRE	Encuentro sexual Sensualidad.

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
7.- ROMANCE DE LA PENA NEGRA.	GALLOS	Presagio Alarma Inicio Amanecer Ruptura
	CABALLO	Naturalidad Fortaleza Piel gitana Miedo a la mujer Devoración
	MAR	Castración Devoración Muerte Lamento Vida intrauterina Vientre Líquido amniótico Paraíso perdido Vínculo madre-hijo Conflicto Héroe Tragedia Garganta Temor Aniquilación Profundidad Sexo femenino Oscuridad Inmensidad
	AGUA	Renovación
	ALONDRAS	Tranquilidad Alivio al Desamor
	RÍO	Fuente de vida Libre cause

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
8.- SAN MIGUEL (GRANADA).	MULOS	Esfuerzo Cansancio Debilidad
	AIRE	Fuerza Herida
	AGUA	Frialdad Madre Distante
	RUISEÑORES	Nostalgia Serenidad.
	MAR	Seducción Garganta
	LUNA	Blancura Dureza

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
9.- SAN RAFAEL (CÓRDOBA).	PEZ	Fortaleza Estatua Brillo Falo
	AGUA	Renacer Hombre ideal Fusión con la madre Renacimiento
	LUNA	Juego Pirqueta Inocencia

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
10.- SAN GABRIEL (SEVILLA).	AIRE	Naturalidad Oscuridad Espiritualidad
	MAR	Límite
	PALOMILLAS	Fidelidad Creencia Almas
	LUNA	Cuerpo Femenino Fecundidad Alumbramiento Superstición Mito
	GRILLOS	Sentimientos Intimidad

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
11.- PRENDIMIENTO DE ANTOÑITO EL CAMBORIO EN SU CAMINO A SEVILLA.	TOROS	Vigor andaluz Varonil Gitanos Fuerza Furia Destreza Astucia Sobrevivencia.
	LUNA	Instinto Andaluz Elegancia Mito
	AGUA	Renacimiento Unidad Muerte Renovación Hombre ideal Héroe Fusión con la madre
	MAR	Madre Deseo frustrado Fusión
	POTRO	Cuerpo masculino Libertad sexual Vergüenza Instinto Amor libre Entrega Desenfreno

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
12.- MUERTE DE EL ANTOÑITO CAMBORIO.	JABALÍ	Furia Fuerza Vigor Andaluz.
	DELFIN	Cuerpo gitano Sangre Agonía
	AGUA	Fuerza Peligro Ansiedad Miedo
	CRIN	Falo Solidez
	LUNA	Instinto Andaluz Mito Elegancia

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
13.- MUERTO DE AMOR.	LUNA	Agonía Desfallecimiento Muerte
	PERROS	Presagio Tragedia Superstición Anuncio
	BUEYES	Quietud Resistencia
	RÍO	Llanto Oscuridad Falo Erotismo Intranquilidad Vinculo Ansioso
	MAR	Ruido Naturaleza Goce Sensorial Amor

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
14.- ROMANCE DEL EMPLAZADO.	CABALLO	Angustia Muerte
	BUEYES	Fuerza Resistencia
	AGUA	Movimiento Fuerza Peligro
	LUNA	Color Blanco Forma Curva
	JINETE	Destino Muerte
	AIRE	Espiritualidad Celestial Divinidad Muerte

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
15.- ROMANCE DE LA GUARDIA CIVIL ESPAÑOLA.	CABALLOS	Persecución Victimización Angustia Tortura Herida Crimen Luto Muerte
	LUNA	Alumbramiento Exquisitez Exaltación Espíritu Andaluz Silencio Tradición Mito
	GALLOS	Pánico Alarma
	VIENTO / AIRE	Zozobra Rapidez Invasión Violencia Oscuridad
	CIGÜEÑA	Nacimiento Maternal
	AGUA	Muerte
MAR	Peligro	

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
16.- MARTIRIO DE SANTA OLALLA.	CABALLO	Denuncia Crimen Luto Martirio
	AGUA / RÍO	Desnudez Femenina Fuente de Vida Maternidad Castración Aniquilación Renacimiento
	TORO	Martirio Tortura
	PÁJARO	Sexo Lastimado Cuerpo Despedazado
	CRINES	Pasión Guerrero
	AIRES	Muerte Cadáver Quemado
	RUISEÑORES	Esperanza Tranquilidad Serenidad Descanso

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
17. BURLA DE DON PEDRO A CABALLO ROMANCE CON LAGUNAS.	CABALLO	Desenfreno Pasión Vigor Instinto Libertad Sexual Búsqueda Agonía Crimen Denuncia
	VIENTO	Aromas Celestiales Incertidumbre Lamentos
	AGUA	Garganta Voz Muerte
	LUNA	Realidad Fantasía Inmortalidad
	AIRE	Mito Aromas Celestiales
	RUISEÑOR	Ilusión Deseo Esperanza
	PÁJAROS	Temor Agonía Crueldad Sangre Muerte
	UNICORNIO	Tranquilidad Ruptura
	RANAS	Humedad Frialdad Amor Frustrado Amor no correspondido Derrota Muerte Hombre Ahogado

ROMANCE	SÍMBOLO	CARACTERÍSTICA
18. THAMAR Y AMNÓN.	LUNA	Zozobra Inquietud Forma Curva Cuerpo Femenino Sensualidad Pasión Instinto Erotismo Incesto
	AGUA	Deseo Retorno Vientre materno
	TIGRE	Consumirse Pasión Voracidad
	AIRE	Pasión Intensa Erotismo
	PÁJAROS	Presentimiento Agonía
	PALOMAS	Esperanza Perdida Muerte
	PECES	Atracción Amenaza Excitación Erotismo Sensualidad Desnudez Miedo
	CABALLOS	Asecho Alarma Violencia Crimen

GLOSARIO

Afánisis

Palabra introducida por E. Jones: desaparición del deseo sexual. Según este autor, la afánisis sería, en ambos sexos, objeto de un miedo aún más fundamental que el miedo a la castración.

Afecto

Palabra tomada por el psicoanálisis de la terminología psicológica alemana y que designa todo estado afectivo, penosos o agradable, vago o preciso, ya se presente en forma de una descarga masiva, ya como una tonalidad general. Según Freud, toda pulsión de manifiesta en los dos registros del afecto y de la representación. El afecto es la expresión cualitativa de la cantidad de energía pulsional y de sus variaciones.

Agresividad

Tendencia o conjunto de tendencias que se actualizan en conductas reales o fantasmáticas, dirigidas a dañar a otro, a destruirlo, a contrariarlo, a humillarlo, etc. La agresión puede adoptar modalidades distintas de la acción motriz violenta y destructiva; no hay conducta, tanto negativa (rechazo de ayuda, por ejemplo) como positiva, tanto simbólica (por ejemplo, ironía) como efectivamente realizada, que no pueda funcionar como agresión. El psicoanálisis ha concedido una importancia cada vez mayor a la agresividad, señalando que actúa precozmente en el desarrollo del sujeto y subrayando el complejo juego de su unión y desunión con la sexualidad. Esta evolución de las ideas ha culminado en el intento de buscar para la agresividad un substrato pulsional único y fundamental en el concepto de pulsión de muerte.

Ambivalencia

Presencia simultánea, en la relación con un mismo objeto, de tendencias, actitudes y sentimientos opuestos, especialmente amor y odio.

En *Las pulsiones y sus destinos* (*Triebe und Triebchicksale*, 1915), Freud habla de ambivalencia refiriéndose al par antitético actividad-pasividad*: “[...] la moción pulsional activa coexiste con la moción pulsional pasiva. Esta utilización tan amplia del término (ambivalencia) es en la oposición (material) amor-odio, que se dirige a un mismo y único objeto.

La ambivalencia se descubre, sobre todo, en determinadas enfermedades (psicosis, neurosis obsesiva), así como en ciertos estados (celos, duelo); y caracteriza algunas fases de la evolución de la libido, que coexisten amor y destrucción del objeto (fases sádico-oral y sádico-anal).

Ambivalente, preambivalente, postambivalente.

Términos introducidos por K. Abraham: sirven para calificar, desde el punto de vista de la relación de objeto, la evolución de las fases libidinales, la fase oral su primera etapa (succión) sería preambivalente; la ambivalencia aparecería en la segunda etapa (mordisco), para culminar en la fase anal, continuando en la fase fálica y desapareciendo únicamente después del periodo de latencia, al instaurarse el objeto de amor del objeto genital.

Amnesia infantil

Amnesia que abarca generalmente los hechos ocurridos durante los primeros años de la vida. En ella ve Freud algo distinto al efecto de una incapacidad funcional que tendría el niño pequeño para registrar sus impresiones; aquí es el resultado de la represión que afecta a la sexualidad infantil y se extiende a la casi totalidad de los acontecimientos de la infancia. El campo cubierto por la amnesia infantil tendría su límite temporal en la declinación del complejo de Edipo y la entrada en el periodo de latencia.

Angustia automática

Reacción del individuo cada vez que se encuentra en una situación traumática, es decir, sometido a una fuente de excitaciones, de origen externo o interno, que es incapaz de controlar. La angustia automática se opone, en la opinión de Freud, a la señal de angustia.

Angustia ante un peligro real

Término (*Realangst*) utilizado por Freud en el marco de su segunda teoría de la angustia: angustia ante un peligro exterior que constituye para el individuo una amenaza real.

1° En *Realangst*, *Real* es un sustantivo; no califica la angustia, sino lo que la motiva. La angustia ante un peligro real se opone a la angustia ante la pulsión. Para algunos autores, en especial para Anna Freud la pulsión sólo sería ansiógena en la medida en que ofrece el riesgo de suscitar un peligro real; pero la mayoría de los psicoanalistas sostienen la existencia de una amenaza pulsional generadora de angustia.

Aparato psíquico

Término que subraya ciertos caracteres que la teoría freudiana atribuye al psiquismo: su capacidad de transmitir y transformar una energía determinada y su diferenciación en sistemas o instancias.

Apoyo

Término introducido por Freud para designar la relación primitiva de las pulsiones sexuales con las pulsiones de autoconservación: las pulsiones sexuales, que sólo secundariamente se vuelven independientes, se apoyan sobre las pulsiones vitales que les proporcionan una fuente orgánica, una dirección y un objeto. En consecuencia, se hablará también de apoyo para designar el hecho de que el sujeto se poya sobre el objeto de las pulsiones de autoconservación en su elección de un objeto amoroso; esto es lo que denominó Freud el tipo de elección de objeto por apoyo.

Asociación

Palabra tomada del asociacionismo para designar toda ligazón entre dos o más elementos psíquicos, cuya serie constituye una cadena asociativa. En ocasiones el término se utiliza para designar los *elementos* así asociados. Refiriéndose a la cura, se alude a esta última acepción, al hablar, por ejemplo, de las asociaciones de tal sueño, para designar lo que, en las manifestaciones del individuo se halla en conexión asociativa con el sueño en cuestión. Finalmente, el término "asociaciones" designa el conjunto del material verbalizado en el curso de la sesión analítica.

Asociación libre

Método que consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, ya sea a partir de un elemento dado (palabra, número, imagen de un sueño, representación cualquiera), ya sea de forma espontánea.

El método de asociación libre es un constitutivo de la técnica psicoanalítica.

Atención (parejamente) flotante

Manera como, según Freud, el analista debe escuchar al analizado: no debe *a priori*, conceder privilegio a ningún elemento del discurso de éste, lo cual implica que el analista deje funcionar lo más libremente posible su propia actividad inconsciente y suspenda las motivaciones que habitualmente dirigen la atención. Esta recomendación técnica constituye la contrapartida de la regla de la libre asociación que se propone al analizado.

Bisexualidad

Concepto introducido por Freud en psicoanálisis bajo la influencia de Wilhelm Fliess: todo ser humano tendría constitucionalmente disposiciones sexuales tanto masculinas como femeninas, que se manifestarían en los conflictos que experimenta el sujeto para asumir su propio sexo.

Catexis

Concepto económico, la catexis hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etc.

Catexis libidinal

La elaboración del concepto de pulsión aporta una respuesta al problema que había quedado pendiente en la conceptualización económica de *La interpretación de los sueños*: la energía de catexis es la energía pulsional que proviene de fuentes internas, ejerce un empuje constante e impone al aparato psíquico la tarea de transformarla. Así, una expresión como "catexis libidinal" significa: catexis por la energía de las pulsiones sexuales. En la segunda teoría del aparato psíquico, el ello, polo pulsional de la personalidad, se convierte en el origen de todas las catexis, las otras instancias toman su energía de esta fuente primaria.

Censura

Función que tiende a impedir, a los deseos inconscientes y a las formaciones que ellos derivan, el acceso al sistema preconsciente-consciente.

Coartado o inhibido en su fin

Califica una pulsión que, por efecto de obstáculos externos o internos, no alcanza su modo directo de satisfacción (o fin) y encuentra una satisfacción atenuada en actividades o relaciones que pueden considerarse como aproximaciones más o menos lejanas del primer fin.

Complacencia somática

Expresión introducida por Freud para explicar la “elección de la neurosis” histérica y la elección del órgano o del aparato corporal en el cual tiene lugar la conversión: el cuerpo (especialmente en el histérico) o un determinado órgano proporcionaría un material privilegiado para la expresión simbólica del conflicto inconsciente.

Freud habla por vez primera de complacencia somática a propósito del *Caso Dora*; según él, no se trata de elegir entre un origen psíquico o un origen somático de la histeria: “El síntoma histérico requiere un aporte de ambas vertientes; no puede producirse sin una cierta *complacencia somática*, proporcionada por un proceso normal o patológico o relativo a un órgano del cuerpo” (1ª). Esta complacencia somática es la que “[...] da a los procesos psíquicos inconscientes una salida hacia el ámbito corporal” (1b); por ello constituye un factor determinante en la “elección de la neurosis”.

Si bien es cierto que el concepto de complacencia somática desborda ampliamente el campo de la histeria y conduce a plantear de un modo general el problema del poder expresivo del cuerpo y de su especial aptitud para representar lo reprimido, interesa no confundir desde un principio los diferentes registros en que se plantea el problema. Así, por ejemplo:

1. Una enfermedad somática puede servir de punto de atracción para la expresión del conflicto inconsciente; así, Freud considera la enfermedad reumática de una de sus pacientes como “[...] la enfermedad orgánica, prototipo de su reproducción histérica ulterior” (2).
2. La catexis libidinal de una zona erógena puede desplazarse, en el transcurso de la historia sexual del sujeto, hacia una región o aparato transcurso de la historia sexual del sujeto, hacia una región o aparatos corporales que por su función no se hallan predispuestos a volverse erógenos, siendo únicamente más aptos para representar, en forma disfrazada, un deseo reprimido.
3. En la medida en que la expresión “complacencia somática” pretende explicar no sólo la elección de un determinado órgano del cuerpo, sino la elección del cuerpo mismo como medio de expresión, nos lleva a considerar las vicisitudes de la catexis narcisista del propio cuerpo.

Complejo

Conjunto organizado de representaciones y de recuerdos dotados de intenso valor afectivo, parcial o totalmente inconscientes. Un complejo se forma a partir de las relaciones interpersonales de la historia infantil; puede estructurar todos los niveles psicológicos: emociones, actitudes, conductas adaptadas.

La palabra complejo ha hallado una gran difusión en el lenguaje corriente (tener complejos, etc.). En cambio, los psicoanalistas han ido abandonándola progresivamente, si exceptuamos las expresiones “complejo de Edipo” y “complejo de castración”.

Según la mayoría de los autores (incluido Freud), el psicoanálisis debería a la escuela psicoanalítica de Zurich (Breuer, Jung) el término “complejo”. De hecho, lo encontramos a partir de los *Estudios sobre la histeria*, (*Studien über Hysterie*, 1895), por ejemplo cuando Breuer expone las

concepciones de Janet acerca de la histeria o cuando invoca la existencia de representaciones “[...] actuales, activas y, sin embargo, inconscientes”: “Se trata casi siempre de complejos de representaciones, de conjuntos de ideas, de recuerdos referentes a acontecimientos exteriores o a las concatenaciones de pensamientos del propio sujeto. Las representaciones aisladas contenidas en estos complejos de representaciones vuelven a veces conscientemente todas ellas al pensamiento solamente esta combinación bien precisa está apartada de la conciencia”.

Los “experimentos de asociación” de Jung debían proporcionar a la hipótesis del complejo, formulada en relación con los casos de histeria, una base más amplia y al propio tiempo experimental. En su primer comentario de estas experiencias, escribe Freud. “[...] la respuesta a la palabra inductora no puede ser producto del azar, sino que viene forzosamente determinada, en el individuo que responde, por un contenido de representaciones preexistente. Nos hemos habituado a llamar “complejo” a un contenido de representaciones capaz de influir de este modo en la respuesta a la palabra inductora. Esta influencia se manifiesta, tanto porque la palabra inductora evoque directamente el complejo, como porque este logre entrar en relación con la palabra inductora a través de algunos términos intermediarios”.

Pero, si bien Freud reconoce el interés de los experimentos de asociación, muy pronto pone objeciones al empleo del término “complejo”. Es esta “[...] una palabra cómoda y a menudo imprescindible para reunir en forma descriptiva hechos psicológicos. Ninguna otra palabra introducida por el psicoanálisis para sus propias necesidades ha adquirido tan gran popularidad ni ha sido tan mal aplicada, en detrimento de la construcción de conceptos más precisos”. Idéntica opinión manifiesta en una carta dirigida a E. Jones: el complejo no es un concepto teórico satisfactorio; existe una mitología jungiana de los complejos (carta a S. Ferenczi).

Así, pues, según Freud, la palabra complejo podría servir, con fines demostrativos o descriptivos, para poner en evidencia, a partir de elementos aparentemente distintos y contingentes, “[...] ciertos círculos de pensamiento y de intereses dotados de poder afectivo”; pero carecería de valor teórico. El hecho es que Freud la utiliza muy poco, a diferencia de numerosos autores que afirman proceder del psicoanálisis.

Podríamos hallar varios motivos para esta reserva de Freud. El se oponía a cierta tipificación psicológica (por ejemplo, complejo de fracaso), que ofrece un doble peligro: el de ocultar la singularidad de cada caso y el de ofrecer como explicación lo que en realidad constituye el problema. Por otra parte, la noción de complejo tiende a confundirse con la de un núcleo puramente patógeno que conviene eliminar; de este modo se pierde de vista la función estructurante que, en determinados momentos del desarrollo humano, poseen los complejos, en especial el de Edipo.

El empleo, todavía confuso, de la palabra “complejo” podría simplificarse distinguiendo en ella tres sentidos:

1. El sentido original, que designa una disposición relativamente fija de cadenas asociativas. A este nivel se presupone la existencia del complejo para explicar el modo singular e que derivan las asociaciones.
2. Un sentido más general, que designa un conjunto más o menos organizado de rasgos personales (incluidos los mejor

integrados), haciendo recaer el acento fundamentalmente sobre las reacciones afectivas. A este nivel, la existencia del complejo se reconoce sobre todo porque las situaciones nuevas son desplazadas inconscientemente a situaciones infantiles; la conducta aparece entonces modelada por una estructura latente invariable. Pero esta acepción ofrece el peligro de implicar una generalización abusiva: se tenderá a crear tantos o más complejos como tipos psicológicos se imaginen. A nuestro modo de ver, es esta desviación “psicologizante” la que suscito los reparos y más tarde el desinterés de Freud por la palabra complejo.

3. Un sentido más estricto, que se encuentra en la expresión (siempre conservada por Freud) “complejo de Edipo” y que designa una estructura fundamental de las relaciones interpersonales y la forma en que la persona encuentra en ella su lugar y se la apropia.

Dentro de este grupo pueden incluirse también algunas expresiones pertenecientes al lenguaje de Freud, como “complejo de castración”, “complejo paterno” (*Vaterkomplex*) e incluso términos que se encuentran más raramente, como “complejo materno”, “complejo fraterno”, “complejo parental”. Obsérvese que la aparente diversidad de los términos “paterno”, “materno”... remite siempre a dimensiones de la estructura edípica, ya sea porque esa dimensión predomine especialmente en un determinado individuo, ya sea porque Freud intente conferir un particular relieve a aquel momento de su análisis. Así, con el nombre de complejo paterno, acentúa la relación ambivalente respecto al padre. El complejo de castración, aún cuando su tema pueda considerarse relativamente aislado, se inscribe plenamente en la dialéctica del complejo de Edipo.

A propósito del estrechamiento del campo de la conciencia “Las impresiones sensoriales no percibidas y las representaciones que habiéndose presentado, no han entrado en el consciente, suelen extinguirse sin producir efectos. En ocasiones, sin embargo, se juntan para formar complejos [...]”

Complejo de castración

Complejo centrado en la fantasía de castración, la cual aporta una respuesta al enigma que plantea al niño la diferencia anatómica de los sexos (presencia o ausencia del pene): esta diferencia se atribuye al cercenamiento del pene en la niña.

La estructura y los efectos del complejo de castración son diferentes en el niño y en la niña. El niño teme la castración como realización de una *amenaza* paterna en respuesta a sus actividades sexuales: lo cual le provoca una intensa *angustia* de castración. En la niña la ausencia de pene es sentida como un perjuicio sufrido, que intenta negar, compensar o reparar.

El complejo de castración guarda íntima relación con el complejo de Edipo y más especialmente, con su función prohibitiva y normativa.

Complejo de Edipo

Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada *positiva*, el complejo se presenta como en la historia de *Edipo Rey*: deseo de muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. En su forma negativa, se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto. De hecho, estas dos formas se encuentran, en diferentes grados, en la forma llamada *completa* del complejo de Edipo.

Según Freud, el complejo de Edipo es vivido en su periodo de acmé entre los tres y cinco años de edad, durante la fase fálica; su declinación señala la entrada en el periodo de latencia. Experimenta un reviviscencia durante la pubertad y es superado, con un mayor o menor éxito, dentro de un tipo particular de elección de objeto.

El complejo de Edipo desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano.

Los psicoanalistas han hecho de este complejo un eje de referencia fundamental de la psicopatología, intentando determinar, para cada tipo patológico, las modalidades de su planteamiento y resolución.

La antropología psicoanalítica se dedica a buscar la estructura triangular del complejo de Edipo, cuya universalidad afirma, en las diversas culturas y no sólo en aquellas que predomina la familia conyugal.

El complejo de Edipo, por constituir la idea fundamental e inevitable que orienta el campo interpsicológico del niño, podría encontrarse tras las más diversas modalidades del conflicto defensivo (por ejemplo, en la relación entre el yo y el super yo). De un modo más radical, si se considera el Edipo como una estructura en la que el sujeto ha de encontrar su lugar, el conflicto aparece ya presente, previamente al juego de las pulsiones y de las defensas, juego que constituirá el conflicto psíquico propio de cada individuo.

Complejo Paterno

Término utilizado por Freud para designar una de las principales dimensiones del complejo de Edipo: la relación ambivalente hacia el padre.

Conciencia (psicológica)

- A) En un sentido descriptivo: cualidad momentánea que caracteriza las percepciones externas e internas dentro del conjunto de los fenómenos psíquicos.
- B) Según la teoría metapsicológica de Freud la conciencia sería la función de un sistema, el sistema percepción-conciencia (*Pc-Cs*).

Desde el punto de vista *tópico*, el sistema percepción-conciencia se sitúa en la periferia del aparato psíquico, recibiendo a la vez las informaciones del mundo exterior y las provenientes del interior, a saber, las sensaciones pertenecientes a la serie placer-displacer y las reviviscencias mnémicas. Con frecuencia Freud relaciona la función percepción-conciencia con el sistema preconscious, que entonces recibe el nombre de sistema preconscious-consciente (*Pcs-Cs*).

Desde el punto de vista *funcional*, el sistema percepción-conciencia se opone a los sistemas de huellas mnémicas que son el inconsciente y el preconscious: en aquel no se inscribe ninguna huella duradera de las

excitaciones. Desde el punto de vista *económico*, se caracteriza por disponer de una energía libremente móvil, susceptible de sobrecatectizar tal o cual elemento (mecanismo de la atención).

La conciencia desempeña un papel importante en la *dinámica* del conflicto (evitación consciente de lo desagradable, regulación más discriminativa del principio del placer) y de la cura (función y límite de la toma de conciencia), pero no puede definirse como uno de los polos que netran en juego en el conflicto defensivo.

Condensación

Uno de los modos esenciales de funcionamiento de los procesos inconscientes: una representación única representada por sí sola varias cadenas asociativas en la intersección de las cuales se encuentra. Desde el punto de vista económico, se encuentra catectizada de energías que, unidas a estas diferentes cadenas, se suman sobre ella.

Se aprecia la intervención de la condensación en el síntoma y, de un modo general, en las diversas formaciones del inconsciente. Donde mejor se ha puesto evidencia ha sido en los sueños.

Se traduce por el hecho de que el relato manifiesto resulta lacónico en comparación con el contenido latente: constituye una traducción abreviada de éste. Sin embargo, la condensación no debe considerarse sinónimo de un resumen: así como cada elemento manifiesto viene determinado por varias significaciones latentes, también sucede a la inversa, es decir, que cada una de éstas puede encontrarse en varios elementos; por otra parte, el elemento manifiesto no representa bajo una misma relación cada una de las significaciones de que deriva, de forma que no las engloba como lo haría un concepto.

Freud establece que la condensación constituye uno de los elementos esenciales de la técnica del chiste, del *lapsus linguae*, del olvido de palabras, etc., en la interpretación de los sueños señala que el proceso de condensación es singularmente patente cuando afecta a las palabras (neologismos). [...] “en el hecho de la condensación la censura va realizando sus propósitos”; en efecto, la condensación dificulta la lectura del relato manifiesto. Pero, si el sueño actúa por condensación, no es sólo para eludir la censura; la condensación es una característica del pensamiento inconsciente.

El deseo inconsciente quedará, por lo tanto sometido desde un principio a la condenación, mientras que los pensamientos preconcientes, “atraídos hacia el inconsciente”, lo serán secundariamente a la acción de la censura.

Conflicto psíquico

En psicoanálisis se habla de conflicto cuando, en el sujeto, se oponen exigencias internas contrarias. El conflicto puede ser manifiesto (por ejemplo, entre un deseo y una exigencia moral, o entre dos sentimientos contradictorios) o latente, pudiendo expresarse este último de un modo deformado en el conflicto manifiesto y traducirse especialmente por la formación de síntomas, trastornos de la conducta, perturbaciones del carácter, etc. El psicoanálisis considera el conflicto como constitutivo del ser humano y desde diversos puntos de vista: conflicto entre el deseo y la defensa, conflicto entre los diferentes sistemas o instancias, conflictos entre las pulsiones, conflicto

edípico, en el que no solamente se enfrentan deseos contrarios, sino que estos se enfrentan con lo prohibido.

Freud insiste en la intrínseca ligazón que debe existir entre la sexualidad y el conflicto. Es posible dar de éste un modelo teórico abstracto susceptible de aplicarse a “cualquier exigencia pulsional”, pero la observación nos muestra regularmente que, hasta donde alcanzan nuestros conocimientos, las exigencias patógenas provienen de las pulsiones parciales de la vida sexual.

Contenido latente

Conjunto de significaciones a las que conduce el análisis de una producción del inconsciente, especialmente el sueño. Una vez descifrado, el sueño no aparece ya como una narración formada por imágenes, sino como una organización de pensamientos, un discurso, expresando uno o varios deseos.

Según Freud, el contenido latente es anterior al contenido manifiesto; el trabajo del sueño es el que transforma el uno en otro y, en este sentido, no es “nunca creador”.

Contenido manifiesto

Con esta expresión se designa el sueño antes de haber sido sometido a la investigación analítica, tal como se presenta al sujeto soñador que efectúa la narración del mismo. Por extensión se habla del contenido manifiesto de toda producción verbalizada (desde la fantasía a la obra literaria) que se intenta interpretar por el método analítico.

Para Freud, el contenido manifiesto es el producto del trabajo del sueño, y el contenido latente el resultado del trabajo inverso, el de la interpretación.

Lo que Freud denomina contenido manifiesto constituiría la narración descriptiva que el individuo efectúa de su sueño en un momento en el que no dispone de todas las significaciones que su sueño expresa.

Contratransferencia

Conjunto de las reacciones inconscientes del analista frente a la persona del analizado y, especialmente, frente a la transferencia de éste.

En ésta Freud ve el resultado de “la influencia del enfermo sobre los sentimientos inconscientes del médico” y subraya que “ningún analista va más allá de lo que le permiten sus propios complejos y resistencias internas.”

Cumplimiento o realización de deseo

Formación psicológica en la cual el deseo se presenta imaginariamente como cumplido. La producción del inconsciente (sueño, síntoma y, por excelencia, la fantasía) constituyen cumplimientos de deseo en los que este se expresa en una forma más o menos disfrazada.

Defensa

Conjunto de operaciones cuya finalidad consiste en reducir o suprimir toda modificación susceptible de poner en peligro la integridad y la constancia del individuo biopsicológico. En la medida en que el yo se constituye como la instancia que encarna esta constancia y que busca mantenerla, puede ser descrito como “lo que está en juego” y el *agente* de estas operaciones.

La defensa, de un modo general, *afecta* a la excitación interna (pulsión) y electivamente a las representaciones (recuerdos, fantasías) que aquella comporta, en una determinada situación capaz de desencadenar esta excitación en la medida en que es incompatible con dicho equilibrio y, por lo tanto, displacentero para el yo. Los efectos displacenteros, *motivos* o *señales* de la defensa, pueden ser también el objeto de ésta.

El proceso defensivo se especifica en *mecanismos* de defensa más o menos integrados al yo.

La defensa, marcada e infiltrada por aquello sobre lo que en definitiva actúa (la pulsión), adquiere a menudo un carácter compulsivo y actúa, al menos parcialmente, en forma inconsciente.

Deformación

Efecto global del trabajo del sueño: los pensamientos latentes se transforman en un producto manifiesto difícil de reconocer.

Deseo

En la concepción dinámica freudiana, uno de los polos del conflicto defensivo: el deseo inconsciente tiende a realizarse restableciendo, según las leyes del proceso primario, los signos ligados a las primeras experiencias de satisfacción. El psicoanálisis ha mostrado, basándose en el modelo del sueño, como el deseo se encuentra también en los síntomas en forma de una transacción.

Esta definición obliga a efectuar las siguientes observaciones:

- a) Freud no identifica necesidad con deseo: la necesidad nacida de un estado de tensión interna, encuentra su satisfacción por la acción específica que procura el objeto adecuado (por ejemplo, alimento); el deseo se halla indisolublemente ligado a “huellas mnémicas” y encuentra su realización en la reproducción alucinatoria de las percepciones que se han convertido en signos de esta satisfacción.
- b) La búsqueda del objeto en la realidad se halla totalmente orientada por esta relación con signos. La disposición de estos signos constituye la fantasía, correlato del deseo.
- c) La concepción freudiana del deseo se refiere fundamentalmente al deseo inconsciente, ligado a signos infantiles indestructibles. Observemos, sin embargo, que el uso hecho por Freud de la palabra *deseo* no siempre fue tan riguroso como el que se desprende de la definición anteriormente citada; así, habla de deseo de dormir, de deseo preconscious e incluso, en ocasiones, formula el resultado del conflicto como compromiso entre “[...] dos cumplimientos de deseos opuestos, cada uno de los cuales tiene su fuente en un sistema psíquico distinto.”

Desplazamiento

Consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa.

Este fenómeno, que se observa especialmente en el análisis de los sueños, se encuentra también en la formación de los síntomas psiconeuróticos y, de un modo general, en toda formación del inconsciente.

La teoría psicoanalítica del desplazamiento recurre a la hipótesis económica de una energía de catexis susceptible de desligarse de las representaciones y deslizarse a lo largo de las vías asociativas.

El “libre” desplazamiento de esta energía constituye una de las principales características del proceso primario, que rige el funcionamiento del sistema inconsciente.

El desplazamiento fue puesto especialmente en evidencia por Freud en el sueño. Es efecto, la comparación entre el contenido manifiesto y los pensamientos latentes del sueño pone de manifiesto una diferencia de centralización: los elementos más importantes del contenido latente se representan por detalles mínimos, que pueden ser, ora hechos recientes y a menudo indiferentes, ora hechos antiguos sobre los cuales ya se había producido un desplazamiento durante la infancia.

En el análisis de los sueños, el desplazamiento se halla estrechamente ligado a los restantes mecanismos del trabajo del sueño: en efecto, favorece la condensación en la medida en que el desplazamiento a lo largo de dos cadenas asociativas conduce a representaciones o a expresiones verbales que constituyen puntos de entrecruzamiento.

Dinámico

Califica un punto de vista que considera los fenómenos psíquicos como resultado del conflicto y de la composición de fuerzas que ejercen un determinado empuje siendo estas, en último término, de origen pulsional.

El carácter dinámico viene ilustrado también por la noción de formaciones transaccionales, cuyo análisis muestra que deben su consistencia al hecho de que “son mantenidas simultáneamente desde dos lados”.

Es por esto que Freud distingue dos acepciones del concepto de inconsciente: en sentido *descriptivo*, inconsciente designa lo que se halla fuera del campo de la conciencia y, por tanto, engloba también lo que Freud llama preconsciente; en sentido *dinámico* “[...] no designa las ideas latentes en general, sino de un modo especial aquellas ideas que poseen cierto carácter dinámico y que permanecen apartadas de la conciencia a pesar de su intensidad y actividad”.

Egoísmo

Interés del yo por sí mismo. La introducción del narcisismo conduce a Freud a diferenciarlo conceptualmente del egoísmo: el narcisismo es “[...] el complemento libidinal del egoísmo”. Se confunden con frecuencia, aunque no necesariamente. Esta distinción se basa en la existente entre pulsiones sexuales y pulsiones del yo: el egoísmo o “interés por el yo”, se define como una catexis por las pulsiones del yo, y el narcisismo como catexis del yo por las pulsiones sexuales.

Elección de objeto u objetal

Acto de elegir a una persona o un tipo de persona como objeto de amor. Se distingue una elección de objeto infantil y una elección de objeto puberal; la primera marca el camino para la segunda.

Según Freud, la elección de objeto se efectúa según dos modalidades principales: el tipo de elección de objeto por apoyo y el tipo de elección de objeto narcisista.

Es sabido que la evolución de las concepciones de Freud acerca de las relaciones entre la sexualidad infantil y la sexualidad postpuberal le condujo a aproximarlas cada vez más, hasta admitir la existencia de una “plena elección de objeto” desde la infancia.

En *Introducción al narcisismo*, Freud refirió la diversidad de elecciones de objeto a dos grandes tipos: por apoyo y narcisista.

Elección objetal o por apoyo o anaclítica

Tipo de elección de objeto en el que el objeto de amor se elige sobre el modelo de las figuras parentales, en tanto que estas aseguran al niño alimento, cuidados y protección. Tiene su fundamento en el hecho de que originalmente las pulsiones sexuales se apoyan en las pulsiones de autoconservación.

Freud mostraba como, originalmente, las primeras satisfacciones sexuales aparecían con ocasión del funcionamiento de los aparatos que sirven para la conservación de la vida, y como, de este apoyo original, resulta que las funciones de autoconservación señalan un primer objeto a la sexualidad: el pecho materno.

Elección objetal o narcisista

Tipo de elección de objeto que se efectúa sobre el modelo de la relación del sujeto con su propia persona, y en la cual el objeto representa a la propia persona en algunos de sus aspectos.

La elección objetal narcisista se opone a la elección de objeto por apoyo en que la primera no constituye la reproducción de una relación de objeto preexistente, sino la formación de una relación de objeto sobre el modelo de la relación del sujeto consigo mismo. En sus primeras elaboraciones del concepto de narcisismo, Freud considera la elección narcisista homosexual como una etapa conducente al sujeto desde el narcisismo a la heterosexualidad: el niño elegiría primeramente un objeto cuyos órganos genitales fueran similares a los suyos.

Pero ya en el caso de la homosexualidad, el concepto de elección narcisista no es simple: el objeto se elige sobre el modelo del niño pequeño del adolescente que el sujeto ha sido, y el sujeto se identifica con la madre que en otro tiempo le cuidaba.

En *Introducción al narcisismo* 1914, Freud amplía el concepto de elección narcisista y da de ella el siguiente cuadro:

Se ama:

[...] según el tipo narcisista:

- a) lo que uno es (sí mismo);
- b) lo que uno ha sido,
- c) lo que uno quisiera ser;
- d) a la persona que ha sido una parte de la propia persona.

Ella

Una de las tres instancias distinguidas por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico. El ella constituye el polo pulsional de la personalidad; sus contenidos, expresión psíquica de las pulsiones, son inconscientes, en parte hereditarios e innatos, en parte reprimidos y adquiridos.

Desde el punto de vista económico, el ella es para Freud el reservorio primario de la energía psíquica; desde el punto de vista dinámico, entra en

conflicto con el yo y el superyó que, desde el punto de vista genético, constituyen diferenciaciones de aquél.

En resumen, la instancia contra la cual se ejerce la defensa ya no se define como el polo inconsciente, sino como el polo pulsional de la personalidad.

En este sentido el ello se concibe como “el gran reservorio” de la libido y, de un modo más general, de la energía pulsional. La energía que utiliza el yo la toma de aquel fondo común, especialmente en forma de energía “desexualizada y sublimada”.

¿Tiene el ello un modo de organización, una estructura interna específica? El propio Freud afirmó que el ello era “un caos”: “está lleno de una energía proveniente de las pulsiones, pero carece de organización, no ofrece ninguna voluntad general...” los caracteres del ello sólo se definirán en forma negativa, por oposición al modo de organización del yo.

Erógeno

Que guarda relación con la producción de una excitación sexual.

Eros

Termino mediante el cual los griegos designaban el amor y el dios Amor. Freud lo utiliza en su última teoría de las pulsiones para designar el conjunto de las pulsiones de vida, oponiéndolas a las pulsiones de muerte.

Escena originaria

Escena de relación sexual entre los padres, observada o supuesta basándose en ciertos indicios y fantaseada por el niño. Este la interpreta generalmente como un acto de violencia por parte del padre.

En la *Interpretación de los sueños* (1900), aunque no se encuentre la noción de escena originaria, Freud subraya la importancia de la observación del coito parental como generador de angustia: “Ya he explicado esta angustia indicando que se trata de una excitación sexual que (el niño) no es capaz de controlar mediante la comprensión y que sin duda es apartada porque los padres están implicados en ella.”

La experiencia analítica conducirá a Freud a conceder una importancia creciente a la escena en que el niño se ve asistir a las relaciones sexuales de sus padres: es “[...] un elemento que raras veces falta en el conjunto de los fantasmas inconscientes que se pueden descubrir en todas las neurosis y probablemente en todos los niños”. Forma parte de lo que Freud denomina las fantasías originarias. En la *Historia de una neurosis infantil* (1918) se describe la observación del coito parental con el nombre de “escena originaria”. Basándose en este caso, Freud pone de relieve diferentes elementos: el coito es interpretado por el niño como una agresión del padre dentro de una relación sadomasoquista; provoca una excitación sexual en el niño al mismo tiempo que proporciona una base a la angustia de castración; es interpretado como coito anal en el marco de una teoría sexual infantil.

Más allá de la discusión acerca de la parte que corresponde a lo real y a lo fantasmático en la escena originaria, lo que Freud parece considerar y desear mantener, principalmente frente a la tesis de Jung, es la idea de que esta pertenece al pasado (ontogenético o filogenético) del individuo y

constituye un acontecimiento que puede ser del orden del mito, pero que está allí, antes de toda significación aportada posteriormente.

Escisión del objeto

Mecanismo descrito por Melanie Klein y considerado por esta autora como la defensa más primitiva contra la angustia: el objeto al que tienden las pulsiones eróticas y destructivas es escindido en un objeto “bueno” y en un objeto “malo”, que entonces seguirán destinos relativamente independientes dentro del juego de introyecciones y proyecciones. La escisión del objeto interviene especialmente en la posición esquizo-paranoide en la que afecta a objetos parciales. Vuelve a encontrarse en la posición depresiva, afectando entonces al objeto total.

La escisión de los objetos se acompaña de una escisión correspondiente del yo en un yo “bueno” y en un yo “malo”, por cuanto, para la escuela Kleniana, el yo está constituido esencialmente por la introyección de los objetos.

Escisión del yo

Término utilizado por Freud para designar un fenómeno muy particular cuya intervención observó especialmente en el fetichismo y en las psicosis: la coexistencia, dentro del yo, de dos actitudes psíquicas respecto a la realidad exterior en cuanto ésta contraría una exigencia pulsional: una de ellas tiene en cuenta la realidad, la otra reniega la realidad en juego y la substituye por una producción del deseo. Estas dos actitudes coexisten sin influir recíprocamente.

Según Freud, estas enfermedades plantean principalmente el problema de las relaciones entre el yo y la “realidad”. A partir de ellas Freud establece de forma cada vez más afirmativa la existencia de un mecanismo específico, la renegación, el prototipo de la cual es la renegación de la castración.

La escisión es, para Freud, el resultado del conflicto; así, pues, si bien el concepto tiene para él un valor descriptivo, no posee en sí mismo ningún valor explicativo. Por el contrario plantea el problema de por qué y cómo el sujeto consciente se ha separado así de una parte de sus representaciones.

Como puede verse, esta escisión no es propiamente una defensa del yo, sino una forma de lograr la coexistencia de dos procedimientos de defensa, uno dirigido hacia la realidad (renegación), el otro hacia la pulsión, pudiendo además este último conducir a la formación de sistemas neuróticos (por ejemplo, síntomas fóbicos).

Fállica (mujer o madre)

Mujer fantaseadamente provista de un falo. Esta imagen puede adoptar dos formas principales, según que la mujer se encuentre representada, ya sea como portadora de un falo externo o de un atributo fálico, ya sea como conservando en su interior el falo masculino.

La imagen de mujeres provistas de un órgano sexual masculino se encuentra frecuentemente en psicoanálisis, en los sueños y en las fantasías.

Desde un punto de vista teórico, la imagen de una mujer fálica tiene su fundamento en la patentización progresiva de una “teoría sexual infantil” después de una fase libidinal propiamente dicha, en las cuales únicamente existiría para ambos un solo órgano sexual, el falo.

Según Ruth Mack Brunswick esta Imago se formaría “[...] para asegurar la posesión del pene por la madre, y así, aparecería probablemente en el momento en que el niño comienza a dudar de que la madre lo posea efectivamente. Con anterioridad [...] parece más que probable que el órgano ejecutivo de la madre activa es el pecho; la idea del pene es luego proyectada retrospectivamente sobre la madre activa, una vez reconocida la importancia del falo”.

Desde un punto de vista clínico, Freud ha mostrado, por ejemplo, cómo el fetichista encontraba en su fetiche un sustituto del falo materno cuya ausencia reniega.

En otra dirección, los psicoanalistas, siguiendo a F. Boehm, han puesto de manifiesto, especialmente en el análisis de los homosexuales masculinos, la fantasía ansiógena según la cual la madre habría retenido, dentro de su cuerpo, el falo recibido durante el coito. Melanie Klein, con la idea de la “Imago de los padres acoplados”, ha dado mayor extensión a este fantasma.

Se observará que, en conjunto, el término “mujer fálica” designa a la mujer que posee un falo y no la imagen de la mujer o de la niña *identificada con el falo*. Señalemos, por último, que la expresión “mujer fálica” se utiliza a menudo, en sentido figurado, para calificar a una mujer que presenta rasgos de carácter supuestamente masculinos, por ejemplo una mujer autoritaria, pero esto sin que se sepa cuáles son exactamente los fantasmas subyacentes.

Falo

En la antigüedad grecorromana, representación figurada del órgano masculino. En psicoanálisis, el empleo de este término hace resaltar la función simbólica cumplida por el pene en la dialéctica intra- e inter subjetiva, quedando reservado el nombre de “pene” para designar más bien el órgano en su realidad anatómica.

La organización fálica, que fue reconocida progresivamente por Freud como base de evolución de la libido en ambos sexos, ocupa un lugar central, en la medida en que es correlativa del complejo de castración e impone el planteamiento y resolución del complejo de Edipo.

Esta primacía del falo para los dos sexos es correlativa, para Freud el hecho que la niña ignoraría la existencia de la vagina. Aunque el complejo de castración adopte diferentes modalidades en el niño y la niña, en ambos casos continúa centrado alrededor del único falo, el cual es concebido como separable del cuerpo. En esta perspectiva, el artículo *Sobre las transposiciones de la pulsión y esencialmente del erotismo anal* 1917, viene a mostrar como el órgano masculino se inscribe en una serie de términos sustituibles unos por otros en “ecuaciones simbólicas” (pene=heces=niño=regalo, etc.), términos que tienen en común la propiedad de ser separables del sujeto y susceptibles de poder circular de una persona a otra.

En suma, tanto o más que un símbolo (en el sentido de una representación figurada y esquemática del órgano viril), el falo se encuentra como significación, como lo que está simbolizado en diversas representaciones; Freud ya indicó, en su teoría del simbolismo, que se trataba de uno de los símbolos universales; [...] Pero, en esta misma línea, cabe pensar que lo que caracteriza el falo y se encuentra también en sus diversas metamorfosis figuradas, es el hecho de ser un objeto separable, transformable (y, en este sentido, un objeto parcial).

Fantasía

Guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente.

La fantasía se presenta bajo distintas modalidades: fantasías conscientes o sueños diurnos, fantasías inconscientes que descubre el análisis como estructuras subyacentes a un contenido manifiesto, y fantasías originarias.

El esfuerzo de Freud y de toda la reflexión psicoanalítica consiste precisamente en intentar explicar la estabilidad, la eficacia y el carácter relativamente organizado de la vida de fantasía del sujeto. Dentro de esta perspectiva, Freud, desde que centró el interés sobre las fantasías, destacó modalidades típicas de guiones fantaseados, como, por ejemplo, la novela familiar. Rehúsa dejarse encerrar en la oposición entre una concepción que considera la fantasía como un derivado deformado del recuerdo de acontecimientos reales fortuitos, y otra que no atribuiría realidad propia a la fantasía, viendo en ella únicamente una expresión imaginaria destinada a enmascarar la realidad de la dinámica pulsional.

Freud utiliza a menudo la expresión fantasía inconsciente, para designar a veces un sueño subliminal, preconsciente, al cual se entrega el sujeto y del que tomará o no consciencia reflexivamente.

Freud encuentra en la fantasía un punto privilegiado donde podría captarse, a lo vivo, el proceso de paso entre los diferentes sistemas psíquicos: represión o retorno a lo reprimido. Las fantasías se aproximan mucho a la conciencia y permanecen allí sin ser perturbadas mientras no posean una catexis intensa, pero cuando sobrepasan un cierto nivel de catexis son nuevamente alejadas.

La fantasía guarda la más estrecha relación con el deseo; un término freudiano lo atestigua: *Wunschphantasie*, o fantasía de deseo. Sabemos que, para Freud, el deseo tiene su origen y su modelo en la *experiencia de satisfacción*. “El primer desear parece haber sido una catexis alucinatoria del recuerdo de la satisfacción”.

Fantasías originarias

Las fantasías típicas halladas por el psicoanálisis condujeron a Freud a postular la existencia de esquemas inconscientes que trascienden lo vivido individual y se transmitirían hereditariamente: las *fantasías originarias*.

Estructuras fantaseadas típicas (vida intrauterina, escena originaria, castración, seducción) que el psicoanálisis reconoce como organizadoras de la vida de la fantasía, cualesquiera que sean las experiencias personales de los individuos; según Freud, la universalidad de estas fantasías se explica por el hecho de que constituirían un patrimonio transmitido filogenéticamente.

Fase anal-sádica

Según Freud, segunda fase de la evolución libidinal, que puede situarse aproximadamente entre dos y cuatro años; se caracteriza por una organización de la libido bajo la primacía de la zona erógena anal; la relación de objeto está impregnada de significaciones ligadas a la función de defecación (expulsión-retención) y al valor simbólico de las heces. En ella se ve afirmarse el sadomasoquismo en relación con el desarrollo del dominio muscular.

Freud relaciona ya ciertos rasgos de carácter que persisten en el adulto (la triada: orden, avaricia, obstinación) con el erotismo anal del niño.

En la fase anal, se unen a la actividad de la defecación los valores simbólicos del don y del rechazo; dentro de esta perspectiva, Freud puso en evidencia la equivalencia simbólica: heces=regalo=dinero.

Fase fálica

Fase de organización infantil de la libido que sigue a las fases oral y anal y se caracteriza por una unificación de las pulsiones parciales bajo la primacía de los órganos genitales; pero, a diferencia de la organización genital puberal, el niño y la niña no reconocen en esta fase más que un solo órgano genital, el masculino, y la oposición de los sexos equivale a la posición fálico-castrado. Sólo en la pubertad se establece la oposición masculinidad-feminidad. La fase fálica corresponde al momento culminante y a la declinación del complejo de Edipo; en ella predomina el complejo de castración.

En relación con el complejo de Edipo la existencia de una fase fálica desempeña un papel esencial en efecto, la declinación del Edipo (en el caso del niño) viene condicionada por la amenaza de castración, cuya eficacia depende, por una parte, del interés narcisista que el niño siente por su propio pene, y, por otra, del descubrimiento de la falta de pene en la niña.

Fase libidinosa

Etapas del desarrollo del niño caracterizada por una organización, más o menos marcada, de la libido bajo la primacía de una zona erógena y por el predominio de un modo de relación de objeto.

Fase oral

Primera fase de la evolución libidinosa: el placer sexual está ligado entonces predominantemente a la excitación de la cavidad bucal y de los labios, que acompaña a la alimentación. La actividad de nutrición proporciona las significaciones electivas mediante las cuales se expresa y se organiza la relación de objeto; así por ejemplo, la relación de amor con la madre se hallará marcada por las significaciones: comer ser comido.

Fase oral-sádica

Segundo tiempo de la fase oral, según una subdivisión introducida por K. Abraham; coincide con la aparición de los dientes y de la actividad de mordedura. Aquí la incorporación adquiere el sentido de una destrucción del objeto, lo que implica que la ambivalencia entra en juego en la relación de objeto.

Fase u organización genital

Fase del desarrollo psicosexual caracterizada por la organización de las pulsiones parciales bajo la primacía de las funciones genitales; comporta dos tiempos, separados por el periodo de latencia: la fase fálica (u organización genital infantil) y la organización genital propiamente dicha, que se instaura en la pubertad.

Freud también señaló insistentemente que la organización genital infantil se caracteriza por una discrepancia entre las exigencias edípicas y el grado de desarrollo biológico.

Fijación

La fijación hace que la libido se una fuertemente a personas o a imagos, reproduzca un determinado modo de satisfacción, permanezca organizada según la estructura característica de una de sus fases evolutivas. La fijación puede ser manifiesta y actual o constituir una virtualidad prevalente que abre al sujeto el camino hacia una regresión.

El concepto de fijación forma parte, en general, de una concepción genética que implica una progresión ordenada de la libido (fijación a una fase). Pro, aparte de toda referencia genética, también se habla de fijación dentro de la teoría freudiana del inconsciente, para designar el modo de inscripción de ciertos contenidos representativos (experiencias, imagos, fantasías) que persisten en el inconsciente en forma inalterada, y a los cuales permanece ligada la pulsión.

La fijación se encuentra en el origen de la represión y puede considerarse incluso como el primer tiempo de la represión en sentido amplio: “[...] la corriente libidinal (que ha experimentado una fijación) se comporta con respecto a las formaciones psíquicas ulteriores como una corriente perteneciente al sistema del inconsciente, como una corriente reprimida”.

Fin o meta pulsional

Actividad hacia la que empuja la pulsión y que conduce a una resolución de la tensión interna; esta actividad está sostenida y orientada por fantasías.

Formación de compromiso o transaccional

Forma que adopta lo reprimido para ser admitido en lo consciente, retornando en el sistema, en el sueño y, de un modo más general, en toda producción del inconsciente: las representaciones reprimidas se hallan deformadas por la defensa hasta resultar irreconocibles. De este modo, en la misma formación, pueden satisfacerse (en un mismo compromiso) a la vez el deseo inconsciente y las exigencias defensivas.

Freud indica que el retorno del recuerdo reprimido tiene lugar de un modo deformado en las representaciones obsesivas; estas constituyen “[...] formaciones transaccionales entre las representaciones reprimidas y represoras.

Formación sustitutiva

Designa los síntomas o funciones equivalentes, como los actos fallidos, los chistes etc., en tanto que reemplazan los contenidos inconscientes.

Esta sustitución debe entenderse en un doble sentido: económico, por cuanto el síntoma aporta una satisfacción que reemplaza al deseo inconsciente; simbólico, al ser sustituido el contenido inconsciente por otro siguiendo ciertas líneas asociativas.

La sustitución consiste dentro de la teoría económica de la libido, como sustitución de una satisfacción, ligada a una reducción de las tensiones, por otra. Pero no puede comprenderse esta sustitución dentro de un registro puramente cuantitativo; en efecto, el psicoanálisis muestra la existencia de conexiones asociativas entre el síntoma y lo que éste sustituye: *Ersatz* adquiere entonces el sentido de sustitución simbólica, producto del desplazamiento y de la condensación que determinan la singularidad del síntoma.

El término “formación sustitutiva” debe relacionarse con los de formación transaccional y formación reactiva. Todo síntoma, en cuanto es producto del conflicto defensivo, constituye una formación transaccional. En la medida en que es principalmente el deseo el que busca su satisfacción en el síntoma, éste aparece sobre todo como formación sustitutiva; por el contrario, en las formaciones reactivas lo que prevalece es el proceso defensivo.

Frustración

Condición del sujeto que ve rehusada o se rehúsa la satisfacción de una demanda pulsional.

En las *Lecciones de introducción al psicoanálisis* (1916-1917) Freud subraya que una privación externa no es por sí misma patógena, salvo cuando afecta a la “única satisfacción que el sujeto existe”.

Para Freud lo que interviene en la frustración, no es tanto la carencia de un objeto real como la respuesta a una exigencia que implica una determinada forma de satisfacción o que no puede recibir satisfacción de ninguna clase.

Histeria o histerismo

La especificidad de la histeria se busca en el predominio de cierto tipo de identificación, de ciertos mecanismos (especialmente la represión, a menudo manifiesta) y en el afloramiento del conflicto edípico que se desarrolla principalmente en los registros libidinales fálico y oral. Freud reconoció la intervención de la defensa en toda histeria.

Histeria de angustia

Término introducido por Freud para aislar una neurosis cuyo síntoma central es la fobia. En la histeria de angustia se halla fijada de forma más o menos estable a un determinado objeto exterior (fobias).

Ideal del yo

Término utilizado por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico: instancia de la personalidad que resulta de la convergencia del narcisismo (idealización del yo) y de las identificaciones con los padres, con sus substitutos y con los ideales colectivos. Como instancia diferenciada, el ideal del yo constituye un modelo al que el sujeto intenta adecuarse.

En *El yo y el ello*, donde figura por vez primera el término “superyo”, este se considera como sinónimo de ideal del yo; se trata de una sola instancia que se forma por identificación con los padres correlativamente con la declinación del Edipo y que reúne las funciones de prohibición y de ideal.

Idealización

Proceso psíquico en virtud del cual se llevan a la perfección las cualidades y el valor del objeto. La identificación con el objeto idealizado contribuye a la formación y al enriquecimiento de las instancias llamadas ideales de la persona.

La idealización es un proceso concerniente al objeto y, en virtud del cual, éste es engrandecido y exaltado psíquicamente sin que se cambie su naturaleza.

La idealización, en especial la de los padres, interviene necesariamente en la constitución, dentro del sujeto, de las instancias ideales.

Para Melanie Klein, la idealización del objeto constituiría, en esencia, una defensa contra las pulsiones destructoras; en este sentido iría paralela a la *escisión* llevada al extremo entre un objeto “bueno” idealizado y dotado de todas las calidades (por ejemplo, pecho materno, siempre disponible e inagotable) y un objeto malo cuyos rasgos perseguidores se llevan igualmente al paroxismo.

Identificación

Proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia mediante una serie de identificaciones.

Identificación proyectiva

Término introducido por Melanie Klein para designar un mecanismo que se traduce por fantasías en las que el sujeto introduce su propia persona, en su totalidad o en parte, en el interior del objeto para dañarlo, poseerlo y controlarlo.

Imago de los padres acoplados

Término introducido por Melanie Klein para designar una teoría sexual infantil que se expresa en diversas fantasías que representan a los padres como unidos en una relación sexual interrumpida: el padre conteniendo el pecho de la madre o a la madre en su totalidad; los padres inseparablemente confundidos en un coito.

Se trataría de fantasías muy arcaicas e intensamente ansiógenas.

Inconsciente

En sentido descriptivo, el adjetivo inconsciente se utiliza en ocasiones para connotar el conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia.

Incorporación

Proceso en virtud del cual el sujeto, de un modo más o menos fantasmático, introduce y guarda un objeto dentro de su cuerpo. La incorporación constituye un fin pulsional y un modo de relación de objeto característico de la fase oral; si bien guarda una relación privilegiada con la actividad bucal y la ingestión de alimento, también puede vivirse en relación con otras zonas erógenas y otras funciones. Constituye el prototipo corporal de la introyección y la identificación.

Instinto

A) Clásicamente, esquema de comportamiento heredado, propio de una especie animal, que varía poco de uno a otro individuo, se desarrolla según una secuencia temporal poco susceptible de perturbarse y que parece corresponder a una finalidad.

Es más, cuando se pregunta, “[...] si existen en el hombre formaciones psíquicas hereditarias, algo similar al instinto de los animales” no ve este equivalente en la pulsión, sino en aquellos “esquemas filogenéticos

hereditarios” que son las fantasías originarias (por ejemplo, escena originaria, castración).

Intelectualización

Proceso en virtud del cual el sujeto intenta dar una formulación discursiva a sus conflictos y a sus emociones, con el fin de controlarlos.

La mayoría de las veces, el término se toma en sentido peyorativo; designa, especialmente durante la cura, el predominio otorgado al pensamiento abstracto sobre la emergencia y el reconocimiento de los afectos y de los fantasmas.

Interpretación

- A) Deducción, por medio de la investigación analítica, del sentido latente existente en las manifestaciones verbales y de comportamiento de un sujeto. La interpretación saca a la luz las modalidades del conflicto defensivo y apunta, en último término, al deseo que se formula en toda producción del inconsciente.
- B) En la cura, comunicación hecha al sujeto con miras a hacerle accesible este sentido latente, según las reglas impuestas por la dirección y la evolución de la cura.

Introyección

Proceso puesto en evidencia por la investigación analítica: el sujeto hace pasar, en forma fantaseada, del “afuera” al “adentro” objetos y cualidades inherentes a estos objetos. Término introducido por Sandor Ferenczi [...], el neurótico busca la solución haciendo entrar en su yo la mayor parte posible del mundo exterior y convirtiéndola en objeto de fantasmas inconscientes.

En la medida en que la introyección permanece marcada por su prototipo corporal, se traduce por fantasmas referentes a objetos, sean estos parciales o totales.

Latencia (Periodo de)

Periodo comprendido entre la declinación de la sexualidad infantil (quinto o sexto año) y el comienzo de la pubertad, y que representa una etapa de detención en la evolución de la sexualidad. [...] la aparición de sentimientos como el pudor y el asco y de aspiraciones morales y estéticas. Según la teoría psicoanalítica, el período de latencia tiene su origen en la declinación del complejo de Edipo; corresponde a una intensificación de la represión (que provoca una amnesia que abarca los primeros años), una transformación de las catexis de objetos en identificaciones con los padres y un desarrollo de las sublimaciones.

Secundariamente, las formaciones sociales, uniendo su acción a la del superyó, vienen a reforzar la latencia sexual: ésta “[...] sólo puede provocar una interrupción completa de la vida sexual en las organizaciones culturales que en su programa incluyen una represión de la sexualidad infantil. No es éste el caso de la mayor parte de los pueblos primitivos”.

Libido

Energía postulada por Freud como sustrato de las transformaciones de la pulsión sexual en cuanto al objeto (desplazamiento de la catexis), en cuanto al fin (por ejemplo, sublimación) y en cuanto a la fuente de excitación sexual (diversidad de las zonas erógenas).

En Jung, el concepto "libido" se amplía hasta designar "la energía psíquica" en general presente en todo lo que es "tendencia a", *appetitus*.

Masculinidad-feminidad

Oposición recogida por el psicoanálisis y de la que éste ha mostrado que, en realidad, es mucho más compleja de los que generalmente se cree: el modo de situarse el sujeto humano en relación con su sexo biológico constituye el término aleatorio de un proceso conflictual.

Mecanismos de defensa

Diferentes tipos de operaciones en las cuales puede especificarse la defensa. Los mecanismos preponderantes varían según el tipo de afección que se considere, según la etapa genética, según el grado de elaboración del conflicto defensivo, etc.

Existe acuerdo en afirmar que los mecanismos de defensa son utilizados por el yo, pero permanece sin resolver el problema teórico de saber si su puesta en marcha presupone siempre la existencia de un yo organizado que sea el soporte de los mismos.

Miedo a la castración

El miedo a la castración es la forma en que se presenta concretamente (junto con las ideas de muerte) la idea más general de la *afánisis*.

Narcisismo

En alusión al mito de Narciso, amor a la imagen de sí mismo.

La noción de narcisismo aparece por primera vez en Freud en 1910, para explicar la elección de objeto en los homosexuales; éstos "[...] se toman a sí mismos como objeto sexual; parten del narcisismo y buscan jóvenes que se les parezcan para poder amarlos como su madre los amó a ellos."

El descubrimiento del narcisismo condujo a Freud a establecer (en el caso Schreber, 1911) la existencia de una fase de la evolución sexual intermedia entre el autoerotismo y el amor objetal. "El sujeto comienza tomándose a sí mismo, a su propio cuerpo, como objeto de amor, lo que permite una primera unificación de las pulsiones sexuales".

Neurosis

Afección psicógena cuyos síntomas son la expresión simbólica de un conflicto psíquico que tiene sus raíces en la historia infantil del sujeto y constituyen compromisos entre el deseo y la defensa.

Novela familiar

Expresión creada por Freud para designar fantasías mediante las que el sujeto modifica imaginariamente sus lazos con sus padres (imaginario, por ejemplo, que es un niño encontrado). Tales fantasías tienen su fundamento en el complejo de Edipo.

Tales fantasías se atribuyen a la situación edípica; surgen por la presión que ejerce el complejo de Edipo. Sus motivaciones precisas son numerosas y mixtas: deseo de rebajar a los padres en un aspecto y enlazarlos en otro, deseo de grandeza, intento de soslayar la barrera contra el incesto, expresión de la rivalidad paterna.

Objeto

La noción de objeto se considera en psicoanálisis bajo tres aspectos principales:

- A) como correlato de la pulsión: es aquello en lo cual y mediante lo cual la pulsión busca alcanzar su fin, es decir, cierto tipo de satisfacción. Puede tratarse de una persona o de un objeto parcial, de un objeto real o de un objeto fantaseado.
- B) Como correlato del amor (o del odio: se trata entonces de la relación de la persona total, o de la instancia del yo, con un objeto al que se apunta como totalidad (persona, entidad, ideal, etc.), (el adjetivo correspondiente sería objetal).
- C) En el sentido tradicional de la filosofía y de la psicología del conocimiento, como correlato del sujeto que percibe y conoce: es lo que se ofrece con caracteres fijos y permanentes, reconocibles por la universalidad de los sujetos, con independencia de los deseos y de las opiniones de los individuos (el adjetivo correspondiente sería "objetivo").

Objeto bueno, objeto malo

Términos introducidos por M. Klein para designarlos primeros objetos pulsionales, parciales o totales, tal como aparecen en la vida de fantasía del niño. Las cualidades de "bueno" y de "malo" se les atribuyen, no solamente por su carácter gratificador o frustrante, sino sobre todo porque sobre ellos se proyectan las pulsiones libidinales o destructores del sujeto. Según M. Klein, el objeto parcial (pecho, pene) se halla escindido en un objeto "bueno" y un objeto "malo", constituyendo esta escisión el primer modo de defensa contra la angustia. El objeto total será igualmente escindido (madre "buena" y madre "mala").

Organización de la libido

Coordinación relativa de las pulsiones parciales, caracterizadas por la primacía de una zona erógena y un modo específico de relación de objeto. Consideradas en una sucesión temporal, las organizaciones de la libido definen fases de la evolución psicosexual infantil.

Esquematizando las modificaciones aportadas por la pubertad, Freud escribe en 1905: "La pulsión sexual ha sido hasta aquí predominantemente autoerótica; ahora encuentra el objeto sexual. Hasta este momento su actividad provenía de cierto número de pulsiones y de zonas erógenas separadas, que independientemente unas de otras, buscaban un placer determinado como único fin sexual. Ahora aparece un nuevo fin sexual, y todas las pulsiones parciales actúan en conjunto para alcanzarlo, mientras que las zonas erógenas se subordinan a la primacía de la zona genital". Se observará que, en aquellas fechas Freud, no hablaba de organización pregenital y que, en definitiva lo que permite la coordinación de las pulsiones es el descubrimiento del objeto.

También por parte del objeto Freud descubre a continuación un modo de organización de la sexualidad que él intercala entre el estado desorganizado de las pulsiones (autoerotismo) y la plena elección de objeto: el narcisismo. El objeto es entonces el yo como unidad.

Phantasme

Grafía propuesta por Susan Isaacs y adoptada por diversos autores y traductores para designar la fantasía inconsciente y señalar su diferencia con la fantasía consciente.

Posición depresiva

Según Melanie Klein: tipo de relaciones de objeto consecutivo a la posición paranoide; comienza alrededor del cuarto mes y se supera progresivamente en el curso del primer año, aún cuando puede encontrarse también en el curso de toda la infancia y reactivarse en el adulto, especialmente en el duelo y en los estados depresivos.

Se caracteriza por los siguientes rasgos: el niño es, en lo sucesivo, capaz de aprehender a la madre como objeto total; se atenúa la escisión entre el objeto “bueno” y “malo”, las pulsiones libidinales y hostiles tienden a relacionarse con el mismo objeto; la angustia llamada depresiva se refiere al peligro fantaseado de destruir y perder a la madre a consecuencia del sadismo del sujeto; esta angustia es combatida mediante diversos modos de defensa (defensas maniacas o defensas más adecuadas: repartición, inhibición de la agresividad) y se supera cuando el objeto amado es introyectado en forma estable y aseguradora.

Posición paranoide

Según Melanie Klein, modalidad de las relaciones de objetos específica de los cuatro primeros meses de la existencia, pero que puede volver a encontrarse durante la infancia y, en el adulto, especialmente en los estados paranoico y esquizofrénico.

Se caracteriza por los siguientes rasgos: las pulsiones agresivas coexisten desde un principio con las pulsiones libidinales y son singularmente intensas; el objeto es parcial (principalmente el pecho materno) y se halla escindido en dos, el objeto “bueno” y el “malo”; los procesos psíquicos que predominan son la introyección y la proyección; la angustia, intensa, es de naturaleza persecutoria (destrucción por el objeto “malo”).

Preedípico

Califica el periodo del desarrollo psicosexual anterior a la instauración del complejo de Edipo; en este periodo predomina, en ambos sexos, el lazo con la madre.

Principio de placer

Uno de los dos principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental: el conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. Dado que el displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas, el principio de placer constituye un principio económico.

Principio de realidad

Uno de los dos principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental. Forma un par con el principio del placer al cual modifica: en la medida en que logra imponerse como principio regulador, la búsqueda de la satisfacción ya no se efectúa por los caminos más cortos, sino mediante rodeos, y aplaza su resultado en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior.

Considerado desde el punto de vista económico, el principio de realidad corresponde a una transformación de la energía libre en energía ligada; desde el punto de vista tóxico, caracteriza esencialmente el sistema pre-consciente-consciente; desde el punto de vista dinámico, el psicoanálisis intenta basar el principio de realidad sobre cierto tipo de energía pulsional que se hallaría más especialmente al servicio del yo.

Proyección

A) Término utiliza, en un sentido muy general, en neurofisiología y en psicología para designar la operación mediante la cual un hecho neurológico o psicológico se desplaza y se localiza en el exterior, ya sea pasando del centro a la periferia, ya sea del sujeto al objeto. Este sentido implica acepciones bastante diferentes.

B) En sentido propiamente psicoanalítico, operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso “objetos”, que no reconoce o que rechaza en sí mismo. Se trata de una defensa de origen muy arcaico que se ve actuar particularmente en la paranoia, pero también en algunas formas de pensamiento “normales”, como la superstición.

Psicoanálisis

Disciplina fundada por Freud y en la que, con él, es posible distinguir tres niveles:

- A) Un método de investigación que consiste esencialmente en evidenciar la significación inconsciente de las palabras, actos, producciones imaginarias (sueños, fantasías, delirios) de un individuo. Este método se basa principalmente en las asociaciones libres del sujeto, que garantizan la validez de la interpretación psicoanalítica puede extenderse también a producciones humanas para las que no se dispone de asociaciones libres.
- B) Un método psicoterapéutico basado en esta investigación y caracterizado por la interpretación controlada de la resistencia, de la transferencia y del deseo. En este sentido se utiliza la palabra *psicoanálisis* como sinónimo de cura psicoanalítica [...]
- C) Un conjunto de teorías psicológicas y psicopatológicas en las que se sistematizan los datos aportados por el método psicoanalítico de investigación y de tratamiento.

Pulsión

Proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es

suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin.

Pulsión agresiva

El término “pulsión agresiva” (*Aggressionstrieb*) lo reserva Freud casi siempre para designar la parte de la pulsión de muerte dirigida hacia el exterior con la ayuda especial de la musculatura. Se observará que esta pulsión agresiva, y quizá también la tendencia a la autodestrucción, solamente puede ser captado, según Freud, en su unión con la sexualidad.

El fin de la pulsión agresiva es la destrucción del objeto.

Pulsión de muerte

Dentro de la última teoría freudiana de las pulsiones, designan una categoría fundamental de pulsiones que se contraponen a las pulsiones de vida y que tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico

Las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva.

Pulsión sexual

Empuje interno que el psicoanálisis ve actuar en un campo mucho más extenso que el de las actividades sexuales en el sentido corriente del término. En él se verifican eminentemente algunos de los caracteres de la pulsión, que la diferencian de un instinto: su objeto no está predeterminado biológicamente, sus modalidades de satisfacción (fines) son variables, más especialmente ligadas al funcionamiento de determinadas zonas corporales (zonas erógenas), pero susceptibles de acompañar a las más diversas actividades, en las que se apoyan. Esta diversidad de las fuentes somáticas de la excitación sexual implica que la pulsión sexual no se halla unificada desde un principio, sino fragmentada en pulsiones parciales, que se satisfacen localmente (placer de órgano).

El psicoanálisis muestra que la pulsión sexual en el hombre se halla íntimamente ligada a un juego de representaciones o fantasías que la especifican. Sólo al final de una evolución compleja y aleatoria, se organiza bajo la primacía de la genitalidad y encuentra entonces fijeza y la finalidad aparentes del instinto

Desde el punto de vista económico, Freud postula la existencia de una energía única en las transformaciones de la pulsión sexual: la libido.

Desde el punto de vista dinámico, Freud ve en la pulsión sexual un polo necesariamente presente del conflicto psíquico: es el objeto privilegiado de la represión en el inconsciente.

Pulsiones de autoconservación

Término mediante el cual Freud designa el conjunto de las necesidades ligadas a las funciones corporales que se precisan para la conservación de la vida del individuo; su prototipo viene representado por el hambre.

Dentro de su primera teoría de las pulsiones, Freud contrapone las pulsiones de autoconservación a las pulsiones sexuales.

Pulsiones de vida

Gran categoría de pulsiones que Freud contrapone, en su última teoría, a las pulsiones de muerte. Tienden a constituir unidades cada vez mayores y a mantenerlas. Las pulsiones de vida, que se designan también con el término "Eros", abarcan no sólo las pulsiones sexuales propiamente dichas, sino también las pulsiones de autoconservación.

Racionalización

Procedimiento mediante el cual el sujeto intenta dar una explicación coherente, desde el punto de vista lógico, o aceptable desde el punto de vista moral, a una actitud, un acto, una idea, un sentimiento, etc., cuyos motivos verdaderos no percibe; especialmente se habla de racionalización de un síntoma, de una compulsión defensiva, de una formación reactiva. La racionalización interviene también en el delirio, abocando a una sistematización más o menos marcada.

Realidad psíquica

Término utilizado frecuentemente por Freud para designar lo que, en el psiquismo del sujeto, presenta una coherencia y una resistencia comparables a las de la realidad material; se trata fundamentalmente del deseo inconsciente y de las fantasías con él relacionadas.

Recuerdo encubridor

Recuerdo infantil que se caracteriza a la vez por su singular nitidez y la aparente insignificancia de su contenido. Su análisis conduce al descubrimiento de experiencias infantiles importantes y de fantasías inconscientes. Al igual que el síntoma, el recuerdo encubridor constituye una formación de compromiso entre los elementos reprimidos y la defensa.

Relación de objeto u objetal

Término utilizado con gran frecuencia por el psicoanálisis contemporáneo para designar el modo de relación del sujeto con su mundo, relación que es el resultado complejo y total de una determinada organización de la personalidad, de una aprehensión más o menos fantaseada de los objetos y de unos tipos de defensa predominantes.

Se habla de las relaciones de objeto de un determinado individuo, pero también de tipos de relaciones de objeto, refiriéndose, ora a los momentos evolutivos (ejemplo: relación de objeto oral), ora a la psicopatología (ejemplo: relación de objeto melancólica)

Reparación

Mecanismo, descrito por Melanie Klein, en virtud del cual el sujeto intenta reparar los efectos de sus fantasmas destructores sobre su objeto de amor. Este mecanismo va ligado a la angustia y a la culpabilidad depresivas: la reparación fantasmática del objeto materno, externo e interno, permitiría superar la posición depresiva asegurando al yo una identificación estable con el objeto benéfico.

Represión

A) En sentido propio: operación por medio del cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión. La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de una pulsión (susceptible de procurar por sí misma placer) ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras exigencias.

La represión es particularmente manifiesta en la histeria, si bien desempeña también un papel importante en las restantes afecciones mentales, así como en la psicología normal. Puede considerarse como un proceso psíquico universal, en cuanto se hallaría en el origen de la constitución del inconsciente como dominio separado del resto del psiquismo.

B) en sentido más vago: el término “represión” es utilizado en ocasiones por Freud en una acepción que lo aproxima al de la “defensa”, debido, por una parte, que la operación de la represión en el sentido A, se encuentra, al menos, como un tiempo, en numerosos procesos defensivos complejos (en cuyo caso la parte es tomada por el todo) y, por otra parte, a que el modelo teórico de la represión es utilizado por Freud como el prototipo de otras operaciones defensivas.

Retorno de lo reprimido

Proceso en virtud del cual los elementos reprimidos, al no ser nunca aniquilados por la represión, tienden a reaparecer y lo hacen de un modo deformado, en forma de transacción.

Sentimiento de culpabilidad

Término utilizado en psicoanálisis con una acepción muy amplia.

Puede designar un estado afectivo consecutivo a un acto que el sujeto considera reprobable, pudiendo ser la razón que para ello se invoca más o menos adecuada (remordimientos del criminal o autorreproches de apariencia absurda), o también un sentimiento difuso de indignidad personal sin relación con un acto preciso del que el sujeto pudiera acusarse.

Por lo demás, el sentimiento de culpabilidad se postula en psicoanálisis como sistema de motivaciones inconscientes que explican comportamientos de fracaso, conductas delictivas, sufrimiento que se inflige el sujeto, etc.

En este último sentido, la palabra *sentimiento* sólo puede utilizarse con reservas, ya que el sujeto puede no sentirse culpable a nivel de la experiencia consciente.

Sexualidad

En la experiencia y en la teoría psicoanalíticas, la palabra *sexualidad* no designa solamente las actividades y el placer dependientes del funcionamiento del aparato genital, sino toda una serie de excitaciones y de actividades, existentes desde la infancia, que producen un placer que no puede reducirse a la satisfacción de una necesidad fisiológica fundamental (respiración, hambre, función excretora, etc.) y que se encuentra también a título de componentes en la forma llamada normal del amor sexual.

Simbólico

La palabra simbólica, utilizada como sustantivo, se encuentra en Freud: así, por ejemplo, en *La interpretación de los sueños* (1900), entendiendo por tal el conjunto de símbolos dotados de significación constante que pueden encontrarse en diversas producciones del inconsciente.

Simbolismo

- A) “En sentido amplio, modo de representación indirecta y figurada de una idea, de un conflicto, de un deseo inconsciente; en este sentido, puede considerarse en psicoanálisis como simbólica toda formación sustitutiva.
- B) En sentido estricto, modo de representación caracterizado principalmente por la constancia de la relación entre el símbolo y lo simbolizado inconsciente, comprobándose dicha constancia no solamente en el mismo individuo y de un individuo a otro, sino también en los más diversos terrenos (mito, religión, folklore, lenguaje, etc.) y en las áreas culturales más alejadas entre sí.

Síntoma neurótico

Se define como el resultado de una transacción o compromiso entre dos grupos de representaciones que actúan como dos fuerzas de sentido contrario, y ambas de igual forma igualmente actual e imperiosa.

Sueño diurno

Freud designa con este nombre un guión imaginario en estado de vigilia, subrayando así la analogía existente entre este ensueño y el sueño. Los sueños diurnos constituyen, como el sueño nocturno, cumplimientos de deseo; sus mecanismos de formación son idénticos, con predominio de la elaboración secundaria.

Superyo

Una de las instancias de la personalidad, descrita por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico: su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo. Freud considera la conciencia moral, la autoobservación, la formación de ideales, como funciones del superyó.

Clásicamente el superyó se define como el heredero del complejo de Edipo; se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales.

Algunos psicoanalistas hacen remontarse la formación del superyó a una época más precoz, y ven actuar esta instancia desde las fases preedípicas (M. Klein), o por lo menos buscan comportamientos y mecanismos psicológicos muy precoces que constituirían precursores del superyó (por ejemplo, Glover, Spitz).

Tanatos

Palabra griega (la muerte) utilizada en ocasiones para designar las pulsiones de muerte, por simetría con el término de Eros; su empleo subraya el carácter radical del dualismo pulsional, confiriéndole una significación casi mítica.

Ternura

En el empleo específico que le da Freud, este término designa, en contraposición al de sensualidad, una actitud hacia otro que perpetúa o

reproduce el primer modo de relación amorosa del niño, en el cual el placer sexual no se da independientemente, sino siempre apoyándose es la satisfacción de las pulsiones de autoconservación.

Yo

Instancia que Freud distingue del ello y del superyó en su segunda teoría del aparato psíquico.

Desde el punto de vista *tópico*, el yo se encuentra en una relación de dependencia, tanto respecto a las reivindicaciones del ello como a los imperativos del superyó y a las exigencias de la realidad. Aunque se presenta como mediador, encargado de los intereses de la totalidad de la persona, su autonomía es puramente relativa.

Desde el punto de vista *dinámico*, el yo representa eminentemente, en el conflicto neurótico, el polo defensivo de la personalidad; pone en marcha una serie de mecanismos de defensa, motivados por la percepción de un afecto displacentero (señal de angustia).

Desde el punto de vista *económico*, el yo aparece como un factor de ligazón de los procesos psíquicos; pero, en las operaciones defensivas, las tentativas de ligar la energía pulsional se contaminan de los caracteres que definen el proceso primario: adquieren un matiz compulsivo, repetitivo.

La teoría psicoanalítica intenta explicar la génesis del yo dentro de dos registros relativamente heterogéneos, ya sea considerándolo como un aparato adaptativo diferenciado a partir del ello en virtud del contacto con la realidad exterior, ya sea definiéndolo como el resultado de identificaciones que conducen a la formación, dentro de la persona, de un objeto de amor catectizado por el ello.

En relación con la primera teoría del aparato psíquico, el yo es más extenso que el sistema preconsciente-consciente, dado que sus operaciones defensivas son en gran parte inconscientes. Desde un punto de vista histórico, el concepto tópico del yo es el resultado de una noción que se halla constantemente presente en Freud desde los orígenes de su pensamiento.

Yo ideal

Formación intrapsíquica que algunos autores, diferenciándola del ideal del yo definen como un ideal de omnipotencia narcisista forjado sobre el modelo del narcisismo infantil.

Zona erógena

Toda región del revestimiento cutáneo-mucoso susceptible de ser asiento de una excitación de tipo sexual.

De un modo más específico, ciertas regiones que son funcionalmente el asiento de tal excitación: zona oral, anal, uretro-genital, pezón.