



*Eros y Thánatos: la mística del amor
en los Sonetos del amor oscuro* de Federico
García Lorca

Verónica Leuci

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen: La oscuridad puede pensarse como el espacio en el que “el incendio de amor” puede verse y puede lograrse el fuego y la iluminación del encuentro y la unión. La “claridad” de los *Sonetos* se construye, en el reverso, también en la clave mística del fuego purificador, como la vía a la iluminación y el éxtasis del encuentro.
Palabras clave: García Lorca, erotismo, poesía española

“E
n la
noc
he
dich
osa
en
secre
to,
que
nadi
e me
veía,
ni
yo
mira
ba
cosa
,
sin
otra
luz y
guía
,
sino
la
que
en el
cora
zón
ardí
a.”
San
Juan
de la
Cru
z,
“No
che
oscu
ra”

“L
a
poes
ía
con
duce

al
mis
mo
punt
o
que
cad
a
form
a
del
eroti
smo,
a la
indi
stinc
ión,
a la
conf
usió
n de
los
obje
tos
disti
ntos.
Nos
con
duce
a la
eter
nida
d,
nos
con
duce
a la
mue
rte,
y
por
la
mue
rte,
a la
cont
inui
dad:
la
poes
ía es
la
eter
nida
d.
Es
la

mar
ida
con
el
sol.
”
Geo
rges
Bata
ille,
El
eroti
smo

Los *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca, fueron escritos entre 1935 y 1936 pero salieron a la luz medio siglo después.[1] Una cuestión interesante al introducirnos preliminarmente en el orbe que construyen estos once poemas, una palabra poética desgarradora signada ya desde el título por la oscuridad que alcanzará, incluso, a su publicación. Esta parece una entrada atractiva a un mundo atravesado por la oposición luz/sombra o claro/oscurito, una dicotomía que se desplegará en los textos lorquianos en un espectro de variadas gradaciones, en referencia, por ejemplo, a la oscuridad de lo no-dicho, lo secreto, lo velado,[2] pero también, aludiendo a la noche como escenario e, incluso, llegando a la oscuridad abismal e intensa de la muerte o del alma y la carne del propio ser.

En un primer momento, la entrada retórica permite posicionar los Sonetos en una línea de extenso abolengo. La elección métrica posiciona los poemas en una larga tradición de poesía amorosa, que nos reenvía hasta Petrarca con sus sonetos a Laura y, a la vez, a sus consagradas reformulaciones auriseculares en manos de los principales exponentes del período. Entre ellos, no obstante, serán los ecos gongorinos los que, previsiblemente, resuenen de modo más nítido en la obra del poeta del 27, por ejemplo, en la alusión a la “dulce queja” (26) - presente en la *Soledad segunda* del cordobés - y, luego, explícitamente, en el “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma” (34). Sin embargo, el ideario amoroso al que remite tal tipología, el *amor idealizado* continuador de la estela del *dolce still novo*, se trueca en manos lorquianas para emplazar el amor en un orbe diferente, el que se abre con el epígrafe de San Juan de la Cruz que elegimos para el trabajo y que nos sitúa en un plano en el que cual la oposición inicial adquiere un significado especial: el que le otorga la mística española y la “noche oscura” sanjuanista.

Mística y poesía: la dilogía de la pasión

“S
i la
unió
n de
los
dos
ama

ntes
es el
efec
to
de la
pasi
ón,
apel
a a
la
mue
rte
(...)
Lo
que
desi
gna
a la
pasi
ón
es
un
halo
de
mue
rte.”
Geo
rges
Bata
ille

El epígrafe de Bataille, tomado de su clásico estudio *El erotismo*, posiciona la línea amorosa en un terreno *sagrado*, en el cual lo erótico se conjuga en términos religiosos, como parte de la vida íntima del sujeto,[3] caracterizado, como ha advertido García Montero, por su identificación con la violencia, lo sagrado y la muerte.[4] En este sentido, la poesía lorquiana exagera tal carga para extremarla en el cruce del amor y la muerte que representa la experiencia mística, encrucijada de la que también se ocupa el mencionado estudio, específicamente, en su “Mística y sensualidad”. Tal intersección será primordial en la línea erótica de los *Sonetos*, que enclavan la palabra poética en un *plano místico*, signado por una semántica litúrgica, con la intensidad barroca propia de la religiosidad andaluza, reformulada en alusiones amorosas y sensuales, acompañadas por la atmósfera “mágica” que aporta la imaginería de la más honda tradición de su tierra, marca recurrente en la obra del poeta, con la presencia insistente de lunas, fuego, caballos, perros, flores, etc. Símbolos cargados de significación arquetípica y ritual, consonantes con la mitología gitana y las fuerzas atávicas de su Granada natal.

El amor, entonces, será construido en términos de una nueva mística amorosa: es la “cruz” (Lorca: 26), es decir, la *pasión*, en la dilogía de la expresión que reenvía tanto al calvario cristiano como al amor-deseo. Así, el amor será voluptuosidad, sensualismo, carne, y será también el camino de la pasión: muerte, desgarró, oscuridad, en la búsqueda de la plenitud del encuentro de amado y amante, en este caso, la unión amorosa.

La presencia sanjuanista se hace manifiesta a lo largo de los textos, con la intertextualidad de una renovada poesía sacra que tiene a los amantes como protagonistas del “alto estado de perfección” en el que se funden sujeto y objeto. Por

momentos, la “Noche oscura” se transluce nítidamente. En “El poeta pide a su amor que le escriba”, por ejemplo, los versos finales evocan claramente el poema: “Llena, pues, de palabras mi locura/ o déjame vivir en mi serena/ noche del alma para siempre oscura” (30). Luego, el bellissimo “El amor duerme en el pecho del poeta” retoma explícitamente la estrofa sexta del hipotexto, que dice:

En		mi		pecho		florido,
que	entero	para	él	solo	se	guardaba,
allí			quedó			dormido,
y		yo		le		regalaba,
y	el	ventalle	de	cedros	aire	daba.

(Lorca: 38)[5]

El granadino recogerá esta estampa prosiguiendo la significación original: el amor, no duerme “sobre el pecho”, sino *en* el pecho, dentro de él, lo que captura la imagen de unión y fusión de la más honda tradición mística: “amada en el amado transformada”, decía San Juan. A la vez, estos versos sugieren *la carnalidad del amor*, en sentido literal: amor en la carne, “amor de mis entrañas”(30), que recorre los poemas y los cubre con la atmósfera mística, desplegada como un velo, un “hálito” que se construye, principalmente, a través de la semántica litúrgica aludida, en la esfera más ortodoxa del rito católico: “las llagas de amor”(29), “sangre vertida”(25), “el llanto de sangre”(29), “fuego que devora”(29), “rasgué mis venas”(30), “carne estremecida”(31), “chorro helado de una sangre sin fin”(38).

La impronta mística, cifra del amor oscuro, se hará manifiesta asimismo en un amor preso en “la cárcel del amor oscura” (34), bella imagen evocadora de la poesía española medieval y, a la vez, en la recurrente presencia de la noche, que conjuga en su oscuridad el tiempo y el espacio de la unión amorosa, recorriendo los textos obsesivamente. En “Soneto de la dulce queja”, por ejemplo, la maravilla de los ojos y el acento del amado tienen lugar en la noche; luego, en “El poeta dice la verdad”, se mostrará en un “anocheecer de ruiseñores”; será, en ¡Ay voz secreta del amor oscuro!, una “noche inmensa de perfil seguro” y, explícitamente, será el referente principal, ya en el nivel paratextual, en “Noche del amor insomne”:

Noche	arriba	los	dos	con	luna	llena,
yo	me	puse	a	llorar	y	tú
Tu	desdén	era	un	dios,	las	quejas
momentos		y	palomas		en	cadena.

Noche	abajo	los	dos.	Cristal	de	pena,
llorabas		tú	por	hondas		lejanías.
Mi	dolor	era	un	grupo	de	agonías
sobre	tu	débil	corazón	de		arena.

(Lorca: 38)

La noche, por su parte, se hará asimismo presente a través del sueño, por ejemplo, en la bellissima imagen paradójica de “Llagas de amor”: “Donde sin sueño, sueño tu presencia/ entre las ruinas de mi pecho hundido”(29). Y, por último, en la tan revisitada metáfora del sueño eterno, en la muerte, que se resemantiza en la clave mística que le aportan los ecos sanjuanistas. La muerte como el espacio del amor y la vida, la “eterna oscuridad” en que es posible, por fin, la unión y el éxtasis amoroso. Aquí, como en la tradición española, la vida sin el objeto amado es la muerte: “Vivo sin vivir en mí”, decía Santa Teresa, y la muerte en Lorca también se construye como un anhelo, será el medio mediante la cual se logrará la *resurrección* a través del amor. Muerte y amor serán entonces dos caras de un mismo deseo, y esta carga dialéctica recorrerá los *Sonetos*, cifrándose en la idea de *pasión* a la que aludimos más arriba. En “El poeta pide a su amor que le escriba”, el amor será descrito en un oxímoron

de claros ecos quevedianos, “viva muerte”(30), para estacionarse posteriormente de manera plena en la poesía de San Juan: “que si vivo sin mí quiero perderte”(30). En “Noche del amor insomne”, el corazón del sujeto será “un corazón amortajado”. Por su parte, en “El poeta dice la verdad”, la muerte será aludida en los cuartetos, “con un puñal, con besos y contigo”, “quiero matar al único testigo/ para el asesinato de mis flores” para estallar en el último terceto, que conjuga a la vez muerte, carne y sombra: “Que lo que me des y no te pida/ será para la muerte, que no deja/ ni sombra por la carne estremecida”(31).

La cita del último poema introduce una cuestión interesante respecto de esta dualidad: la muerte en la naturaleza, en este caso, en las flores y las plantas, presencia insistente en la producción lorquiana, en las que se cargan de una simbología de larga tradición literaria y cultural. Serán, entonces, recurrentes las estampas en las que intervengan “rosas”(25), “anémonas”(25), “juncos”(25), “camelias”(35), “pinos”(33), “espinos”(33), “dalia”(33), “trigo”(31), “lirios”(35), “azucenas”(30) e, incluso, la “cicuta” (29), en la que coexisten la vida (vegetal) y la muerte. Esta convivencia, empero, alcanza su esplendor en la profusa mención de guirnaldas, ramos, coronas de flores, que se bifurcan desde su simbología en la presencia bisemántica de *Eros* y *Thánatos*: símbolo de vida y amor y, a la vez, de muerte, en la galantería del culto funerario.

Cara y cruz en la simbología de las flores: amor y muerte entrelazados

“L
a
carn
e
que
tient
a
con
sus
fres
cos
raci
mos,
y la
tun
ba
que
agu
arda
con
sus
fúne
bres
ram
os”
“Lo
fatal
”,
Rub
én

Como señala Javier Salazar Rincón, las coronas, las guirnaldas y los ramos han tenido un valor emblemático desde la Antigüedad que llega hasta nuestros días, representado copiosamente en la tradición literaria culta y popular.[6] En los ritos funerarios, por ejemplo, por su forma circular son un emblema del sol y del orbe celestial; y su belleza y verdor, así como en muchos casos, su perennidad, recuerdan la capacidad de renacer en su esplendor con la llegada de la primavera. Así, se constituyen en símbolo universal para representar la idea de permanencia del difunto, la esperanza de resurrección y la consecución de la inmortalidad (497). No obstante, como indica Salazar Rincón, los mismos ornamentos son utilizados asimismo como elementos simbólicos para el amor, por ejemplo, en las ceremonias nupciales e, incluso, en alusión a la virginidad, como representaciones de la sexualidad (en especial, la femenina) o como propiciadores de amor y fecundidad.

En García Lorca, la simbología de estos ornamentos se entrecruza en la convivencia de ambas representaciones a la vez: guirnaldas, ramos, coronas, conjugan en su poesía la coexistencia del amor y la muerte. Aparecerán, pues, “coronas de esperanza por el techo”(32) en “El poeta habla por teléfono con su amor”; “guirnalda de amor, cama de herido” en “Llagas de amor”; y se desplegarán como referente central en el poema que inicia el poemario: “Soneto de la guirnalda de rosas”:

¡Esta guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!
 ¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!
 Que la sombra me enturbia la garganta
 y otra vez viene y mil la luz de enero.
 (...)
 Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,
 boca rota de amor y alma mordida,
 el tiempo nos encuentre destrozados.
 (Lorca: 25)

La primera estrofa alude a la guirnalda como galantería fúnebre en la proximidad de la muerte; sin embargo, el último tercero construye una nueva guirnalda metafórica, cuyos eslabones serán esta vez los amantes enlazados. En este mismo sentido, en “El poeta dice la verdad” serán las palabras de amor las que tejan la “madeja del te quiero me quieres” (31) y, por último, en “La noche del amor insomne” se concatenarán “las quejas mías” en “momentos y palomas en cadena”(38). Estos ornamentos funcionarán, así, como emblemas de la muerte y el amor, pero a la vez, en su entramado enlazado e interdependiente se constituirán como una nueva metáfora de la comunión amorosa, de la fundición de los amantes en el éxtasis del amor, que conjuga vida y muerte en un mismo ser.

A la vez, la abundante presencia de flores y plantas que hemos relevado anteriormente se despliega en los *Sonetos* diseminando entre ellos la visión de una *naturaleza panteísta*, que se conjuga con el sujeto y su culto amoroso: “¡que soy amor/ que soy naturaleza”. En este sentido, es interesante advertir la total ausencia de personajes, referencias históricas - amén de la “Ciudad Encantada de Cuenca”(33) - que no sean la flora, los ruiseñores, el tigre, las ovejas, la paloma, los caballos y los perros. La única presencia humana será el “grupo de gente”(36), representado negativamente como una multitud amorfa que vigila, controla, acecha...: la “norma” que reprime a los amantes:

Grupo de gente salta en los jardines
esperando tu cuerpo y mi agonía
en caballos de luz y verdes crines.

Pero sigue durmiendo, vida mía.
¡Oye mi sangre rota en los violines!
¡Mira que nos acechan todavía!

(Lorca: 36)

El amor de los *Sonetos* es, pues, un amor sin tiempo ni espacio, es un amor ubicuo emplazado en un tiempo mítico, que sólo se rompe por la irrupción paratextual del teléfono (32), única y llamativa marca temporal que remite a la modernidad. Por su parte, el único *locus* referido será la aludida “Ciudad Encantada de Cuenca”: es decir, una formación natural que escapa de la mano humana. Reflexiona Bataille, en esta línea, en la disolución de tiempo y espacio en el cruce de la *mística* y la *sensualidad*, en la sagrada coincidencia *del instante con la eternidad*:

Ya no hay, en ningún punto, diferencia: imposible situar una distancia, el sujeto perdido en la presencia indistinta e ilimitada del universo y de sí mismo *deja de pertenecer al desarrollo sensible del tiempo. Está absorto en el instante que se eterniza*. Aparentemente de manera definitiva, ya sin apego al porvenir o al pasado, es en el instante, y el instante, por sí solo, es la eternidad.(343. Lo destacado es nuestro)

El amor se espacializa entonces, por un lado, en el propio sujeto, en el sentido más literal, en su carne, dentro del sujeto; en las entrañas, en lo más hondo de su ser, que admite una perspectiva dual: alma y carne continentes del “culto amoroso”. Y, a la vez, por otro, en esa naturaleza panteísta, en especial, en el reino vegetal, que será testigo y símbolo del amor y los amantes.

Las sombras, el silencio, lo secreto, la noche y sus elementos, la muerte y su simbología: cifras y distintos matices del espectro del amor oscuro que ya se anunciaba en el título, y que propusimos como entrada al abismo de estos poemas. La oscuridad, entonces, puede pensarse como el espacio en el que “el incendio de amor” puede verse y puede lograrse el fuego y la iluminación del encuentro y la unión. La “claridad” de los *Sonetos* se construye, en el reverso, también en la clave mística del fuego purificador, como la vía a la iluminación y el éxtasis del encuentro: es “el fuego que devora”(29), “llama lenta de amor do estoy parando”(34).

La intimidad amorosa será, por último, la unión carnal y espiritual del goce místico; una experiencia *inefable*, inexpresable en su plenitud, sólo tal vez mediante las imágenes de esa naturaleza de honda simbología y a través de los breves poemas de este poeta del amor oscuro, en cuya palabra poética conviven y desgarran a un tiempo *Eros* y *Thánatos*: la muerte y la llama del amor y la vida.

Notas:

- [1] Como señala Javier Ruiz-Portella en su “Introducción”, los *Sonetos del amor oscuro*, si bien compuestos entre 1935 y 1936, fueron recogidos por primera vez en las *Obras completas* de Ediciones Aguilar recién en 1986, y sólo en su edición, del año 1995, aparecieron en edición independiente (Editorial Áltera) (9).

- [2] El insoslayable estudio de Bataille, *El erotismo*, alude a esta vinculación intrínseca del erotismo con la soledad y, por extensión, con *el secreto*: “Parto esencialmente del principio según el cual el erotismo conduce a la soledad. De hecho, el erotismo es aquello de lo que es difícil hablar. Por razones que no son sólo convencionales, el erotismo se define por el secreto. No puede ser público.”(346). Por su parte, Carlos Castilla del Pino, en la “Introducción” a su libro *De la intimidad*, cita a Vicente Verdú en una interesante cuestión respecto de la inevitable relación “de lo íntimo” - en nuestro caso, la relación amorosa, lo erótico - con lo secreto, al considerar la intimidad como clausura y también como vacío, condición que remite, incluso, a un planteo que será central a lo largo de nuestro trabajo: la relación de *lo íntimo* con la *muerte*: “En tanto que vacío y oquedad, la intimidad es, viene a ser, el vestíbulo de la tumba”(Castilla del Pino, 16). Por otra parte, es inevitable mencionar siquiera la frecuente lectura homoerótica que se ha realizado respecto de los Sonetos en cuanto al carácter “oscuro” y su remisión a lo velado, lo oculto, lo secreto, desde una mirada biográfica que, empero, no se confirma textualmente, aunque tampoco se niega, merced a la utilización de una adjetivación marcadamente neutra.
- [3] Si bien la poesía lorquiana precisa una teorización específica, merced a su compleja conexión con la mística española, es interesante no obstante señalar algunos aportes que, en sentido general, también relacionan el ámbito íntimo con un sentido religioso. Así, José Luis Aranguren, en un capítulo del citado libro de Castilla del Pino, hace referencia a este carácter “religioso” de la intimidad, concebido como “vida interior”: “la intimidad es, ante todo, ‘vida interior’, incluso en el sentido religioso, más o menos laicizado, de esta expresión; relación intrapersonal o intradiálogo, re-flexión sobre los propios sentimientos, conciencia, tanto en el sentido de conciencia gnoseológica, como en el de conciencia moral”(20).
- [4] En “El erotismo y la tristeza”, incluido en *Los dueños del vacío*, Luis García Montero parte de la tesis de que “la poesía contemporánea suele unir el erotismo con la tristeza” (129). Para ello, realiza un recorrido poético para el cual se basa principalmente en los lineamientos teóricos de Octavio Paz y de Bataille. Respecto de éste último señala: “Bataille identifica el erotismo con la violencia, lo sagrado y la muerte en cuanto procesos de un deseo que alcanza la plenitud y siente la angustia de la desaparición que ésta conlleva. El impulso erótico tiene así las características de un sacrificio”(136-137).
- [5] Todas las citas corresponden a la edición de los *Sonetos del amor oscuro* consignada en la Bibliografía.
- [6] Ver a este respecto el interesante trabajo de Salazar Rincón citado en la bibliografía, abocado al estudio de la simbología de las guirnaldas, los ramos y las coronas de flores en la obra de García Lorca, quien realiza asimismo un recorrido por la carga emblemática de estos ornamentos desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad, extenso itinerario que el autor recorre en su trabajo, que incluye múltiples autores de diversos períodos y nacionalidades: alcanza tanto a los poetas clásicos, como Cervantes, Quevedo, Espronceda, Shakespeare, la tradición popular española, etc.

Bibliografía:

Aranguren, José Luis L. “El ámbito de la intimidad” en Castilla del Pino, Carlos (ed.) (1989). *De la intimidad*. Barcelona: Crítica.

Bataille, Georges (1992). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Castilla del Pino, Carlos (ed.) (1989). “Introducción” a *De la intimidad*. Barcelona: Crítica.

de la Cruz, San Juan (1987). “Noche oscura” en *Poesía sacra*. Chile: Abril.

García Lorca, Federico (1995). *Sonetos del amor oscuro* (Javier Ruiz-Portella ed.). Barcelona: Áltera.

García Montero, Luis (2006). “El erotismo y la tristeza” en *los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets; 126-146.

Salazar Rincón, Javier (1999). “Ramos, coronas, guirnaldas: Símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca”, *Revista de Literatura*, LXI, 122; 495-519.

Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.

© Verónica Leuci 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

