

“Las cosas del otro lado” en uno de los microrrelatos de Federico García Lorca: “Telégrafo”¹

Darío HERNÁNDEZ
Universidad de La Laguna

Abstract

One of the most important Spanish short-short stories writers during the avant-garde was, undoubtedly, Federico García Lorca (Granada, 1898-1936), although it is a little-known side of the author. This is shown by texts like “Telegraph”, a short-short story that is also representative of one of the most characteristic themes of the literary work by Lorca: the inquiry into the deeper levels of human existence.

Resumen

Uno de los microrrelatistas españoles más importantes del periodo vanguardista fue, sin duda, Federico García Lorca (Granada, 1898-1936), pese a que se trata de una faceta del autor poco conocida. Así lo demuestran textos como “Telégrafo”, microrrelato que es representativo, además, de uno de los ejes temáticos más característicos de la obra literaria del granadino: la indagación en los planos más profundos de la existencia humana.

Entre las intenciones estéticas más relevantes de los escritores españoles de vanguardia se encontraba la de pulverizar o atomizar los grandes textos poéticos, teatrales, ensayísticos y narrativos, propósito que dio como resultado, por poner algunos ejemplos: la introducción del haiku en nuestra literatura (Aullón de Haro, 1985)², así como “la preferencia por las estrofas cortas de origen popular (como las

¹ Se reelabora aquí uno de los apartados de la tesis doctoral de Darío Hernández titulada *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia* (julio de 2012). En prensa.

² El propio Federico García Lorca cultivó este género lírico de origen japonés con sus diez “«Hai-kais» de felicitación a mamá” y reflexionó sobre el mismo en su “Nota sobre el «hai-kai»” y su “Crítica del «hai-kai»”. Miguel García-Posada sitúa históricamente este conjunto de textos de Lorca: “Inédito, salvo el núm. 8, que fue dado a conocer por Mario Hernández en el prólogo al libro de Francisco García Lorca *Federico y su mundo*, p. XIII. Ms. sin fecha, pero todo –letra y estilo– sitúa el poema hacia 1921. Tras la «Nota» y «Crítica» a los *hai-kais* viene la siguiente advertencia del autor a su hermano: «Paquito, te ruego que nadie más que vosotros lea estos *hai-kais*, pues aparte de ser una cosa para la intimidad (y nada más sagrado) son cosa indudablemente humorista-lírica y exquisitamente incomprensible para muchas *gentes*. Estas *gentes* ya sabes tú quién son»” (García-Posada, 1996a: 981).

seguidillas o soleás) o cultas (como las décimas)” (Gómez Trueba, 2009: 103)³, la creación de microtextos de naturaleza teatral (Andres-Suárez, 2010: 134-157)⁴, el incremento de la producción de aforismos y de microensayos (Andres-Suárez, 2010: 157-173)⁵, la fragmentación del discurso novelístico⁶ o la proliferación del microrrelato, lo que fue, en nuestra opinión, uno de los geniales aciertos de la generación de vanguardia.

La preferencia por los textos cortos no afectó sólo a la narrativa, sino a todas las expresiones prosísticas, y se extendió a la totalidad de los géneros literarios, desde la lírica al teatro o a la prosa de ideas, y reavivó el interés por formas antiguas como el aforismo, la semblanza o el cuadro dramático, por lo que puede hablarse con propiedad de una “estética de la brevedad” que encuentra su mejor testigo en la prensa literaria de la época. La vieja máxima gracianesca de que obran más quinaesencias que farragos adquiere una plena vigencia. (Ródenas de Moya, 2008: 102-103).

Muestra de esta “estética de la brevedad” es, como decimos, la abundante producción de microrrelatos, la cual, como apunta Ródenas Moya, encontró durante la vanguardia un importante espacio en los periódicos, revistas y suplementos literarios del momento⁷, pero también en muchos de los libros misceláneos que se publicaban por aquel entonces.

³ Véase Leo Geist, 1980.

⁴ Irene Andres-Suárez (2010: 145-157) incluye en su obra, además, un subapartado sobre “Los *Diálogos* en prosa de F. García Lorca: microteatro narrativo”. De un total de doce diálogos, siete están completos y cinco quedaron inconclusos. Los siete primeros son: “El paseo de Buster Keaton” (fechado en julio de 1925 y publicado en *Gallo*, 1, 1928), “La doncella, el marinero y el estudiante” (fechado el 6 de julio de 1925 y publicado en *Gallo*, 2, 1928), “Quimera” (aproximadamente de la misma época que los anteriores pero publicado póstumamente en la *Revista Hispánica Moderna*, VI, 3-4, Nueva York, 1940), “Diálogo mudo de los cartujos”, “Diálogo de los caracoles” (fechados, respectivamente, el 9 de julio de 1925 y en febrero de 1926 y publicados póstumamente en Federico García Lorca, *Tres diálogos*, Antonio Carvajal, ed., Ediciones de la Universidad de Granada, Granada, 1985), “Escenas del teniente coronel de la Guardia Civil” y “Diálogo del Amargo” (fechados, respectivamente, el 5 y el 9 de julio de 1925 y publicados en la primera edición de *Poema de cante jondo*, en 1931). Los cinco restantes son: “Diálogo con Luis Buñuel” (también publicado póstumamente en *Tres diálogos*), “La sabiduría” (o “El loco y la loca”), “Diálogo de Fabricio y la señora”, “Diálogo del dios Pan” y “Diálogo de la Residencia” (todos ellos publicados póstumamente en *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*, en 1987).

⁵ Domingo Ródenas de Moya (2000: 5) ha hablado del “ensayo en cápsulas”.

⁶ Para profundizar en el estudio de los rasgos de la novela española de vanguardia, entre ellos, el fragmentarismo, véase Ródenas de Moya, 1998; Pino, 1995; o Fernández Utrera, 2001.

⁷ En su colección de ensayos *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Francisco Javier Díez de Revenga rescata y examina los relatos publicados por aquellos años en publicaciones periódicas como *Grecia*, *Ultra*, *Índice*, *Suplemento Literario de La Verdad*, *Verso y Prosa*, *Sudeste*, *Mediodía*, *Revista de Occidente* o *Los Cuatro Vientos*. Dedicó también capítulos independientes a autores como Ramón Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Rafael Alberti y Francisco Ayala.

Uno de los cultivadores de microrrelatos más relevantes de este periodo fue, indudablemente, Federico García Lorca, con textos como “Árbol de sorpresas”⁸, “Juego de damas”⁹ o este que examinaremos a continuación: “Telégrafo”¹⁰, relacionado temáticamente, asimismo, con lo que Rafael Martínez Nadal definió –aprovechando uno de los versos del granadino– como “su constante «sondar las cosas del otro lado»” (1980: 42)¹¹.

En este microrrelato, un narrador protagonista nos cuenta una experiencia personal de carácter epifánico: tras su llegada a una solitaria estación, suponemos que de ferrocarriles, se tumba mirando al cielo y empieza a cavilar. Su pensamiento lo traslada imaginariamente a “un raro país donde no tropezaba con nadie” y, por tanto, entendemos, deshabitado, y “que flotaba sobre un río azulado”, es decir, un lugar fantástico, mágico. De fondo, marcando el ritmo de su ensoñación, está el sonido del telégrafo, según reconoce el propio protagonista, quien pronto establece una conexión entre los tictacs sonoros del telégrafo de la solitaria estación y los parpadeos luminosos de las estrellas del nocturno cielo, entre las que destaca, sin embargo, Sirio, con sus “tics anaranjados y tacs verdes”. Se entabla, así, una simbólica correspondencia entre lo terrestre y lo celestial y, por extensión, podemos interpretar también, entre lo humano y lo divino. Finalmente, “el telégrafo pobre de la estación” y el “telégrafo luminoso del cielo” se funden, de ahí que el alma de nuestro protagonista, “demasiado tierna”, acabe por comprender y contestar “con sus párpados a todas las preguntas y requiebros de las estrellas”.

TELÉGRAFO

La estación estaba solitaria. Un hombre iba y otro venía. A veces la lengua de la campana mojaba de sonidos balbucientes sus labios redondos. Dentro se oía el rosario entrecortado del telégrafo. Yo me tumbé cara al cielo y me fui sin pensar a un raro país donde no tropezaba con nadie, un país que flotaba sobre un río azulado. Poco a poco noté que el aire se llenaba de burbujas amarillentas que mi aliento disolvía. Era el telégrafo. Sus tic-tac pasaban por las inmensas antenas de mis oídos con el ritmo que llevan los cínifes sobre el estanque. La estación estaba solitaria. Miré al cielo indolentemente y vi que todas las estrellas telegrafiaban en el

⁸ Su manuscrito no tiene fecha, pero probablemente sea de 1922. Fue publicado póstumamente por primera vez en Eutimio Martín, 1986: 241-242.

⁹ Su manuscrito no tiene fecha, pero puede ubicarse entre 1920 y 1924. Fue publicado póstumamente por primera vez en *Obras completas III*, 316.

¹⁰ Su manuscrito está fechado el 3 de febrero de 1922. Fue publicado póstumamente por primera vez en *Obras completas III*, 665. Fue clasificado por Miguel García-Posada como poema en prosa en este volumen, aunque hablamos realmente de un microrrelato.

¹¹ Hace referencia Martínez Nadal a los siguientes versos del “Poema doble del lago Eden”, perteneciente a *Poeta en Nueva York* (Séneca, México, 1940) y que, según el crítico, “ponen al descubierto la esencia última de la poesía lorquiana” (1980: 39): “Porque yo no soy un hombre ni un poeta ni una hoja, / pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado” (*Obras completas I*, 538). Obsérvese que mientras Martínez Nadal opta por el verbo “sondar” al reproducir estos versos, García-Posada prefiere el de “rondar”.

infinito con sus parpadeos luminosos. Sirio sobre todas ellas enviaba tics anaranjados y tacs verdes entre el asombro de todas las demás.

El telégrafo luminoso del cielo se unió al telégrafo pobre de la estación y mi alma (demasiado tierna) contestó con sus párpados a todas las preguntas y requiebros de las estrellas que entonces comprendí perfectamente. (*Pez, astro y gafas*, 93).

Para entender en profundidad este microrrelato y encuadrarlo estéticamente dentro del conjunto de la producción literaria de Lorca, quizá convenga acercarnos a él vinculándolo con la “poética del duende” lorquiana que bien han descrito críticos como Marie Laffranque en *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* o el mismo Miguel García-Posada en su “Prólogo: La poesía de Federico García Lorca” y que, por un lado, no sólo afectó a su obra lírica y dramática, sino también a la narrativa, y por otro, la puso en práctica antes de ser explicada en su célebre conferencia titulada *Juego y teoría del duende*¹²:

Por aquí Lorca supera las poéticas realistas. El arte –la poesía– tiene como fin la revelación de la realidad profunda, de las causas esenciales. [...] Ciertamente, al formular el autor su poética del duende está también definiendo su propia posición estética a la altura de los años treinta, cuando ha dejado atrás posiciones teóricamente más racionalistas, como las que suscitaron su fervor gongorino de 1926-1927. [...] Pero también es verdad que desde muy pronto, fuera o no enteramente consciente del fenómeno, la poética del duende marcó todo el arte de Lorca. De ahí la cantidad de elementos irracionales, mágicos, que hace emerger desde muy pronto. Hay en casi toda su poesía –en su mejor poesía– un clima sonambular, de irrealidad, de sueño, que la baña y recubre y llena de misteriosa fascinación. (García-Posada, 1996b: 30-31).

Late en el fondo un deseo por parte de Lorca de adentrarse, como decíamos más arriba, en “las cosas del otro lado”: “A veces el poeta alude así a animales y plantas, o a «otros sistemas», pero con más frecuencia al más allá de un tiempo que por definición es devorador de vida; lugar –si de lugar pudiera hablarse– donde sombras, brumas, Sueño y Muerte están esperando, casi siempre esperando al poeta” (Martínez Nadal, 1980: 39). Ello implica, en último término, la “evasión real y poética de este mundo” (*Juego y teoría del duende*, 155); quien la consigue es, sin duda, porque tiene duende, que “es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar” (*Juego y teoría del duende*, 151) y, por tanto, es superior, siguiendo la terminología lorquiana, al ángel y a la musa, portadores de la imaginación y la inspiración respectivamente. Asimismo, mientras que la capacidad de dicha evasión viene de dentro –“al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (*Juego y teoría del duende*,

¹² Lorca leyó por primera vez su conferencia titulada *Juego y teoría del duende* en el salón de actos de la Sociedad de Amigos del Arte, de Buenos Aires, el 20 de octubre de 1933. No obstante, “la conferencia fue en bastantes sentidos una cristalización, en lo conceptual, de *Imaginación, inspiración, evasión*, y en lo textual derivó, para las páginas iniciales de la descripción del duende, de la conferencia-recital de *Poeta en Nueva York* [pronunciada por primera vez en la Residencia de Señoritas de Madrid, el 16 de marzo de 1932] y de *Arquitectura del cante jondo* [con dos versiones: una inicial, presentada en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922, y otra definitiva, expuesta en La Habana, en 1930]” (García-Posada, 1997: 1369).

152)—, la imaginación y la inspiración, en tanto que dependen de la formación y la habilidad que posee el artista, así como del contexto en el que este se encuentra, “vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas” (*Juego y teoría del duende*, 152). Según explica Lorca, “todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel, y de musa” (*Juego y teoría del duende*, 156), pero esto no impide la posibilidad de establecer ciertas jerarquías, tal y como hace el granadino en su conferencia. Con respecto a las artes, es en la música, la danza y la poesía oral “donde [el duende] encuentra más campo [...], ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete” (*Juego y teoría del duende*, 155). En relación con los países, si bien algunos, como Alemania, muestran predilección por la musa y otros, como Italia, por el ángel, “España está en todos los tiempos movida por el duende” (*Juego y teoría del duende*, 156). El principal exponente de ello es, siguiendo a Lorca, la plena conciencia de la muerte y su recurrente conversión en tema y motivo de creación artística que históricamente se han dado en nuestro país. Como prueba de ello, el toreo: “España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional” (*Juego y teoría del duende*, 161). La musa y el ángel rehúyen la muerte, “en cambio, el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa” (*Juego y teoría del duende*, 159).

En última instancia, como puede entresacarse de algunos de los pasajes de su conferencia —como cuando habla del duende musical y danzarín de las auténticas bailarinas o del duende poético y místico de santa Teresa de Jesús—, los artistas “enduendados” serían aquellos capaces de conectar sus cinco sentidos entre sí (microcosmos) y de unificar estos, a su vez, con la naturaleza, el universo (macrocosmos), de ahí la definición de duende también como “el espíritu de la Tierra” (*Juego y teoría del duende*, 151). En esta misma dirección, Lorca había señalado anteriormente en su conferencia titulada *La imagen poética de don Luis de Góngora*¹³ que “un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas metáforas tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y, con mucha frecuencia, ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas” (*La imagen poética*, 58-59).

Sin ir más lejos, esta teoría sobre los sentidos corporales se transpone en la figura del protagonista de “Telégrafo”, pues este consigue conectar con esa especie de más allá que mencionamos antes gracias a la actividad conjunta de dos de sus sentidos: la vista, que percibe la luz y los colores de las estrellas, y el oído, que capta el sonido y el ritmo del telégrafo. No es casual, teniendo en cuenta la jerarquización lorquiana de los sentidos, que se vincule la vista con el cielo (las estrellas) y el oído con lo terrestre

¹³ La primera versión de esta conferencia, escrita entre 1925 y 1926, fue leída por Lorca en Granada el 13 de noviembre de 1926. Su versión y lectura posterior en La Habana, el 19 de marzo de 1930, manifestaba “diferencias sustanciales, que tendían a rebajar el fervor gongorino y cubista de la primera versión” (García-Posada, 1997: 1364). No es gratuito, por tanto, que en *Juego y teoría del duende* hiciese afirmaciones como la siguiente: “La musa de Góngora y el ángel de Garcilaso han de soltar la guirnalda de laurel cuando pasa el duende de san Juan de la Cruz” (161).

(el telégrafo de la estación). Se presta también a la interpretación el uso de los colores y, en concreto, la contraposición de los cálidos con los fríos (“río azulado” - “burbujas amarillentas” y “tics anaranjados” - “tacs verdes”)¹⁴. Se trata de un paralelismo cromático que serviría para reforzar el trasfondo dualista del microrrelato, que guarda relación, a su vez, con “la visión [lorquiana] de un mundo en permanente tensión, contradictorio, inestable, insatisfecho, frustrado”, como observa García-Posada a partir del comentario del poema “Chumbera” (de “Seis caprichos”, en *Poema del cante jondo*, Ulises, Madrid, 1931), pero que “pueden corroborar diversos textos” (1996b: 47)¹⁵.

En su tesis doctoral, titulada *El mundo poético de Federico García Lorca*, María Teresa Babín lleva a cabo un análisis de los valores simbólicos que varios aspectos de la realidad circundante adquieren en la obra lorquiana —entre ellos: el cielo, las estrellas, la tierra, el aire y el agua— que puede ayudarnos a desentrañar algunas de las claves más relevantes de “Telégrafo”. Como indica Babín,

¹⁴ “El simbolismo del color es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura. Desde la somera división establecida por la óptica y la psicología experimental, en dos grupos: colores cálidos y avanzantes, que corresponden a procesos de asimilación, actividad e intensidad (rojo, anaranjado, amarillo y, por extensión, blanco), y colores fríos y retrocedentes, que corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación (azul, añil, violado y, por extensión, negro), situándose en medio el verde como matiz de transición y comunicación de los dos grupos; hasta las sutilezas del empleo emblemático de los colores, se extiende una enorme serie de fenómenos concernientes al sentido de los matices” (Juan-Eduardo Cirlot, 1985: 135). El simbolismo de estas precisas combinaciones cromáticas —la asociación entre el azul y el amarillo y entre el naranja y el verde— ha sido examinado por Manuel Antonio Arango (1995: 277-293), dado que están presentes en otras obras de Lorca.

¹⁵ Por poner algún otro ejemplo, en su poema “Canción con movimiento” (de *Canciones (1921-1924)*, Imprenta Sur, Málaga, 1927), Lorca trata el tema del tiempo a través del contraste entre el pasado y el futuro utilizando para ello estrellas de diferentes formas y colores: “Ayer. / (Estrellas / azules.) / Mañana. / (Estrellitas / blancas.) / Hoy. / (Sueño flor adormecida / en el valle de la enagua.) / Ayer. / (Estrellas / de fuego.) / Mañana. / (Estrellas / moradas.) / Hoy. / (Este corazón, ¡Dios mío! / ¡Este corazón que salta!) / Ayer. / (Memoria / de estrellas.) / Mañana. / (Estrellas cerradas.) / Hoy... / (¡Mañana!) / ¿Me marearé quizá / sobre la barca? / ¡Oh los puentes del Hoy / en el camino de agua!” (*Obras completas I*, 351-352). No podemos obviar tampoco el empleo que hace Lorca en su microrrelato del término “tictac” para referirse tanto a los sonidos generados por el telégrafo como a los destellos producidos por las estrellas, pues se trata de una onomatopeya que imita el sonido acompasado de los tradicionales relojes con escape y que, por tanto, remite directamente al concepto del ‘tiempo’. Sobre la evolución del mismo en la obra lorquina habla Martínez Nadal, que presta especial atención a su tratamiento en los años veinte y treinta, que son, por otra parte, los que atañen a “Telégrafo”: “En un principio su concepto del tiempo es convencional: [...] confluyen la viejísima tradición mitológica —Cronos— y los conocidos «sic transit gloria mundi» y «vanitas vanitatum» de la tradición cristiana. [...] Más adelante, en su evolución del concepto tiempo algo influirán, inevitablemente, la teoría de la relatividad de Einstein, las ideas teosóficas, los fenómenos psíquicos, todo ello tan popularizado en los años veintes y treinta. Pero en Lorca, como en otros poetas, lo que da originalidad, intensidad, belleza o dramatismo a sus ideas no es lo que proviene de la razón, sino de los aciertos de expresión y de los zarpazos de vidente que en su constante «sondar las cosas del otro lado», le facilitan la intuición, la imaginación, el sueño-vela, el presentimiento” (Martínez Nadal, 1980: 41-42).

el aspecto más rico de la realidad en las obras de García Lorca está integrado por los elementos de la naturaleza y del paisaje. Además de contener la mayor cantidad de ejemplos descubiertos en el análisis de su mundo poético, la naturaleza y el paisaje constituyen la cantera inagotable de su metáfora y su imagen. [...]

La naturaleza lorquíana está formada por el cielo y la tierra. El cielo, en todo su esplendor nocturno: la luna, las estrellas, luceros y astros. La tierra, con sus flores, frutas, árboles, animales, pájaros e insectos. El día es para el poeta amanecer o atardecer, rehuyendo con escasas excepciones la plenitud solar. El agua y el viento aparecen en sus múltiples formas: nubes, lluvia, mares, ríos, brisa y aire. (1976: 242).

Asimismo, atendiendo a la distinción que hace Babín entre “aquellos aspectos de la naturaleza que le atraen [a Lorca] sin correspondencia definida con un lugar geográfico determinado, de aquellos que están vinculados al paisaje en un sitio y en un momento definido” (1976: 242), debemos decir que, en el caso concreto de “Telégrafo”, nos encontramos con un tratamiento del cronotopo tendente a la indefinición, es decir, ligado a una “naturaleza genérica” y no a un “paisaje limitado a tal o cual lugar” (1976: 242).

Como manifiesta en su estudio esta misma investigadora, “el término «cielo» es más frecuente en *Libro de poemas* y *Poeta en Nueva York* que en las demás obras del poeta” (1976: 246). No obstante, la distancia cronológica que media entre ambos libros –los textos que componen el primero fueron escritos entre 1918 y 1920 y los del segundo entre 1929 y 1930– también afecta al tratamiento simbólico del concepto. De este modo, mientras que “el joven escritor del *Libro de poemas* contempla el cielo con un sentimentalismo dulce, apegado todavía a las reminiscencias románticas” (1976: 246), el Lorca de *Poeta en Nueva York* se sirve del cielo para apoyar la expresión de sus más diversos sentimientos y estados de ánimo: unas veces es visto con desencanto, puesto que “la vida trágica de la urbe neoyorquina produce en su sensibilidad un choque violento” (1976: 247), y otras, las menos, con cierta esperanza, dado que “esta vida mecanizada de Nueva York, «olvidada del cielo», remueve en el poeta una fibra adormecida de ternura y su amor al cielo y su ansia de cielo reaparecen [...]; piensa en «el equilibrio de todo el cielo» [...], y tiene reminiscencias de la niñez en que se mezclan los recuerdos del cielo infantil” (1976: 247). Una vertiente más metafísica del uso de este símbolo es la que ofrece “Telégrafo”, que, sin embargo, tiene sus precedentes, por ejemplo, en poemas como “Manantial” o “Sueño” –ambos de *Libro de poemas*, Imprenta Maroto, Madrid, 1921–, como demuestran las siguientes similitudes esenciales: en “Manatíal”, el yo lírico “expresa su amor y su anhelo de penetrar el secreto oculto de la realidad circundante identificándose con la naturaleza” (1976: 246) y, en “Sueño”, este “se echa a filosofar cuando fija sus ojos en el cielo” (1976: 246); en ambos, igualmente, “se inicia el contraste paralelístico entre tierra y cielo repetido en obras posteriores” (1976: 246). La misma Babín nos recuerda que en *Libro de poemas* predomina “un panteísmo intenso en que la identidad con la naturaleza y el paisaje se hace una necesidad espiritual, un camino para llegar a Dios” (1976: 271).

Como todos los símbolos empleados por Lorca en su obra literaria, también el cielo y la tierra pueden asumir distintas significaciones dependiendo del texto en el que

aparecen¹⁶, pero lo que es evidente es que “Telégrafo” es uno de esos ejemplos en los que “se advierte que «el cielo» de García Lorca no se limita a la bóveda azulada que cobija la tierra” (Babín, 1976: 243), ni que esta última es simplemente la parte superficial de nuestro planeta no ocupada por mar, sino que se erigen ambas realidades como dos fuentes inagotables para la imaginería lorquiana. “Si el cielo de la noche lorquiana tiene una vida resplandeciente de luna y estrellas, la tierra de su mundo poético es de una riqueza extraordinaria” (Babín, 1976: 286). Frente al cielo, que puede relacionarse con lo divino, lo espiritual, lo infinito, lo misterioso, lo oculto, lo desconocido, etcétera, está la tierra, vinculada con lo material y con la efímera pero compleja existencia humana, animal y vegetal. En “Telégrafo”, son las estrellas, aparentemente a medio camino entre uno y otro espacio, las que le permiten al protagonista escrutar los secretos del cielo, los cuales, no obstante, no se le revelan al lector. Es importante observar también que “García Lorca tiene un sentido animado de la naturaleza, siempre viva y ágil, capaz de realizar acciones como los animales y el ser humano” (Babín, 1976: 269), de ahí que, además, estas estrellas se animicen, tal y como demuestra la capacidad que adquieren de comunicarse entre sí y con el protagonista a través de su luminoso y colorido titilar.

Lorca, podríamos concluir, es un simbolista: lo fue, pero no es eso sólo, aunque luego volveré sobre este tema. La cuestión es más profunda. Es la comunión de cielo y tierra, la proximidad de lo alto y lo bajo, la percepción siempre de una realidad más vasta, todo ello bajo la dirección de un seguro instinto verbal que sorprende al lenguaje en su intersección, arbitraria pero operativa, con los grandes planos de las cosas. (García-Posada, 1996b: 32).

Por último, en esta misma línea de interpretación, hay que tener en cuenta aquellos trabajos especializados, en concreto, en el análisis de la presencia y significación de los cuatro elementos naturales –fuego, tierra, agua y aire– en la obra literaria lorquiana. Uno de estos estudios es el titulado, precisamente, “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”, de Manuel Alvar. Con más o menos contenido simbólico, no nos pasa desapercibida la aparición de estos cuatro elementos en “Telégrafo”.

El fuego, pese a no tener una presencia explícita en el microrrelato, sí que de manera indirecta se manifiesta por medio de las estrellas, destacando, entre ellas, la tan ardiente y llameante Sirio, cuya trascendencia simbólica, a partir de las antiguas mitologías –como la sumeria, la egipcia o la griega–, también hay que tomar en consideración. Si bien, “en el simbolismo de todos los pueblos, el fuego es imagen del amor, del espíritu e incluso de la divinidad” (Alvar, 1986: 71), lo que guarda relación con la función que se le ha asignado a las estrellas en “Telégrafo”, también es verdad

¹⁶ “Lorca no vincula sus símbolos a significados fijos: los usa en función de los contextos. Los términos simbólicos pueden tender a la representación de determinado valor o valores, que pueden ser excluyentes o complementarios respecto a otros, siendo también posible la ambigüedad. La luna puede ser un símbolo de muerte, pero también lo puede ser de vida o de ambas cosas a la vez. Hay, pues, una polivalencia contextual” (García-Posada, 1996b: 48).

que, como apunta Manuel Alvar, Lorca utiliza generalmente la vertiente más terrenal del potencial simbólico de este elemento, es decir, la pasión sexual: “El poeta acepta sólo este significado esencial, por más que la tradición lo haya trivializado” (1986: 72). Se observa mejor la aplicación de este último valor simbólico en “Telégrafo” una vez se examina la conexión entre el fuego y la tierra.

La tierra, como “elemento femenino fecundable y fértil” (Alvar, 1986: 77)¹⁷, tiene una íntima y ancestral relación con el cielo, como ya vimos anteriormente. En este sentido,

Lorca ha repetido los viejos saberes: el cielo y la tierra son principios que muchas veces en su poesía manifiestan esa oposición genesiaca que elaboraron las viejas culturas [...]. No es necesario apurar mucho: la polaridad cielo-tierra se manifiesta como una unión sexual en multitud de pueblos de todos los continentes [...]; ahora bien, esa penetración de la tierra por el principio activo que es el cielo, puede producirse a través de la luz o de la lluvia, atributos celestes que las mitologías dotan de fuerzas fecundantes. (Alvar, 1986: 74-75).

Así es cómo, por mediación de la luz de las estrellas, procedente de su fuego, el cielo y la tierra convergen en este microrrelato.

El agua, símbolo indistintamente de vida o fecundación como de muerte o disolución, así como de purificación o regeneración, es también relevante en “Telégrafo”, como lo es, y mucho, en todo el conjunto de la producción literaria de Lorca. Esto explica, lógicamente, que en ella “la proporción en que aparece el *agua* sea de abrumadora distancia con respecto a los demás [elementos]” (1986: 87), afirmación de Alvar con la que coinciden otros investigadores como Eduardo Tijeras cuando asevera que “otras terminologías lorquianas –jazmín, azucena, viento, cal, junco, caballo, pena, toro, niño, muerte, lirio, muro, luna, sangre, olivo, sierra, amor– no alcanzan la dimensión «anegadora» del agua y sus cauces, que dan fe de una auténtica cosmovisión” (Tijeras, 1986: 101). No obstante, más que la dualidad indicada por Alvar –un agua asociada al cielo y, por tanto, al principio masculino y fecundante del fuego (como puede ser la lluvia), frente a un agua vinculada a la tierra y, por consiguiente, primordial y plenamente femenina y fecundable (como puede ser el mar)–, nos interesa, para el caso de “Telégrafo”, sobre todo, la dualidad existente entre un agua dotada de dinamismo –la del río azulado– y otra inmóvil –la del estanque–. Como puede comprobarse, si bien el río azulado concierne al plano imaginario, el estanque atañe más bien al plano real, es decir, que mientras que el río azulado se localiza en la imaginación del protagonista, pues es fruto de su fantasía –“yo me tumbé cara al cielo y me fui sin pensar a un raro país donde no tropezaba con nadie, un país que flotaba sobre un río azulado”–, el estanque se ubica en su entorno físico, esté o no a la vista en ese preciso momento, y le sirve como término de una comparación –“sus

¹⁷ Como el propio Alvar explica, “es sabido que los elementos primordiales se ordenan en grupos: los que representan los valores activos o masculinos (fuego y aire) y los que representan los pasivos o femeninos (tierra y agua)” (1986: 87).

tic-tac pasaban por las inmensas antenas de mis oídos con el ritmo que llevan los cínifes sobre el estanque”-. Esto da idea de que es en el interior del protagonista donde se registra el mayor nivel de actividad, de cambio y, al fin y al cabo, de vitalidad, y no en el exterior, que parece invadido por la quietud, la monotonía y, en definitiva, la mortalidad; refuerza este hecho la imagen de los mosquitos sobrevolando el estanque. En cierta medida, parece exaltarse así la vida interior del ser y de proclamarse la necesidad de la evasión imaginativa o intelectual, en contraste con la vivencia de una vana realidad externa. “A través del agua del pozo «que no desemboca» y el río que fluye, Lorca probablemente expresa la angustia de los límites y el sentido religioso o místico de la libertad y la fe en la prosecución” (Tijeras, 1986: 100). Símbolos de vida, muerte y purificación pueden ser, igualmente, tanto las aguas móviles como las estáticas, dada la gran polivalencia de este elemento que Lorca “utiliza acomodaticamente (esto sin sentido peyorativo) en la medida en que conviene a otras claves expresivas, y de esta manera el agua lo viene a ser todo, el punto crucial de referencia, como Dios para el misticismo o el sazonomiento para un cocinero” (Tijeras, 1986: 100), pero, ciertamente, hay en Lorca una tendencia general a que tanto unas aguas como otras conduzcan, más o menos, a un mismo sitio, tal y como plantea García-Posada: “agua en movimiento que mata y agua parada de la existencia sin salida a través de pozos, aljibes, estanques, fuentes y acequias” (1996b: 48).

El aire, elemento que media entre el cielo y la tierra, también puede adquirir diversas formas y funciones. Se introduce en “Telégrafo” de varias maneras diferentes, unas más trascendentes que otras. En primer lugar, se presenta, implícitamente, como el medio de transmisión de los sonidos emitidos por la campana de la estación —“a veces la lengua de la campana mojaba de sonidos balbucientes sus labios redondos”—¹⁸ y, sobre todo, por el telégrafo —“dentro se oía el rosario entrecortado del telégrafo”—. En segundo lugar, y también de modo indirecto, aparece como el gas que sostiene en suspensión un país sobre un río en la ensoñación del protagonista —“un país que flotaba sobre un río azulado”—. En tercer lugar, se manifiesta, ya explícitamente, como atmósfera que envuelve el espacio y que, a su vez, se llena de “burbujas amarillentas”. En este caso, “el aire circunda el paisaje creando una aureola propicia o aciaga para las acciones del ser humano” (Babín, 1976: 275). Asimismo, es frecuente que Lorca llene el aire de otras formas o lo transfigure, como ocurre aquí con estas “burbujas amarillentas”, que irrumpen en la atmósfera como consecuencia, según nos cuenta el protagonista, del tictac del telégrafo. Otros ejemplos posteriores de ello pueden extraerse de su obra lírica, en concreto de poemas como “Paisaje”, en el que “se riza el aire gris”, o “Después de pasar”, en el que “por el aire ascienden / espirales de llanto”, ambos de *Poema del cante jondo*: “El ambiente musical del *Cante Jondo* llena el aire de ondulaciones rítmicas” (Babín, 1976: 276). En cuarto y último lugar, el aire se

¹⁸ “Su sonido [el de la campana] es símbolo del poder creador. Por su posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra; por su forma tiene relación con la bóveda y, en consecuencia, con el cielo” (Cirlot, 1985: 117).

configura como aliento del protagonista, participando así de su respiración y, por extensión simbólica, de su impulso vital, su espíritu o su inspiración: “El aire entra por los poros, refleja los acontecimientos que ha conocido, causa los sueños y transmite los pensamientos” (Alvar, 1986: 82).

Tras la imaginaria y el simbolismo lorquianos opera un auténtico afán por encontrar, detrás de lo evidente y de lo superficial, la esencia misma de la realidad. A ello se suma un notable y a veces intuitivo conocimiento de la tradición histórica y cultural del hombre, lo que, sin duda, repercute positivamente en su elección de las imágenes y los símbolos a la hora de componer sus poemas, sus obras de teatro, sus microrrelatos, etcétera: “No descubre cosas nuevas, sino eternidades vividas por el hombre y sabe transmitir las [...]. El poeta recibe una herencia, la actualiza, la hace válida en un momento y, al entregárnosla nuevamente lograda, la repristina. [...] No es el vulgar narrador que dice lo que sabe, sino el hombre que busca la verdad oculta de las cosas y crea el mundo donde viven sus criaturas porque otras ya vivieron con él” (Alvar, 1986: 70).

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- (*Juego y teoría del duende*) Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende*, en *Obras completas III. Prosa*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 150-162.
- (*La imagen poética*) Federico García Lorca, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, en *Obras completas III. Prosa*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 53-77.
- (*Teatro inconcluso*) Federico García Lorca, *Teatro inconcluso. Fragmentos y proyectos inacabados*, edición de Marie Laffranque, Granada: Ediciones de la Universidad de Granada, 1987.
- (*Obras completas I*) Federico García Lorca, *Obras completas I. Poesía*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.
- (*Obras completas II*) Federico García Lorca, *Obras completas II. Teatro*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.
- (*Obras completas III*) Federico García Lorca, *Obras completas III. Prosa*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.
- (*Obras completas IV*) Federico García Lorca, *Obras completas IV. Primeros escritos*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.
- (*Pez, astro y gafas*) Federico García Lorca, *Pez, astro y gafas. Prosa narrativa breve*, edición de Encarna Alonso Valero, Palencia: Menoscuarto, 2007.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ALVAR, MANUEL (1986): “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, pp. 69-88.
- ARANGO, MANUEL ANTONIO (1995): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Fundamentos.
- AULLÓN DE HARO, PEDRO (1985): *El jaiku en España*, Madrid: Playor.
- BABÍN, MARÍA TERESA (1976): *El mundo poético de Federico García Lorca*, en *Estudios lorquianos*, Puerto Rico: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, pp. 195-419.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO (1985): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, Barcelona.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER (2005): *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Madrid: Devenir.
- FERNÁNDEZ UTRERA, MARÍA SOLEDAD (2001): *Visiones de estereoscopio. Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- GARCÍA-POSADA, MIGUEL (1996a): “Notas al texto: Poesía varia”, en García Lorca, Federico; García-Posada, Miguel (ed.): *Obras completas I. Poesía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 971-986.
- GARCÍA-POSADA, MIGUEL (1996b): “Prólogo: La poesía de Federico García Lorca”, en García Lorca, Federico; García-Posada, Miguel (ed.): *Obras completas I. Poesía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 29-52.
- GARCÍA-POSADA, MIGUEL (1997): “Notas: Conferencias”, en García Lorca, Federico; García-Posada, Miguel (ed.): *Obras completas III. Prosa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 1363-1376.
- GÓMEZ TRUEBA, TERESA (2009): “«Arte es quitar lo que sobra». La aportación de Juan Ramón Jiménez a la poética de la brevedad en la literatura española”, en Montesa, Salvador (ed.): *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Málaga: AEDILE, pp. 91-115.
- LAFFRANQUE, MARIE (1967): *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París: Centre de Recherches Hispaniques.
- LEO GEIST, ANTHONY (1980): “Estética de lo pequeño: el poema breve”, en *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid: Guadarrama, pp. 142-145.
- MARTÍN, EUTIMIO (1986): *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid: Siglo XXI.
- MARTÍNEZ NADAL, RAFAEL (1980): *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid: Cátedra.
- PINO, JOSÉ MARÍA DEL (1995): *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam: Rodopi.
- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO (1998): *Los espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona: Península.
- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO (2000): “Las prosas de la Generación del 27”, *Ínsula*, 646, pp. 3-6.

- RÓDENAS DE MOYA, DOMINGO (2008): “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, en Andres-Suárez, Irene, y Rivas, Antonio (eds.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto, pp. 77-121.
- TIJERAS, EDUARDO (1986): “Hacia García Lorca por las imágenes del agua”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, pp. 89-102.