EL TORO Y EL CABALLO: SÍMBOLOS ARQUETÍPICOS EN MIGUEL HERNÁNDEZ Y FEDERICO GARCÍA LORCA

Por
JOSÉ LUIS ÁNGELES
Universitat de València - Università degli Studi di Bologna

Life flows on within you and without you.
SARGEANT PEPPER

La teoría dice que la relación entre el símbolo y su referente es *anmotivada*. Pero a veces hay motivos de carácter profundo u oculto. En ocasiones quedamos perplejos al saber que textos, mitos o celebraciones religiosas distantes en el tiempo y en el espacio adoptan el mismo signo con idéntica valencia. En investigar estos motivos consistió, por ejemplo, la revolución psicoanalítica freudiana.

Sería fácil enumerar infinidad de diferencias entre Lorca y Hernández. Al mismo tiempo, no sería difícil encontrar concomitancias, algunas de ellas nada despreciables. Esto es debido a que son creadores con una cosa en común: su poeticidad intuitiva.

El paralelo que se observa se explica, por un lado, por razones externas, de mimetismo epocal. Pero, por otro, enraiza en estratos muy profundos de la intuición generativa del poema. Las coincidencias son numerosas, pero eso es secundario. Lo decisivo es la naturaleza de la coincidencia de base.

En los dos poetas es lo popular ingrediente primario que se funde, en lo formal, con el neogongorismo del momento. Los dos son poetas de metáfora; en los dos es el amor un arrebato dionisíaco, un destino total que se manifiesta en el tema del hijo, deseado en el granadino; logrado y perdido, en el oriolano. De ningún modo es incidental o aleatorio[1].

Decir que les concierne la expresión poética de la fatalidad, la pasión erótica o la génesis de la vida no es, ciertamente, distinguirlos de tantos otros poetas que han tratado estos asuntos. Pero sí es coincidencia que ambos escogieran como encarnación simbólica de estos animales de fuerte arraigo mitológico, el toro y el caballo, cuyo vigor se extiende a celebraciones religiosas y convenciones propias de culturas que ellos, con toda probabilidad, jamás conocieron.

> L'immagination, la sensibilité subtile du poete pressentirait-elles obscurement la teneur del mythes plus ou moins enfouis dans l'oubli et línconscient collectif?
>
> (Chevallier, 1974, 47)

Hablamos de *arquetipo* cuando un símbolo adquiere un alto grado de sistematicidad en su funcionamiento semiótico. Aquello que sustenta la sistematicidad responde, es de suponer, a una motivación oculta del símbolo y no a la casualidad o el capricho personal. Así, el símbolo arquetípico adquiere, al menos, una valencia semántica relativamente estable. Puede funcionar dentro o fuera del mito; dentro o fuera del arte. El

fenómeno psíquico del arqueotipo es independiente, en su esencia, de los discursos mítico y artístico, por más que en la práctica se inserte en ellos[2]. No obstante, ambos lo privilegian gracias a sus estructuras simbólicas y sus valencias.

El símbolo poético es de generación básicamente (aunque no sólo) individual. En cualquier caso, sabemos que existe un autor que se responsabiliza de su creación y transmisión. El símbolo mítico es por definición anónimo y su formación, a veces milenaria, se corresponde con una acción colectiva. El mito es a la colectividad lo que es sueño al individuo[3]. Ninguno de los dos es un mero delirio: responden a necesidades de expresión íntimas, a veces ignoradas (gobernadas por el *ello*), y se configuran de modo semejante. Con la diferencia de que sobre el mito actúan la tradición y la transmisión intergeneracional, de modo que el colectivo progresivamente lima y despoja de subjetividad, de ahí el carácter impersonal de muchos mitos.

Con lo dicho, no debieran extrañar las coincidencias del caballo lorquiano con el caballo mítico. Este símbolo está documentado con suficiente anterioridad al brote del pensamiento mítico. Abunda en el Paleolítico, miles de años antes de la formulación de los primeros mitos. Se cree que de esta época data la asociación genesíaca caballo-varón (Loroi-Gourham, 1964, 106 y ss.). La asociación se repite en el Neolítico y a la Edad de Bronce, asociándose a ritos de fecundidad. En el momento postmítico, el símbolo no ha perdido vigencia. Basta pensar en tantos lienzos o textos surrealistas[4].

La poesía de García Lorca es rica en símbolos: aparte del caballo, aparecen el pez, la luna, el agua, el cielo, el aire, el arco, el alero o el hueco. Algunos son arquetipos y otros no lo son. Símbolos privilegiados en la poesía de Miguel Hernández son –aparte del toro– el rayo, la luna, la tierra, el cuchillo, el viento y la sangre.

Álvarez de Miranda (1963) estableció una estrecha relación entre los símbolos favoritos de Lorca y las religiones arcaicas de tipo naturalista (que sacralizan la vida orgánica). Algo parecido nota Chevallier (1974, 414) con respecto a Miguel Hernández:

> Une coincidence analogue se produit, dans une certaine mesure, entre ces mêmes mythes et la poésie de Miguel Hernández. Cette coincidence est-elle voulue, est-elle inconscient? Nous ne le savons pas[5].

En el *Poema del cante jondo* (1921) y el *Romancero gitano* (1924-27) el caballo adquiere connotaciones fúnebres por su color negro. Véase la «Burla de don Pedro a caballo», donde la montura representa el destino que conduce irremediablemente a la muerte y tiene, por tanto, sentido trágico. Algo parecido sucede en la «Canción del jinete», donde el personaje confía a la jaca sus escasas posibilidades de salvación, llegar a Córdoba, pero la jaca lleva la negra impronta de la muerte.

En «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla», los signos ecuestres connotan la fatalidad del personaje:

> «Las aceitunas aguardan
> las noche de Capricornio,
> y una corta brisa, ecuestre,
> salta los montes de plomo».
>
> (vv. 21-24)

> «Y a las nueve de la noche
> le cierran el calabozo
> mientras el cielo reluce
> como la grupa de un potro».
>
> (vv. 43-46)

Estos signos cristalizan en elementos cósmicos, la brisa o el cielo, y hacen partícipe al protagonista de las predestinaciones cósmicas. Su destino y el del cosmos, podría decirse, es uno. Así queda iluminado por la energía vitalizadora de la creación y adquiere valor simbólico de preste sacrificial y, en suma, elemento conector con el misterio.

Otras veces, sin salir del *Romancero gitano*, adopta el caballo sentido erótico. En el romance de «Thamar y Amnón», los caballos son el correlato del impulso incestuoso.

«los cien caballos del rey
en el patio relinchaban».

(vv. 36-39)

En «La casada infiel», el yo lírico recuerda del siguiente modo la unión sexual:

«Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potro de nácar
sin bridas y sin estribos».

(vv. 36-39)

En *Poeta en Nueva York* (1929-30), las valencias semánticas que creemos ver son las siguientes:

En primer lugar, puede ser el impulso humano (en concreto, erótico-genesíaco) que se resiste al elemento deshumanizador.

«Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo,
con el mundo de aristas que ven todos los ojos,
con el mundo poético que no se puede recorrer sin caballos».

(«Navidad en el Hudson», vv. 6-8)

«Un día
los caballos vivirán en las tabernas».

(«Ciudad sin sueño, vv. 22-23)

«El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
ignorante en su frenesí de la luz original.
Porque si la rueda olvida su fórmula
ya puede cantar desnuda con las manadas de caballos».

(«Danza de la muerte», vv. 42-45)

En «La luna pudo detenerse al fin» se lee:

«Y llegaban largos alaridos por el sur de la noche seca.
Era que la luna quemaba con sus bujías el falo de los caballos».

(vv. 8-9)

En este poema las imágenes de la luna y del caballo, ambas con obvia connotación sexual, corren emparejadas hasta el final, en que se produce la restauración del orden por medio del sacrificio.

«Se supo el momento preciso de la salvación de nuestra vida.
Porque la luna lavó con agua las quemaduras de los caballos».

(vv. 30-32)

Así pues, en el momento de la muerte de Cristo, la luna castra los caballos y, en contrapartida, la redención y el restablecimiento del orden cósmico sobreviene en virtud

de la regeneración de la sexualidad, lo que constituye una intuición profunda y esencialmente mítica.

Pero, además, el caballo de *Poeta en Nueva York* puede expresar la frustración:

> «yo, poeta sin brazos, perdido
> entre la multitud que vomita,
> sin caballo efusivo que corte
> los espesos musgos de mis sienes».
>
> («Paisaje de la multitud que vomita», vv. 36-39)

Y, por supuesto, puede ser expresión de muerte.

> «Y los puñales
> ¡qué luna *sin estribos*, qué desnudos!
> piel eterna y rubor andan buscando.
> Y yo, por los aleros,
> ¡qué serafín de llamas busco y soy!
> Pero el arco de yeso,
> ¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!
> Sin esfuerzo».
>
> («Muerte», vv. 14-21)

Correa (1970, 33-34) justifica la valencia genesíaca del caballo en diversas culturas. Este hecho no se contradice con su valencia de muerte, por cuanto que es un símbolo que (como el toro) unifica y cohesiona los grandes trances vitales, aunando la visión y haciendo que sean una sola cosa.

> La vie et la mort cessent d'être perçues contradictoirement en cet addomplissement. Ainsi la mentalité primitive ne voyait-elle en la mort que l'épisode d'une métamorphose, une integration nouvelle au gand tout sacré du mystere vital.
>
> (Chevallier, 1974, 433)

Por otra parte, la asunción de un mismo símbolo para el nacimiento y para la muerte no es extraño[6].

> El morir es un enfrentarse a la nada; pero desde su fondo brota *la salvación* bajo otra forma, así que todo vive, no de vida individual, pues el vivir de cada uno es un continuo ir muriendo, sino en cuanto al universal y eterno proceso de transformación.
>
> (Cinti, 1974, 10)

En el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1935) el caballo es frecuentemente encarnación de la muerte (Correa, 1970, 100-113).

En la casa de Bernarda Alba (1936), el potro en celo es el símbolo de la represión de las hijas.

Compárese este somero análisis con la siguiente cita de Cano Ballesta (1962, 66) a propósito de Miguel Hernández:

> Toda su obra lírica gira, pues, en torno a los misterios de la vida, la generación y la muerte. Álvarez de Miranda ha probado en un sugestivo estudio sobre García Lorca[7] cómo tales intuiciones coinciden con los motivos centrales de las religiones primitivas y arcaicas, fundadas en la sacralidad de la vida orgánica. De aquí el carácter misterioso, mágico y trascendente que llegan a alcanzar tales motivos.

Así pues, los tres grandes temas son: la vida, la muerte y el amor. Recuérdese: llegó con tres heridas[8].

La valencia amorosa aparece en *El silbo vulnerado* (1934) y *El rayo que no cesa* (1934-35), donde el toro es el gran enamorado, en rememoración del mito de Júpiter y Europa. Dice el soneto 14 de *El rayo*:

> «Una humedad de femenino oro
> que olió puso en su sangre resplandores,
> y refugió un bramido entre las flores
> como un huracanado y vasto lloro.
>
> De amorosas caricias y cálidas cornadas
> cubriendo está los trebolares tiernos
> con el dolor de mil enamorados».
>
> (vv. 5-11)

También el toro de *El rayo* toma el sentido de la frustración:

> «Como el toro te sigo y te persigo,
> y dejas mi deseo en una espada,
> como el toro burlado, como el toro.
>
> (Soneto 23, vv. 12-14)

Respeto a la valencia erótico-genesíaca del toro, recuérdese a Apis, dios del Egipto faraónico, y a Minos, que dio nombre a la Creta minoica. Y, fundamentalmemte, a Mitra, dios-toro de los persas que cada año moría con el pecho desgarrado. Su sangre vertida fecundaba la tierra y permitía renacer la vida.

El recuerdo de Mitra nos ha conducido al valor sacrificial del toro, que no es ajeno a la poesía hernandiana. Todo sacrificio es una conexión de la vida orgánica con el más allá y tiene, por tanto, sentido sacro y revelador.

> Le sang symbolise toutes les valeurs du *feu*, de la chaleur et de la vie, que s'apparentent au *soleil*... Le sang est universellement consideré comme véhicule de la vie. *Le sang et la vie*, est-il dit en mode biblique. Parfois même il est pris pour le principe de la géneration. C'est selon une tradition chaldéene, le sang divin, qui, mêlé à la terre, donna la vie aux êtres..
>
> (Chevallier, 1974, 175)

La sangre, el sacrificio, da al toro sentido trascendente y, por tanto, sacro y revelador. En los poemas de la primera época, el toro está llamado a la inmolación en aras de la gloria del torero. «A la gloria, a la gloria toreadores!», se inicia la octava III de *Perito en lunas* (1933). En el poema «Toro», no incluido en libro, se dice:

> «Elevando
> toreros
> a la gloria».
>
> (vv. 18-20)

Otros dos poemas que desembocan en la muerte sacrificial del animal son «Elegía media del toro» (1933-34) y «Corrida real» (1933-34). En cambio, «Citación final» (1933-34) alude a la muerte del torero:

> En los dos primeros poemas, la corrida es descrita en pinceladas pintorescas con gran lujo de colorido. El poeta sigue siendo el espectador que fascinado contempla y aplaude desde el palco. En «Citación final», el motivo va adquiriendo hondura. El poeta llega a descubrir la «función simbólica» del motivo *toro*, que se convierte en imagen de la muerte, pero todavía no ha llegado a adquirir la plenitud simbólica que alcanzará después. La trágica lid entre «muerte» y «vida», «toro» y «torero», contemplada desde la barrera, invita al poeta a la reconcentra-

ción, hasta que comienza a pensar en la trágica cornada que también a él le espera.

(Cano Ballesta, 1962, 58)

Esta es la primera vez que el toro se liga a la muerte de la voz lírica:

«Estoy queriendo, y temo la cornada
de tu momento, muerte.

Espero, a pie parado,
el ser, cuando Dios quiera, despenado
con la vida de miedo medio muerta».

(«Citación final», vv. 62-66)

Hasta estos versos, el toro se había ligado tan sólo a la idea abstracta de muerte, nunca a la muerte física del sujeto poético.

Una variante del sentido sacrificial se da en «Llamo al toro de España» (de *El hombre acecha*, 1937-39), en que el símbolo táurico propicia la carga pasional y sufre la muerte abnegada y revitalizadora:

«partido en dos mitades, con una mataría
y con la otra mitad moriría luchando».

(vv. 53-54)

El símbolo adquiere, probablemente, su mayor fuerza en *El rayo que no cesa*. En el soneto 14, el toro es expresión de dos cosas: del apasionamiento y de la represión que conduce a la muerte, dualidad que, probablemente, constituye el tema de fondo del libro. El soneto 17 configura la identificación voz poética-toro-muerte:

«Y como el torero tú, mi sangre astada,
que el cotidiano cáliz de la muerte,
edificando con un turbio acero,

vierte sobre mi lengua un gusto a espada
diluida en un vino espeso y fuerte
desde mi corazón donde me muero».

(vv. 9-14)

Pero es en el soneto 23 de *El rayo que no cesa* donde Miguel Hernández expone detalladamente este gran simbolismo, concentración y clave de su mundo poético. El vate orcelitano se va comparando a sí mismo con el toro y descubre sorprendentes paralelismos.

(Cano Ballesta, 1962, 97)

El primer cuarteto del soneto 23 funde muerte y sexo:

«Como el toro he nacido para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado
y por varón en la ingle con un fruto».

El segundo revela el corazón desmesurado:

«Como el toro lo encuentra diminuto
todo mi corazón desmesurado».

(vv. 5-6)

En el soneto 26, el toro simboliza la frustración y la soledad.

«Bajo su frente trágica y tremenda,
un toro sólo en la ribera llora
olvidando que es toro y masculino».

(vv. 12-14)

Por último, el segundo terceto del soneto 28 funde las connotaciones vitales y fúnebres.

«Un amor hacia todo me atormenta
como a ti, y hacia todo se derrama
mi corazón vestido de difunto».

Siguiendo el motivo del toro, hemos llegado a dar en el núcleo central de la visión artística hernandiana, donde dominan los tres grandes problemas existenciales: vida, muerte, amor, reconcentrados en un símbolo.

(Cano Ballesta, 1962, 97)

En resumen, tanto Lorca como Hernández crean desde la sacralidad intuitiva de la vida orgánica. Esto les hace coincidir en temas, mitos y motivos de antiguas religiones. Los trances de la existencia se imponen: el erotismo, la vitalidad, la procreación (Eros) se alzan y se erigen contra la muerte y su correlato metafísico, el destino (Thanatos). En suma, ambos poetas conciben el momento en que el círculo conoce su plenitud, la rueda cumple su ciclo y el inicio del nuevo giro se produce con la regeneración panvitalista, que es el arraigo del hombre y su conexión íntima e indesligable con el proceso externo a él. O, como años después cantaba una agrupación de corazones solitarios, «la vida fluye a través de ti, pero sin ti».

BIBLÍOGRAFÍA

ÁLVAREZ DE MIRANDA (1963): *La metáfora y el mito*, Madrid, Cuadernos Taurus.

ÁNGELES CASTELLÓ, José (1977): *Anagnórisis y antimito en poeta en Nueva York* (inédito).

BERNS, Gabriel (1978): «Miguel Hernández y la ciudad», en *En torno a Miguel Hernández y la ciudad*, Cano Ballesta (ed.), Madrid, Guardarrama, págs. 53-63.

CANO BALLESTA, José Luis (1962): *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid, Gredos.

– (1978): «Trayectoria de una vida trágica», en *En torno a Miguel Hernández*, Cano Ballesta (ed.), Madrid, Guadarrama.

– (1983): *El hombre y su poesía*, Madrid, Gredos.

CASSOU, Jean (1974): «Tumba de Miguel Hernández», *Revista de Occidente*, 1974, págs. 7-8.

CINTI, Bruna (19740): Visones sumergidas en Miguel Hernández», *Revista de Occidente*, 1974, págs. 10-16.

CORREA, Gustavo (1970): *La poesía mítica*, Gredos.

CHEVALIER, Marie (1974 a): *L'homme, ses oeuvres el son destin dans la poésie de Miguel Hernández*, Editions Hispaniques, París.

– (1974 b): «El hombre, sus obras y su destino en la poesía de Miguel Hernández», *Revista de Occidente*, 1974, págs. 37-55.

DÍEZ DE REVENGA (1974): «La poesía paralelística de Miguel Hernández», *Revista de Occidente*, 1974, págs. 107-114.

DURÁN, Manuel (1978): «Miguel Hernández, en *En torno a Miguel Hernández,* Cano Ballesta (ed.), Madrid, Guadarrama, págs. 34-52.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987): *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, vol. I.

HERRERO, Javier (1978): «Eros y cosmos: su expresión mítica en la poesía de Miguel Hernández», en *En torno a Miguel Hernández*, Cano Ballesta (ed.), Madrid, Guadarrama, págs. 76-94.

LOROI-GOURHAM, André (1964): *Les réligions de la Prehistoire*, Paris, Press Universitaires.

MAYORAL, Marina (1978): «El último rincón», en *En torno a Miguel Hernández,* Madrid, Guadarrama, págs. 76-94.

MENARINI, Piero (1972): «Emblemi ideologici del *Poeta en Nueva York*», estratto da *Lingue e stile*, Anno VII, n. 1, aprile 1972, Bologna, Il Mulino.

– (1978): *Poeta en Nueva York y Tierra y Luna, dos libros aún inéditos de Federico García Lorca,* Bologna, Il Mulino.

PUCCINI, Dario (1966): *Miguel Hernández, vita e poesia*, Milano, Mursia.

– (1974): «El último mensaje de Miguel Hernández», *Revista de Occidente*, 1974, págs. 107-114.

ROVIRA, José Carlos (1978): *Cancionero y Romancero de ausencias*, Madrid, Espasa-Calpe.

SALAÜN, Serge (1978): «Miguel Hernández: individualidad y colectividad», en *En torno a Miguel Hernández*, Cano Ballesta (ed.), Guadarrama, Madrid, 1978, págs. 184-212.

VILANOVA, Antonio (1950): «La poesía de Miguel Hernández», *Ínsula*, 58, octubre 1950, pág. 2.

VIVANCO, Luis Felipe (1978): «Las nanas de la cebolla», en *En torno a Miguel Hernández, Cano Ballesta* (ed.), Madrid, Guadarrama, 1978, págs. 136-141.

ZARDOYA, Concha (1960): «El mundo poético de Miguel Hernández», *Ínsula*, 168, noviembre 1960, págs. 1-14.

– (1974): «Imagen de la sangre en la poesía de Miguel Hernández», *Revista de Occidente*, 1974, págs. 115-134.

NOTAS

[1] Sirva como ejemplo el siguiente comentario de Puccini (1966, 98) sobre un poema de Miguel Hernández. En concreto, «El hambre», «dove piú che "astratti che assumono forme concrete" –come screve il Cano Ballesta (se refiere a Cano Ballesta, 1962)– vedrei simboli di fecunditá (mucche, donne, mamelle) o di ingordigia (mascelle) trasfigurati dalla alleoria della fame. (Aggiungerei che si avverte ancora una volta, in questi e altri versi di Hernández, un "eco del delirio immaginativo» –o dello speciale surrealismo– del Poeta en Nueva York di García Lorca». En cuanto a las concomitancias, en concreto, del teatro de ambos autores, ver Puccini (1966, 72-73). También hay alguna sugerencia en Cano Ballesta (1962, 143 y ss.).

[2] Para ejemplos de arquetipos que no se inserten en ninguna de las dos, repárese en el discurso onírico o en el folklórico.

[3] «Al igual que "el mito es el símbolo colectivo del pueblo" (Rank), el sueño y la visión onírica constituyen el mundo simbólico del individuo». (Cano Ballesta, 1962, 192).

[4] O en el célebre «Guernica».

[5] A nuestro juicio, los símbolos concretos que conforman esta analogía en Miguel Hernández son, sobre todo, la luna, la sangre, el cuchillo, el sol y el toro.

[6] Por ejemplo, el agua en la interpretación freudiana de los sueños indica tanto el paso del estado prenatal a la vida extrauterina como la transición de la vida a la muerte.

[7] Se refiere a Álvarez de Miranda (1963).

[8] Los mismos tres temas se hacen explícitos en el poema «La boca»:

«Tres palabras,
tres fuegos han heredado:
vida, muerte, amor. Ahí quedan
escritos sobre tus labios.

(vv. 49-52)