



umanitas

74

**“DE VERDE AUSENCIA Y LÁGRIMA CAUTIVA”:
CONSIDERAÇÕES SOBRE CISSO NA OBRA
DE FEDERICO GARCÍA LORCA¹**

**“DE VERDE AUSENCIA Y LÁGRIMA CAUTIVA”:
CONSIDERATIONS ON CISSO IN
FEDERICO GARCÍA LORCA’S LITERATURE**

CLAUDIO CASTRO-FILHO

claudiocastro@uc.pt

Universidade de Coimbra

<https://orcid.org/0000-0001-9885-7376>

Artigo submetido a 29-07-2018 e aprovado a 20-12-2018

Resumo

O artigo propõe-se analisar a presença do mito de Cisso na obra literária (prosa, drama e poesia) de Federico García Lorca, com especial ênfase na conferência *La imagen poética de don Luis de Góngora*, na peça teatral *El Público* e nos poemas “Cisso” e “Apunte para una oda”. O estudo pretende revisar algumas das possíveis fontes que balizam a iconografia literária do mito em questão na obra de Lorca, interpretando-as por duas vertentes complementares: a análise diacrónica proposta por Rafael Martínez Nadal (marcada pela herança barroca e renascentista) e a análise sincrónica, proposta a partir do particular processo de mitologização levado a cabo pelo poeta andaluz.

Palavras-chave: Federico García Lorca; Cisso; mitologia; receção clássica; mitografia.

¹ Este estudo integra o projeto de pós-doutoramento *Nueva manera espiritualista: recepción clásica e estética modernista no último Lorca*, financiado pela FCT, Fundação para a Ciência e a Tecnologia. A investigação realiza-se no âmbito da UI&D Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (Universidade de Coimbra) e do *Grupo de Investigación Estudios Literarios* (HUM-186) (Universidad de Granada).

Abstract

This paper proposes to analyse the occurrence of the myth of Cisso in Federico García Lorca's literature (prose, drama and poetry), emphasizing on the conference *La imagen poética de don Luis de Góngora*, the play *El Público* and the poems "Cisso" and "Apunte para una oda". The article reviews some of the possible sources that characterizes the literary iconography of the myth in question in Lorca's production, interpreting them by two complementary strands: the diachronic analysis proposed by Rafael Martínez Nadal (marked by the Baroque and Renaissance inheritance) and the synchronous analysis, proposed upon studies on the process of mythologization carried out by the Andalusian poet.

Keywords: Federico García Lorca; Cisso, mythology; classical reception; mythography.

As ocorrências de Cisso na letra lorquiana

Na gigantesca constelação que conforma a receção da mitologia clássica na obra de Federico García Lorca, Cisso é um dos mais enigmáticos e interessantes mitos tratados pelo poeta granadino. A personagem é tema da conferência dedicada a Góngora que Lorca profere na Residência de Estudantes de Madrid a finais dos anos vinte. A seguir, aparece com novas feições no seu chamado «teatro imposible» – nomeadamente, na peça *El público* –, composto a partir da viagem do poeta à América entre 1929-1930. Cisso volta a comparecer na escrita de Lorca num poema de publicação recente, que se chama mesmo assim, "Cisso", aparentemente inacabado e sem data de composição precisa. Quiçá o esboço guarde relações com o poema "Apunte para una oda", do ciclo lorquiano das odes, onde outra vez a personagem surge imediatamente associada a Baco. Limitar-nos-emos a abordar estes quatro exemplos, nos quais Cisso disputa o protagonismo com Dionísio, embora possamos intuir em outros passos da obra de Lorca, tais como os já estudados por José María Camacho Rojo², elementos de parentesco simbólico com esta personagem da esfera dionisíaca.

A conferência *La imagen poética de don Luis de Góngora* ocupa um lugar fundamental no percurso de Cisso em Lorca, já que informa uma das fontes – ou seja, a poesia barroca – das quais o poeta sorverá o imaginário clássico ao redor do mito. Na conferência, Lorca mencionará a figura de Cisso para exemplificar uma das técnicas de composição do criador

² Camacho Rojo 1990: 62.

barroco, a alusão. Cita, assim, quatro versos das *Soledades* de Góngora, nomeadamente da “Soledad Segunda”:

Seis chopos, de seis yedras abrazados,
tirsos eran del griego dios, nacido
segunda vez, que en pámpanos desmiente
los cuernos de su frente...³

Góngora não nomeia Cisso, antes refere as heras [*yedras*] que abraçam os choupos [*chopos*], de modo a construir não tanto uma personagem, senão uma iconografia literária (Cisso faz-se presente, ao fim e ao cabo, como hera) que permite ao leitor identificar o deus grego que protagoniza a narrativa (Dionísio, o que leva cornos na testa). Góngora repete, portanto, o procedimento dos *Hinos Homéricos*, que se referem a Dionísio como o “coroadado de heras”⁴, e dos *Fasti* de Ovídio, onde tampouco *Cissus* se individualiza, nunca passando do termo botânico que designa a planta associada a Baco⁵.

A leitura que faz Lorca da alusão gongórica aparenta ser, pois, uma espécie de apropriação e reinvenção de Cisso, figura mitológica que na leitura do conferencista não se restringe a ser mero signo identitário de Dionísio – como os tirsos ou os pámpanos –, mas que transcende à condição de figura autónoma. Não obstante, ocupa-se o conferencista do procedimento de alusão que vê no poema de Góngora, modo de composição que prevê a sugestão mais que a explicitação. O recurso que assim sugere a personificação da planta se encontra no abraço que une os choupos às heras. Segundo o poeta, a alusão de Góngora corresponde a um “rasgo oculto” ou a um esforço de síntese que encerra as três metamorfoses de Dionísio, um esforço “solamente comprensible a los que están en el secreto de la historia”. Segundo García Lorca,

Baco sufre en la mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Cisso, que muere y se convierte en hiedra, Baco, con el ansia de abrazarlo eternamente, se convierte en vid. Por último muere para convertirse en higuera. Así es que Baco nace tres veces⁶.

³ Góngora 1998: 161.

⁴ *H. Hom.* 26. 1. Vd. West 2003 e García Velázquez 2000.

⁵ *Ov. Fast.* 3. 409-414. Vd. Frazer 1931.

⁶ García Lorca 1997: III 71.

Mais adiante, o nosso autor acrescenta que o “Baco de la bacanal, cerca de su amor estilizado en yedra abrazadora, desmiente, coronado de pámpanos, sus antiguos cuernos lúbricos”. A interpretação de Lorca da matriz mitológica aludida por Góngora revela então que o poeta granadino tem um conhecimento prévio da narrativa em causa, embora não especifique qualquer fonte literária ou iconográfica anterior a Góngora. Se entendemos a interpretação do Lorca conferencista como um procedimento de apropriação mitológica do Lorca poeta, fará sentido a ocorrência de Cisso numa obra sua terminada poucos anos depois da conferência sobre Góngora. Trata-se do segundo quadro da peça teatral *El público*, que faz parte do ciclo novaiorquino de García Lorca e que plasma a sua proposta mais radical, até ali, de rutura estética com o cânone dramático espanhol:

Ruina romana.

Una Figura, cubierta totalmente de Pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel. Otra figura, cubierta de Cascabeles dorados, danza en el centro de la escena.

[...]

FIGURA DE CASCABELES. ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en cuchillo.

FIGURA DE CASCABELES. (*Dejando de danzar.*) Pero ¿por qué?, ¿por qué me atormentas? [...] Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte.⁷

A correspondência da cena teatral com a *Soledad* gongórica é imediata. Pelo cotejo entre *El público* e a leitura que faz Lorca da “Soledad Segunda”, observamos que a Figura de Pámpanos corresponde a Dionísio (o deus “que en pámpanos desmiente/ los cuernos de su frente”) e que a de Cascabeles (adereço identificado tanto com o universo pastoril como com a dança dos sátiros e bacantes⁸) alude a Cisso. O diálogo entre as duas figuras anuncia, desde o princípio, a metamorfose como motivo amoroso. A identificação de Dionísio com a figura do “macho cabrío” acaba por converte-se, no contexto de *El público*, numa espécie de máscara social com a qual a personagem tenta ocultar o desejo homossexual, argumento central da peça.

⁷ García Lorca 1997: II 289.

⁸ Segundo Arséntieva 2006: 300, Lorca evoca um rico repertório de imagens clássicas de sátiros como estratégia de sublimação erótica.

Se a metamorfose da alusão gongórica se apresentava como concretização poética de uma pansexualidade manifesta no abraço entre os choupos e as heras, na comédia irrepresentável de Lorca a metamorfose expressa a própria impossibilidade do amor entre iguais num contexto de interdição moral. Se até aqui a figura de Cisso esteve relegada a um papel secundário, como elemento iconográfico ou dançarino amante de Dionísio, o mesmo não se dará noutra ocorrência do mito em questão nos escritos lorquianos, o poema “Cisso”:

El pájaro a la tarde clava lento
un agudo alfiler de trino. ¡Viva!
La tarde se convierte en un momento
en inmensa paloma sensitiva.

Mil naranjos y el mar ¡qué dulce viento!
Largo espectro de plata pensativa.
Mil vides en el monte ¡qué lamento!
De verde ausencia y lágrima cautiva.⁹

Como já mencionámos, “Cisso” é um poema de descoberta recente, que conheceu uma primeira edição apenas em 1995. A temática homossexual, somada à suspeita de o manuscrito original ser uma *opus in fieri*, identifica o poema com o ciclo dos sonetos amorosos, que correspondem genericamente a essas mesmas características. No catálogo geral da Fundação Federico García Lorca, o manuscrito, M-Lorca P-12 (7), encontra-se arquivado na secção de sonetos inéditos, já que as duas estrofes conservadas recuperam a forma trovadoresca dos sirventésios, não raramente empregada pelos poetas modernistas como recurso de atualização do esquema clássico do soneto. Além disso, o verso “Largo espectro de plata pensativa” tende a identificar o poema “Cisso” com outro soneto lorquiano, do livro *Canciones* (1922), que começa por um verso muito similar: “Largo espectro de plata conmovida”¹⁰.

A parecença com o poema de 1922 provavelmente terá influenciado o editor Javier Ruiz-Portella a corroborar a catalogação de “Cisso” como soneto e a propor os anos vinte como época da sua escrita. É verdade que o tópico dionisíaco integra o leque de preocupações de Lorca no livro de 1922, que inclui um poema chamado “Baco”, dedicado a Verlaine¹¹. Por

⁹ García Lorca 1995: 201.

¹⁰ García Lorca 1997: I 405.

¹¹ Idem: 372-373.

outro lado, não podemos ignorar o facto de que serão os anos trinta a época em que Lorca levará a cabo o projeto de aprofundamento na linguagem dos sonetos amorosos, dentro de uma mudança estilística que denominou “nueva manera espiritualista”¹². Ainda assim, a eternidade e a secura das parreiras [*vides*] expressas no poema identificam-no por um lado com a iconografia da embriaguez dionisíaca, mas também com a imagem barroca da morte em vida, tema que se repete nos sonetos amorosos de Lorca¹³.

O poema “Cisso” reafirma, portanto, o compromisso de Lorca com o barroco ao reiterar o contraste entre o amoroso e o fúnebre, porque amor e morte compõem na lírica lorquiana como elementos conflitivos, mas indissociáveis. Diz o próprio poeta que a “muerte envuelve todo y está escondida entre todas las cosas”, justamente num texto onde se pergunta: “¿Para qué el amor?”¹⁴. Segundo Juan Carlos Rodríguez, essa relação entre amor e morte configura-se em Lorca como uma fusão dialética: a morte é sintoma de uma pulsão de vida “siempre latiendo en cualquier intersticio del verso”¹⁵. Não obstante, o manuscrito de “Cisso” traz, a seguir ao título, o subtítulo “I”, indicativo de que se trata de uma primeira parte, o que nos permite adivinhar um poema mais extenso e ostensivo, dividido em partes ou cantos, à semelhança das já referidas *Soledades* de Góngora. Basta recordarmos que a personagem também aparece numa ode lorquiana, “Apunte para una oda”, em cujas estrofes finais encontramos alguns dos já aludidos elementos iconográficos da narrativa mitológica de Cisso e Baco segundo a concebe Lorca:

Sombra, mujer y niño, sirena, lejanía.
Cisso llora en la ruina y Baco en el racimo.
Yo nací para ti, soledad de lo alto.
Cuelga una trenza tuya, hasta muro de fuego.

La fuente, la campana y la risa del chopo
Cambio por tu frescura continua y delirante
Y el cuerpo de mi niña con la fronda del alba
Por tu cuerpo sin carne y tus mimbres inmóviles.¹⁶

¹² García Lorca 1997: III 1080.

¹³ García Lorca 1997: I 629.

¹⁴ García Lorca 1997: IV 636.

¹⁵ Rodríguez 1994: 10.

¹⁶ García Lorca 1997: I 744.

Aqui vemos a ruína como cenário (tal e qual na cena de *El público*), além do choupo e do entrelaçamento como motivos identificados com Dionísio apaixonado por Cisso na *Soledad* gongórica, na qual se teria Lorca, confessadamente, inspirado. Importa, aqui, salientar a complexidade do processo de mitologização que sofre Cisso na escrita de Lorca, o que nos permitirá, mais adiante, reiterar o contributo da personagem para a construção de algumas das bases vanguardistas da poética lorquiana, nomeadamente no que se refere à potência filosófica da dança e da metamorfose.

A leitura diacrónica de Rafael Martínez Nadal

Não seria exagero considerarmos o estudo sobre o mito de Cisso na obra de Lorca publicado por Rafael Martínez Nadal nos anos noventa¹⁷ como um ponto de viragem no que se refere à visibilização do tema por parte dos estudos lorquianos, embora trabalhos anteriores – como os de Gustavo Correa¹⁸, I. Rodríguez Alfageme¹⁹ e José María Camacho Rojo²⁰ – já chamassem a atenção para o significativo lugar de Cisso na cosmologia lorquiana. Em certa medida, o capítulo de Martínez Nadal assenta as bases metodológicas que permitirão um futuro desenvolvimento do tema por autores que, a posteriori, a ele regressarão com menor ou maior atenção, como é o caso de Rosa María Aguilar²¹, Isabel Román Román²² e, outra vez, de Camacho Rojo²³, que mais recentemente aprofundou a sua investigação sobre o Cisso lorquiano. A publicação de Martínez Nadal, que dá forma acabada a um trabalho seu dos anos setenta²⁴, quase coincide com a descoberta do manuscrito do poema “Cisso”, que viria a ser publicado tão somente três anos depois, mas que Martínez Nadal não chegou, infelizmente, a incluir no seu estudo. Se, por um lado, Martínez Nadal não aborda nem o poema inédito nem a já mencionada ode, por outro, se ocupa de tecer uma importante rede genealógica do mito em Lorca, a partir da conferência sobre Góngora e da obra teatral *El público*.

¹⁷ Martínez Nadal 1992.

¹⁸ Correa 1975.

¹⁹ Rodríguez Alfageme 1986.

²⁰ Camacho Rojo 1990.

²¹ Aguilar 1998.

²² Román Román 2003.

²³ Camacho Rojo 2006.

²⁴ Martínez Nadal 1970-1971.

E a perspectiva filológica de Martínez Nadal sobre a presença de Cisso na letra lorquiana é essencialmente diacrônica: interessa ao investigador reconstituir o percurso genealógico do mito na literatura (especialmente na literatura espanhola, entendida como continuação linear da tradição latina) para, a partir daí, aferir as possíveis fontes ocultas nas entrelinhas da recriação lorquiana. Nesse sentido, o investigador toma como ponto de partida a leitura teórica que faz Lorca de Góngora para averiguar as possíveis fontes mitológicas que circulavam em Espanha na altura do poeta cordovês, concluindo que as enciclopédias de mitologia clássica do período barroco (que apontam, no geral, para fontes renascentistas) exerceram uma forte influência sobre os autores espanhóis dos *Siglos de Oro*. No que se refere a Cisso, Martínez Nadal menciona o *Theatro de los dioses de la gentilidad*, de Fray Baltasar de Vitoria, editado pela primeira vez em 1620, como exemplo de uma dessas compilações mitológicas que abundavam desde a Renascença e poderiam servir de manancial narrativo para autores interessados pelo imaginário clássico, como é o caso de Góngora e da sua geração. Sendo assim, o *Theatro de los dioses de la gentilidad* terá funcionado como uma das pontes que ligam a Antiguidade às mitografias modernas²⁵. No *Theatro de los dioses*, comenta Fray Baltasar de Vitoria que

lo más común entre los Poetas, cerca de la yedra, fue decir que le era dedicada a Baco por el suceso de Cisso, que a este Dios le servía de danzante; y andando una vez en sus danzas, cayó en una abertura de la tierra, donde desgraciadamente quedó muerto, y en su lugar nació un ramo de yedra, y estando cerca una parra, se fue abrazando, y rodeando a ella, y por eso la recibió Baco por árbol suyo.²⁶

Encontramos no imaginário do Século de Ouro espanhol e no legado renascentista que ele ecoa²⁷ não somente a iconografia relativa a Cisso (isto é, a hera), antes também os elementos de personificação da figura – a sua destreza como bailarino e a sua morte, que finalmente o converte na planta que abraçará Baco. Não resta dúvida, então, de que os elementos que maneja Lorca nas suas reconfigurações do mito em “Apunte para una oda”, *El público* e “Cisso” estão patentes numa tradição greco-latina que retrocede até ao século V da nossa era, nomeadamente a Nono de Panópolis. Numa

²⁵ Calonge García 1992.

²⁶ Vitoria (1737) II. XXIX: 193.

²⁷ Idem: 193.

obra inteiramente dedicada à figura de Dionísio, repartida em 48 cantos, seria de esperar que um amplo arcabouço de personagens ligadas ao deus da vinha estivesse ali representado. Cisso comparece, pois, no Canto XII:

Y un nuevo milagro ocurrió, pues entonces el joven Ciso, en su yugo, trepó con curvo pie por una elevada planta y cambió su forma, que se sostiene en el aire, por la de un árbol. Así surgió la planta enredadera que lleva su nombre. No bien nació, rodeó al jardín de viñedos con curvo lazo.

Entonces, Dioniso triunfante cubrió su sien con la sombra de este querido follaje y adornó sus cabellos con las hojas de las puntas. Y se puso a recolectar el fruto de la vid, recién maduro, surgido del muchacho que creció como una planta. El dios, autodidacta, sin trapiche ni cuba, apartó los racimos con poderosa palma y con entrelazadas manos asistió al parto de la embriaguez, hasta sacar el zumo que fluía por primera vez del púrpuro fruto. Así fue como descubrió la placentera bebida.²⁸

Se consideramos a hipótese de Lorca tomar, indiretamente, as *Dionisíacas* como fonte, transmitida através de autores como o já mencionado Vitoria, outra vez nos aproximamos da possibilidade de que “Cisso” resultasse não num soneto, mas numa estrutura poética mais alargada. Em todo caso, segundo o autor grego, o amor por Cisso enreda-se nos aspetos mais constitutivos da figura de Dionísio, doravante identificado como divindade do vinho e da embriaguez. Martínez Nadal, por outro lado, ressentido-se da lacuna entre as primeiras ocorrências da personagem Cisso numa altura já tardia da épica clássica, o séc. V, e as primeiras identificações de Dionísio com uma planta ainda não personificada, como vimos nos *Hinos Homéricos* e no próprio Ovídio, mas que também poderíamos localizar, como tópico amoroso, em Eurípides²⁹.

Interessa ao investigador uma certa verdade ontológica da fonte mítica que corrobore ou refute o modelo do mito plasmado na poesia moderna. Resta-nos indagar, portanto, se o percurso genealógico dá conta de uma hermenêutica mitológica em Lorca ou se, em vez disso, ao autor espanhol lhe interessa a mitologia mais como procedimento de composição – isto é, “la aptitud [...] para crear nuevos mitos”³⁰ – que como mitema³¹ ou

²⁸ Nono. (1995), *D.* 12. 190-200.

²⁹ Vd. Camacho Rojo 2006: 26.

³⁰ Arséntieva 2006: 255.

³¹ Lévi-Strauss 2012.

manancial narrativo propriamente dito. Vale a pena, então, pensar a respeito da relação que estabelece Lorca, à semelhança dos seus pares geracionais, com o legado tradicional.

A dança da morte do Cisso lorquiano: uma nova mitografia

Não é casual que a finais dos anos vinte Lorca se encontre debruçado sobre a presença da mitologia clássica na poesia dos Séculos de Ouro e, nomeadamente, na de Góngora. O regresso à letra do poeta cordovês situa-se, como se sabe, na raiz das motivações literárias daquela à qual se veio chamar a *Generación del 27*, já que foram as comemorações do tricentenário da morte de Góngora em 1927 o motivo das políticas literárias levadas a cabo desde dentro da própria geração de jovens poetas, que buscaram afirmar coletivamente certos traços geracionais³².

Dentro de tal contexto, são permeáveis, em Lorca, as fronteiras que separam, por um lado, a transmissão e receção do mito clássico e, por outro, a construção de novas configurações narrativas e metafóricas ao redor de Cisso. Na já mencionada conferência sobre Góngora, Lorca destaca a relevância das três metamorfoses (que são portanto três mortes e três nascimentos) de Baco; o cariz metamórfico da narrativa empreendida, a partir daí, pelo granadino está expresso no drama *El público* e na ode, onde recobra o seu desenho triangular: desta vez, as três metamorfoses são em “sombra, mujer y niño”³³. Trata-se, portanto, de uma subversão da fonte gongórica – na qual, segundo Lorca, “Baco nace tres veces” – que reinventa a imagem barroca sem no entanto perder de vista a sua configuração triangular.

Grosso modo, o interesse de Lorca pelo movimento barroco encontra-se antes na metodologia compositiva, mais que na herança narrativa. Na nova configuração, os nascimentos e mortes do deus tornam-se metafóricos, já que, se cruzamos as narrativas consagradas ao seu redor, Dionísio procede de um triplo nascimento físico (foi gerado por Perséfone, Sémele e Zeus). Depois de Zeus destruir a sua amante Sémele, grávida de Dionísio, como prova de amor à sua esposa Hera, o futuro deus do vinho acaba de gestar-se enxertado na perna do pai. A esta tradição funde-se a narrativa órfica, segundo a qual Dionísio foi filho de Zeus com Perséfone, sendo depois despedaçado pelos Titãs. Eis que Apolo deposita os seus restos em Delfos,

³² Laín Corona 2005.

³³ García Lorca 1997: I 744.

mas Atena arranca o coração de Dionísio morto para que o comesse Sêmele, que com isso o gera pela segunda vez, justificando o seu nome e epíteto etimológico, o de deus duas vezes nascido³⁴.

Ao fim e ao cabo, embora Lorca tome distância das imagens mais imediatamente associadas às narrativas dionisíacas, a transmissão consagrada do mito interessa ao granadino como elemento compositivo para caracterizar a sua personagem Cisso. O mito em causa pertence, para Lorca, à cosmologia do trágico, marcada pela estetização dionisíaca e pela já mencionada relação de sinonímia que o poeta estabelece, na sua escrita, entre amor e morte. Essa dimensão metamórfica e fatalista dos mitos dionisíacos em Lorca será, portanto, profundamente erótica.

A conferência de García Lorca sobre Góngora e o procedimento compositivo de alusão levado a cabo pelo poeta barroco deixam claro o que interessa ao granadino naquela matriz mitológica: a paixão de Dionísio por Cisso, representada numa dança que desencadeia a morte e a transformação, condições de possibilidade da cristalização do amor. As releituras poéticas (os poemas “Cisso” e “Apunte para una oda”) e a reescrita dramática (*El público*), por meio das quais Lorca reinterpreta a narrativa mítica, tenderão a reiterar o caráter alusivo já empregado por Góngora. O já mencionado aspecto inacabado do poema “Cisso” deixa poucas certezas quanto ao seu conteúdo generalista e, por conseguinte, sobre o tratamento do mito por parte do poeta.

No entanto, a estrutura das duas estrofes existentes e o já mencionado parentesco em fundo e forma de “Cisso” com os sonetos e as odes permite-nos afirmar que o mito clássico em questão comparece em Lorca irremediavelmente ligado à herança gongórica. Corrobora-nos o espelhamento entre “Apunte para una oda” e as *Soledades* de Góngora. Na ode, Lorca evoca a “soledad” justamente lançando mão da antes referida ambivalência entre a forma e o símbolo observada por J. C. Rodríguez, já que o sentido da solidão, ali, se constrói com o recurso da alegoria. Nas estrofes iniciais, lemos:

Desnuda soledad sin gesto ni palabra.
Transparente en el huerto y untosa por el monte.
Soledad silenciosa sin olor ni veleta
Que pesa en los remansos, siempre dormida y sola.

Soledad de lo alto, toda frente y luceros

³⁴ Bernabé 1998.

Como una gran cabeza cortada y palidísima.
Redonda soledad que nos deja en las manos
Unos lirios suaves de pensativa escarcha.³⁵

Ante a impossibilidade moral de consumação da união erótica entre iguais – no segundo verso da penúltima estrofe lemos que “Cisso llora en la ruina y Baco en el racimo” –, o eu lírico confunde-se com a própria personagem alegórica à qual canta: uma solidão de “cuerpo sin carne”³⁶, convertendo a interdição erótica numa espécie de amor asséptico com a solidão. Também de frustração erótica falará *El público*. O proceder de Lorca é, neste caso, o de desvirtuar, pela inversão, o referente barroco. Em Góngora, a metamorfose, resposta à dança da morte executada por Cisso, é a condição de possibilidade da efetivação do amor dionisiaco: ao constatar a morte de Cisso, convertido em hera, Dionísio transforma-se em choupo, redundando no abraço entre as plantas que concretizará o amor numa esfera pansexual, de forte simbolismo erótico. Em *El público*, a narrativa mitológica frustra-se na própria temática da obra, na qual a personagem título, o público, funciona como uma espécie de consciência social que interdita a liberdade amorosa. Num primeiro momento, a figura dionisiaca manifesta-se disposta a converter-se no que seja para concretizar o amor pelo seu bailarino:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en manzana?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en beso.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en pecho?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en sábana blanca.³⁷

A ideia de opostos complementares que fundamenta a mitologia amorosa em questão traduz-se num diálogo no qual a metamorfose identitária se expressa na constante busca pela efetivação do amor, configurando uma paisagem amorosa de fundo pansexual³⁸, como a das referências mitológicas

³⁵ García Lorca 1997: I 743.

³⁶ Idem: 744.

³⁷ García Lorca 1997: II 289.

³⁸ Toro Ballesteros 2016.

que inspiram as personagens aqui em ação. Trata-se, segundo López Rodríguez, de um panorama erótico que instaura em toda a obra a imagem mítica da unidade primordial. Por outro lado, “el poeta granadino no encuentra una solución esperanzadora a esa búsqueda porque la unión total fracasa en la muerte que anula el Eros o, desde otro punto de vista, lo culmina”.³⁹ Daí que a lógica harmónica entre pergunta e resposta se inverta depois que se ouve, segundo a didascália, um sarcástico “¡Bravo!” vindo do público. À frente da consciência social, o amor entre dois homens é tema interdito, e quando Cisso interroga sobre transformar-se em “pez luna”, Dionísio responde que se transformaria em “cuchillo”, convertendo-se no algoz do seu próprio amado.

A consciência social configura-se como limite trágico à efetivação do desejo, tema por excelência lorquiano e, no caso do mito em questão, reitera a prerrogativa estética, mas também moral, que faz com que Lorca por vezes recorra à mitologia greco-latina, onde encontra um catálogo narrativo pagão e alheio à interdição cristã. Esta busca de uma imagética que exceda a normatividade do presente e do real está, pois, na raiz do interesse de Lorca pela alusão gongórica. Afirma-se o sentido trágico da existência num regresso aos símbolos telúricos que reconectam o humano com o arcaico.

A metamorfose ou sublimação erótica resulta num jogo alquímico muito próprio do universo lorquiano, onde os elementos tendem à transfiguração, excedendo a sua condição constitutiva. Está em causa “la búsqueda de transmutación y perfección de la materia”⁴⁰, assim como “el fenómeno de la divinización de la carne humana hasta su sacralización definitiva como elemento espiritual por su capacidad de generar sensaciones eróticas”⁴¹. Uma vez mais, as personagens de Lorca recusam a fixidez das identidades e manifestam-se numa dança metamórfica, limiar entre amor e morte, que representa o humano como puro devir.

Bibliografía

- Aguilar, R. M. (1998), “El mito griego en la poesía de Federico García Lorca”, *Cuadernos de Filología Clásica* 8: 75-102.
- Arséntieva, N. (2006), “Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca”, in J. M. Camacho Rojo (ed.), *La tradición*

³⁹ López Rodríguez 2013: 284. Sobre a mitologia erótica em Lorca, vd. também Leuci 2008.

⁴⁰ Arséntieva 2006: 297.

⁴¹ Idem: 301.

- clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 249-308.
- Bernabé, A. (1998), “Nacimientos y muertes de Dioniso en los mitos órficos”, in C. Sánchez Fernández & P. Cabrera Bonet (eds.), *En los límites de Dioniso. Actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional: Madrid, 20 de junio de 1997*. Murcia, Caja de Ahorros de Murcia, 29-40.
- Calonge García, G. (1992), “El *Theatro de los dioses de la gentilidad* y sus fuentes: Bartolomé Cassaneo”, *Cuadernos de Filología Clásica* 3: 159-170.
- Camacho Rojo, J. M. (2006), “Estudios sobre la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca: estado de la cuestión”, in J. M. Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada, Universidad de Granada, 13-62.
- Camacho Rojo, J. M. (1990), “Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca”, *Florentia Iliberritana: revista de estudios de Antigüedad Clásica* 1: 55-73.
- Correa, G. (1975), *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- Frazer, J. G. (1931), *Ovid. Fasti*. Cambridge MA: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- García Lorca, F. (1997), *Obras completas*, 4 vols., ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, F. (1995), *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez*, ed. Javier Ruiz-Portella. Barcelona: Àltera.
- García Velázquez, A. (ed.) (2000), *Himnos homéricos; Batracomiomaquia*. Madrid: Akal.
- Góngora, L. de (1998), *Antología poética*, ed. Claudio Feliu. Barcelona: Orbis.
- Láin Corona, G. (2015), “Literatura política y política literaria en la España actual. Una formulación teórica”, in G. Láin Corona & M. Oaknin (eds.), *Literatura política y política literaria en España*. Oxford: Peterlang, 1-41.
- Leuci, V. (2008), “Eros y Thánatos: la mística del amor en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca”, *Espéculo: revista de estudios literarios* 10 [www.ucm.es/info/especulo/numero40/glorca.html].
- Lévy-Strauss, C. (2012), *Mito y significado*, trad. Héctor Arruabarrena. Buenos Aires: Alianza.
- López Rodríguez, C. (2013), “Platón y Lorca: filosofía en la escena (*El público*)”, in A. López, A. Pociña & M. F. SILVA (coords.), *De ayer y de hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 281-285.
- Martínez Nadal, R. (1992), *Federico García Lorca*. Madrid: Casariego.

- Martínez Nadal, R. (1970-1971), “Baco y Ciso”, *Cuadernos del Sur* 2: 228-240.
- Nono de Panópolis (1995), *Dionisiacas. Cantos I-XII*, introd., trad. y notas S. D. Manterola y L. M. Pinkler. Madrid: Gredos.
- Rodríguez, J. C. (1994), *Lorca y el sentido: un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Alfageme, I. (1986), “Baco, Ciso y la hiedra: apuntes para la historia de un tópico literario”, in I. Rodríguez Alfageme & A. Bravo García (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*. Madrid: Coloquio, 6-36.
- Román Román, I. (2003), “Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca”, *Anuario de Estudios Filológicos* XXVI: 387-405.
- Toro Ballesteros, S. (2016), “Todas las formas de amor: el pansexualismo en la obra de Federico García Lorca”, *Colóquio | Letras* 192: 64-70.
- Vitoria, B. de (1737), *Primera parte del Theatro de los dioses de la gentilidad*. Madrid: Imprenta de Juan de Ariztia.
- West, M. L. (2003), *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge, MA: Loeb Classical Library, Harvard University Press.