

DE RÍOS, JACINTOS Y LUGARES OSCUROS: EL TEMA DEL AMOR
HOMOSEXUAL EN «PEQUEÑO VALS VIENÉS»,
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

ALBERTO FERRERA-LAGO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

En este trabajo se analiza la simbología del escasamente estudiado poema «Pequeño vals vienés», recogido en la obra lorquiana *Poeta en Nueva York*, para estudiar el tipo de amor que se muestra en él. Estos símbolos, y su comparativa con los presentes en otras obras del autor, como la «Oda a Walt Whitman», los *Sonetos del amor oscuro* o *El público*, permiten constatar que en «Pequeño vals vienés» se representa un amor homosexual que solo puede darse en el terreno oscuro de lo inconsciente, el sueño, donde los dos amantes puedan encontrarse sin miedo al rechazo social.

Palabras clave: Lorca, «Pequeño vals vienés», *Poeta en Nueva York*, amor homosexual.

ABOUT RIVERS, HYACINTHS AND DARK PLACES: THE HOMOSEXUAL LOVE
THEME IN «PEQUEÑO VALS VIENÉS» BY FEDERICO GARCÍA LORCA

Abstract

This work analyzes the symbology of the poorly studied poem «Pequeño vals vienés», collected in Lorca's book *Poeta en Nueva York*, in order to study the kind of love that is shown in it. These symbols, and their comparison with those present in other works by the author, such as the «Oda a Walt Whitman», the *Sonetos del amor oscuro* or *El público*, allows us to verify that in «Pequeño vals vienés» a homosexual love is represented, and this love can only occur in the dark realm of the unconscious, the dream, where the two lovers can meet without fearing the social rejection.

Keywords: Lorca, «Pequeño vals vienés», *Poeta en Nueva York*, homosexual love.

1. INTRODUCCIÓN

Afortunadamente ya no supone ninguna revelación o sorpresa el estudio de la homosexualidad en la vida y obra de Federico García Lorca. El silencio que hiciera de este tema un lugar oscuro en la crítica durante gran parte del pasado siglo ha sido ampliamente cubierto por muchos autores, entre los que destacan Binding (1987), Sahuquillo (1991), Mira (2007) y Gibson (2016a, 2016b, 2016c), además de ser ya un lugar común en parte de la crítica en torno al autor granadino. No solo sus biógrafos (como Gibson) han estudiado a la persona de Lorca como homosexual, sus relaciones amorosas, sus anhelos y sus frustraciones, sino que también se ha estudiado el tema del amor homosexual en la obra lorquiana (en relación o no con su vida, en función del crítico). Así, se ha encontrado este tema en muchas de sus obras. Nadie duda ya de la influencia de la homosexualidad lorquiana en la génesis de *Poeta en Nueva York* o de los tan luminosamente claros *Sonetos del amor oscuro*. El tema sigue siendo de vigente actualidad; así lo demuestran publicaciones recientes como la realizada por Millanes Rivas (2018), que analiza precisamente la presencia de esa «pasión oscura» en el teatro lorquiano, con *El público* (la obra teatral del autor en la que más se explicita el tema del amor homosexual) como referente; el capítulo que le destina Peral Vega (2021) en su estudio sobre el homoerotismo masculino en la literatura española de principios de siglo XX (también centrándose en *El público* y en *Poeta en Nueva York*); o el trabajo de Martínez Rubio (2021) sobre la homosexualidad en el grupo poético del 27.

No es baladí que el tema interconecte la vida y la obra de Lorca. Como ocurre con los demás poetas homosexuales de su grupo, «el texto literario será [...] una metáfora del armario, la superficie fronteriza en la que se negocia lo público (la expresión) y lo privado (la orientación) [...] de la orientación sexual disidente» (Mira, 2007: 226). Este mismo crítico, al igual que otros como Sahuquillo (1991) y Gibson (2016a: 235), observa en Lorca una «necesidad íntima, quizá incluso un imperativo ético, de enfrentarse al tema» (Mira, 2007: 244). Así, durante toda la obra lorquiana, encontraremos una tendencia a mostrar este tipo de amor, de diferentes formas, de un modo más o menos velado, «desde la simple oscuridad [...] hasta evitar que los pronombres delaten el género de la persona amada» (Mira, 2007: 246).

Mencionamos anteriormente la presencia del tema del amor homosexual en *Poeta en Nueva York*¹, estudiado por autores como García-Posada (1982), Sahuquillo (1991), Gibson (2016a) o Peral Vega (2021). A nadie se le escapa la presencia de los «maricas» de la «Oda a Walt Whitman», y algunos autores han encontrado referencias a relaciones amorosas homosexuales del propio Lorca, como Llera (2015), que observa en «Amantes asesinados por una perdiz» la historia de amor entre Lorca y Emilio Aladrén. Sin embargo, la crítica ha centrado el estudio del tema que nos ocupa principalmente en dos de las composiciones del poemario: la ya mencionada «Oda a Walt Whitman» y «Tu infancia en Menton». En esta última, Gibson (2016a: 295) ve otro trasunto de Aladrén, mientras que la «Oda a Walt Whitman» ha sido considerada generalmente una explicitación de cómo el propio Lorca veía a los homosexuales.

Hay un texto, sin embargo, que nunca es mencionado (hasta donde he podido encontrar) en los estudios centrados en la homosexualidad de la obra lorquiana o, específicamente, de *Poeta en Nueva York*: «Pequeño vals vienés»². Este poema, pese a ser uno de los más conocidos del libro (en gran medida gracias a las versiones musicalizadas de Leonard Cohen, Enrique Morente y Silvia Pérez Cruz), no ha sido muy atendido por la crítica³. García-Posada (1982: 32) solo dedica unas breves líneas para decir que el tema homoerótico es evidente. Hernández (1987: 69), que lo analiza en relación con la figura musical del vals y con el poema «El vals» de Vicente Aleixandre, menciona tímidamente el tema homoerótico del texto. Mármol Ávila (2019) estudia la importancia de la muerte en el poema y establece la estructura tripartita del texto en relación con la ciudad de Viena. Poco hubo antes y casi nada ha habido después. En este trabajo pretendo ahondar en este vacío crítico y analizar «Pequeño vals vienés» para observar cómo se manifiesta en el texto uno de los temas recurrentes de la obra lorquiana: el amor homosexual.

¹ Publicado póstumamente en 1940, las peripecias de composición, edición y publicación del poemario, verdaderamente complejas, son analizadas por Andrew A. Anderson (García Lorca, 2018a), por cuya edición citamos con número de verso.

² Escrito en su primera versión el 13 de febrero de 1930, durante la estancia neoyorquina del autor (Hernández, 1987: 73, donde puede leerse una relación de las ediciones del poema).

³ Pese a que haya autores, como Hernández (1987: 71), que opinen que «Pequeño vals vienés», junto con «Vals en las ramas», «se cuentan entre los mejores poemas que [Lorca] escribió nunca».

2. ANÁLISIS

Que «Pequeño vals vienés» es un poema de tema amoroso es más que evidente. Dos son los versos en los que el *yo* le dice al *tú* que lo quiere: «Te quiero, te quiero, te quiero» (v. 9) y «Porque te quiero, te quiero, amor mío» (v. 28). En el verso 43 vuelve a llamar «amor mío, amor mío» al *tú*. Queda claro, por tanto, que el *yo* es un amante y el *tú*, el amado. Utilizo aquí el género masculino por dos motivos. En el poema nada se dice del género de los dos personajes, por lo que el uso del masculino como género no marcado sería lo gramaticalmente correcto. Sin embargo, más allá de crear ambigüedad, el mecanismo de ocultar los géneros nos revela que ambos amantes son hombres, puesto que, como ya vimos, es uno de los métodos de Lorca para velar las referencias homosexuales (Mira, 2007: 246). La relación planteada entre el *tú* y el *yo* no solo es amorosa, sino también sexual: «Dejaré mi boca entre tus piernas» (v. 40), dice el *yo*, y le pide al *tú* que tome «este vals de quebrada cintura» (v. 19). Aparte de que existe una relación obvia entre el sexo y la cintura (cercana a los órganos sexuales), no es esta la única vez que Lorca utiliza esta parte del cuerpo para simbolizar una relación sexual. En el soneto «El poeta pide a su amor que le escriba», de los *Sonetos del amor oscuro*, también la menciona en lo que parece una relación sexual: «Rasgué mis venas, / tigre y paloma, sobre tu cintura / en duelo de mordiscos y azucenas» (García Lorca, 2018b: 31, vv. 9-11)⁴. Vemos un contexto de daños, de mordiscos y rasguños que podrían explicar por qué la cintura está quebrada en este vals.

El poema se sitúa en Viena, ciudad que se menciona tres veces a lo largo de todo el texto (vv. 1, 20 y 36). Mármol Ávila (2019: 120-121) estructura el poema en torno a estas tres menciones y considera que la ciudad viene a significar «esa nobleza centroeuropea, aún perteneciente al Imperio austrohúngaro, que se divierte gracias al vals», es decir, las clases altas de la sociedad, de las cuales Lorca se aparta y que critica relacionándolas con la muerte en el texto. En esta misma línea iría la razón por la que Lorca escogiera el vals como denominación (y motivo

⁴ Para Sahuquillo (1991: 127), la sangre derramada en la cintura del *tú* representa el semen vertido en el acto amoroso. Lo mismo afirma Binding (1987: 236) para la sangre vertida en otro de los *Sonetos*, «Noche del amor insomne».

estructural) del poema⁵. Estamos de acuerdo con el crítico en este simbolismo de la ciudad austríaca (y su baile prototípico) en el poema, pero queremos profundizar un poco más en él. Algunos críticos (como Gibson, 2016a: 235) han visto en la poesía lorquiana referencias a la «doble norma» que regía de manera distinta la heterosexualidad y la homosexualidad. La sociedad imperante establecía la heterosexualidad como norma fija, y todos aquellos que escaparan a ella seguían otra, desviada y marginada. Las clases altas de Viena vendrían a significar en el poema, creemos, esta norma asfixiante de la heterosexualidad impuesta por la sociedad.

Sin embargo, hay otra significación de Viena que sería interesante traer a colación. No podemos olvidar que, en las primeras décadas del siglo XX, las ideas freudianas estaban en plena efervescencia (Mira, 2007: 230; Sahuquillo, 1991: 268-269), por lo que la mención de la capital austrohúngara en el poema no podía dejar de evocar para Lorca la ciudad desde donde se estaban extendiendo las teorías de Freud. Es lugar común la importancia que para el psicoanalista (y el surrealismo que bebe de sus ideas⁶) tenían los sueños, como demuestra su obra *La interpretación de los sueños* (1899). Encontramos dos alusiones directas al sueño en «Pequeño vals vienés», curiosamente relacionadas con las declaraciones amorosas del *yo*:

Te quiero, te quiero, te quiero,
 [...], en el oscuro desván del lirio,
 en nuestra cama de la luna
 y en la danza que sueña la tortuga. (vv. 12, 15-17)

Porque te quiero, te quiero, amor mío,
 en el desván donde juegan los niños.
 Soñando viejas luces de Hungría

⁵ Hernández (1987: 70-71) da cuenta de la importancia del vals para Lorca, evidente en la intención del poeta (nunca realizada) de escribir un libro entero de «vals poéticos».

⁶ Recordemos el surrealismo imperante en todo *Poeta en Nueva York*.

por los rumores de la tarde tibia.

Viendo ovejas y lirios de nieve

por el silencio oscuro de tu frente. (vv. 28-33)

Tras ambas declaraciones, siempre viene el llanto («¡Ay, ay, ay, ay!»). Si aceptamos la doble relación metonímica propuesta (Viena-Freud-sueño), podemos ver entonces que la ubicación del poema no es una ciudad, sino el sueño, o el subconsciente donde este se genera. El subconsciente sería por tanto ese «oscuro desván» del v. 15 que vuelve a repetirse en el v. 29, ese «deshván donde juegan los niños» (recuérdese la importancia de la infancia en las teorías freudianas) y donde el *yo* y el *tú* tienen su «cama de la luna»⁷, donde el *yo* ama al *tú*⁸. Ambas entidades solo pueden encontrarse en el sueño («En Viena bailaré contigo», v. 36) del *yo*, donde las normas sociales no lo alcanzan. En la realidad, este amor es imposible, tal y como indica el *yo* al decirle al *tú* que lo ama «en la danza que sueña la tortuga» (v. 17); este amor es tan imposible como la danza de una tortuga⁹. Lo que en la realidad no puede suceder (que una tortuga dance), ocurre en el sueño, como el amor homosexual. En este lugar onírico, el *yo* podría mostrarse, en ese «salón con mil ventanas» (v. 6) que implica una apertura pública similar a lo que podría significar *salir del armario*. En los *Sonetos del amor oscuro* encontramos otro texto donde el sueño del *yo* se convierte en un lugar de protección del amor (aquí explícitamente homosexual) frente a la «norma» establecida (la heterosexualidad). Se trata del soneto «El amor duerme en el pecho del poeta» (García Lorca, 2018b: 43):

Tú nunca entenderás lo que te quiero

porque duermes en mí y estás dormido.

Yo te oculto llorando, perseguido

⁷ Observa Hernández (1987: 87) que «el lecho del amor es lugar a la vez soñado e irreal».

⁸ García-Posada (1982: 69) señala que, para Lorca, el amor no puede darse en la edad adulta «a no ser que los enamorados recuperen en su conducta la pureza e inocencia de la niñez». Por ese motivo el *tú* y el *yo* del poema solo pueden amarse en la infancia (o, en otras palabras, en los recuerdos que tienen de ella, en su reflejo inconsciente).

⁹ Hernández (1987: 87-88) observa que «el amor imposible equivale a “la danza que sueña la tortuga”, animal pegado a la tierra y lento por antonomasia».

por una voz de penetrante acero.
Norma que agita igual carne y lucero
traspasa ya mi pecho dolorido
y las turbias palabras han mordido
las alas de tu espíritu severo.
Grupo de gente salta en los jardines
esperando tu cuerpo y mi agonía
en caballos de luz y verdes crines.
Pero sigue durmiendo, vida mía.
¡Oye mi sangre rota en los violines!
¡Mira que nos acechan todavía!

El último verso nos revela la amenaza que todavía pende sobre este amor. Y es que el sueño, pese a ser un refugio, no está exento de peligros. El subconsciente del poeta también está marcado por la norma, por esa «voz de penetrante acero». Lo encontramos también en «Pequeño vals vienés», que sitúa la muerte en esta Viena de sueño (Mármol Ávila, 2019). El sueño se ve, así, como un lugar frío («museo de la escarcha», v. 5; «lirios de nieve», v. 32)¹⁰, «donde solloza la muerte» (v. 2), la misma «muerte para piano / que pinta de azul a los muchachos» (vv. 22-23) y que está matando el vals: «Toma este vals que se muere en mis brazos» (v. 27), suplica el *yo*. La muerte también tiene relación con el tema del amor homosexual en Lorca. Como sus biógrafos y críticos han señalado (Mira, 2007; Gibson, 2016a; Millanes Rivas, 2018: 342), uno de los asuntos de la homosexualidad que más obsesionaba al autor era la esterilidad de la relación. «Donde sin fruto gimen carne y cielo», dice en el soneto «¡Ay voz secreta del amor oscuro!» (García Lorca, 2018b: 41, v. 11). La esterilidad es el motor de *Yerma* y está presente en gran parte de la obra teatral del autor (Millanes Rivas, 2018: 342-345). No deja de ser, en el fondo, una forma de muerte, de no vida, como consecuencia de ese amor homosexual.

¹⁰ García-Posada (1982: 139) ha estudiado la nieve como símbolo de muerte en la obra lorquiana.

Hay un último detalle de la muerte que quisiéramos traer a colación. El poema indica que «hay una muerte para piano / que pinta de azul a los muchachos» (vv. 22-23). Es claro que, en un primer nivel de significación, ese «azul» con el que los muchachos se pintan se refiere al color de los cadáveres (seguramente congelados, debido a las demás menciones al frío del poema). Sin embargo, creemos que hay un nivel más profundo, que la diferencia histórica entre el tiempo de Lorca y el nuestro puede hacer que el lector no lo perciba. Para nosotros, el azul es el color de los niños varones durante la infancia (en contraposición con el rosa de las niñas). Sin embargo, esta disposición es relativamente reciente, pues se estableció alrededor de 1920. Hasta entonces, el azul se consideraba un color femenino, el color del manto de la Virgen, mientras que el rosa era asignado a los niños por ser «el pequeño rojo», un rojo derivado del púrpura de los reyes (Heller, 2012: 33, 63, 215). El cambio, que se inició en la década de los años 20 del siglo pasado, fue progresivo (Heller, 2012: 216):

Hacia 1970, el rosa femenino se había impuesto en todos los países. No obstante, en aquellos lugares donde la tradición católica era grande, el azul claro, el color de la Virgen, siguió siendo durante cierto tiempo el color de las niñas.

Es claro, por tanto, que para Lorca el azul tenía unas connotaciones femeninas (si bien es probable que empezara a ver el cambio de moda en Nueva York). Por lo tanto, los muchachos que son pintados de azul por la muerte en «Pequeño vals vienés», antes que cadáveres, son más bien los mismos que menciona (y defiende) en la «Oda a Walt Whitman» (García Lorca, 2018a: 269, vv. 92-96):

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
 contra el niño que escribe
 nombre de niña en su almohada;
 ni contra el muchacho que se viste de novia
 en la oscuridad del ropero.

Que Lorca una en una misma metáfora la muerte y la homosexualidad indica claramente el tema del poema y el peligro que amenaza a aquel que se salga de la norma, incluso en el sueño. Por todo ello, el *yo*

no puede evitar pedirle al *tú* que tome «este vals con la boca cerrada» (v. 8), con ese «silencio oscuro» (v. 33) que supone el esconderse.

Hemos visto ya varias veces en las que aparece el adjetivo *oscuro* en el poema («en el oscuro desván del lirio», v. 15; «por el silencio oscuro de tu frente», v. 33; y «en las ondas oscuras de tu andar», v. 42). «Parece seguro [...] que para Lorca el adjetivo *oscuro*, referido al amor, sí tenía un claro matiz homosexual» (Gibson, 2016a: 30)¹¹. Así se demuestra claramente en el título de los ya citados *Sonetos del amor oscuro* y, de forma velada, en otros textos lorquianos (Gibson, 2016a: 31-33; Binding, 1987: 146; Millanes Rivas, 2018). El uso del adjetivo en «Pequeño vals vienés» refuerza nuestra hipótesis de que la relación amorosa que se establece entre el *tú* y el *yo* es de carácter homosexual.

Encontramos más símbolos del homoerotismo en este poema. La segunda serie de versos reúne algunos de ellos:

Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac,
que moja su cola en el mar. (vv. 9-11)

Ya hemos hablado anteriormente de la relación entre la muerte y el amor epéntico¹². Este vals del que tratamos (y que el texto repite tres veces) es «de muerte», como hemos indicado, pero también «de sí» (es decir, de uno mismo, de la subjetividad, del subconsciente donde se produce el sueño) y «de coñac». La referencia a la bebida alcohólica no es gratuita. Aparte de ser el alcohol una sustancia que conduce a un estado de conciencia alterado (como podría ser también el sueño), en Lorca el alcohol está relacionado con el homoerotismo, por ser sexualmente desinhibidor, como afirman Gibson (2016a: 269) y Sahuquillo (1991: 124-125), que, además, describen la relación que Lorca le atribuía al alcohol con respecto a los marineros. Según Gibson (2016a: 269):

¹¹ Millanes Rivas (2018: 324-325) rastrea las posibles fuentes de la denominación de «amor oscuro» hasta llegar a Oscar Wilde, referente del homoerotismo de la época (Martínez Rubio 2021: 287).

¹² *Epente* o *epéntico* fue un término acuñado por Lorca para referirse a la homosexualidad (Millanes Rivas, 2018: 331; Gibson, 2016a: 317).

Como a muchos homosexuales –es inevitable recordar al Gent de *Querelle de Brest*, así como a Jean Cocteau–, a Lorca le fascinaban los marineros, que aparecen a menudo en sus poemas y dibujos neoyorquinos asociados con el sueño y el alcohol. En uno de ellos, un hombre fornido con abundante pelo en el pecho, tiene sobre las rodillas, agarrándole por la cintura a un joven marino guapo y afeminado.

En los versos citados, vemos que el mar también se asocia a este vals (v. 11), que moja en él su cola. Según Sahuquillo (1991: 250), «el mar de Lorca es el cielo-Urano caído, es decir, la homosexualidad “pura” derrotada por el cristianismo»¹³. El hecho de que el vals moje en él su cola puede hacer referencia a la cola del vestido con el que se baila el vals, o quizá preanuncie el de los muchachos pintados de azul del v. 23 que ya indicamos. Sin embargo, creemos que es más probable que el vals esté desembocando en el mar como un río, como el río que aparece en la última serie del poema, en cuyos versos se concentran los hilos simbólicos que hemos ido desgranando:

En Viena bailaré contigo
 con un disfraz que tenga
 cabeza de río.
 ¡Mira qué orilla tengo de jacintos!
 Dejaré mi boca entre tus piernas,
 mi alma en fotografías y azucenas,
 y en las ondas oscuras de tu andar
 quiero, amor mío, amor mío, dejar,
 violín y sepulcro, las cintas del vals. (vv. 36-44)

En esta última serie, el *yo* y el *tú* acaban unidos, bailando juntos el vals en Viena, es decir, en el sueño del *yo*. Aun así, el *yo* debe ocultarse, «con un disfraz», el cual tiene «cabeza de río». El río, el agua que contiene, es un símbolo erótico presente en la tradición popular y en la obra

¹³ Recordemos que *uranismo* fue muy utilizado como sinónimo de homosexualidad tanto en el siglo XIX como a principios del XX, y que se llegó a designar al cielo de los homosexuales bajo el nombre de Urano, por parte de algunos autores como Rimbaud y el propio Lorca (Sahuquillo, 1991: 247-249).

de Lorca (García-Posada, 1982: 136). Además, la relación del río específicamente con el amor homosexual (y la libertad en él ansiada) está presente en otros lugares de la obra lorquiana, como en la «Oda a Walt Whitman» (García Lorca, 2018a: 267-270):

Ni un solo momento, hermosura viril,
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel camarada que pondría en tu pecho
un pequeño dolor de ignorante leopardo. (vv. 40-44)

Más adelante vuelve a tratar esta figura, relacionándola con el sueño (como estamos viendo en «Pequeño vals vienés»):

¡También ése! ¡También! Dedos teñidos
apuntan a la orilla de tu sueño
cuando el amigo come tu manzana
con un leve sabor de gasolina
y el sol canta por los ombligos
de los muchachos que juegan bajo los puentes. (vv. 61-66)

Una última vez vuelve a relacionar la orilla del río con el sueño, como lugar de protección:

Y tú, bello Walt Whitman, duermes orillas del Hudson
con la barba hacia el Polo y las manos abiertas.
Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
camaradas que velen tu gacela sin cuerpo. (vv. 127-130)

En este mismo sentido se trata el río en la última serie de «Pequeño vals vienés»: es un disfraz que le permite al *yo* bailar con el amado en el vals del sueño.

Por si quedara alguna duda de que la relación que se plantea aquí es entre dos hombres, el narrador nos lo grita en esta última serie: «¡Mira qué orilla tengo de jacintos!» (v. 39). Es imposible no acordarse del bello

Jacinto al que Apolo ama y convierte en flor tras su muerte: «A ti te amó mi padre más que a ningún otro», canta Orfeo (Ovidio, *Met.* X, 167). Precisamente, se ha defendido en varias ocasiones (como recoge Martínez Rubio, 2021: 289) la importancia que tuvo lo helénico (principalmente en la forma de efebos) para la cultura homosexual de principios de siglo. Es interesante recordar parte del lamento del dios por el efebo, que muy probablemente Lorca tuviera en mente al introducir este símbolo: «Pero en realidad, ¿cuál ha sido mi culpa? A menos que se pueda llamar culpa a haber jugado, a menos que también amar pueda considerarse una culpa» (Ovidio, *Met.* X, 200-201). Esta culpa es la que castiga la norma y por eso el *yo*, culpable de amar, debe esconderse bajo su disfraz de río, aunque le broten jacintos.

Los últimos cinco versos vuelven a traer el tema del poema. Se recuerda que estamos ante una relación con un claro componente sexual («mi boca entre tus piernas», v. 40)¹⁴, cuya emoción está destinada a vivir en el recuerdo y en la muerte: «mi alma en fotografías y azucenas» (v. 41). Las fotografías no dejan de ser un recuerdo, un sueño del pasado, mientras que las azucenas, al ser una variante de los lirios (presentes en otros momentos del poema), simbolizan en la poesía lorquiana la muerte (Arango, 1998: 157, 254) o la infancia (García-Posada, 1982: 119). Por ello, esta relación, este vals, debe permanecer oculto en las «ondas oscuras de tu andar» (v. 42), en el secreto, en el amor innombrable.

3. CONCLUSIÓN

El poema «Pequeño vals vienés», perteneciente a *Poeta en Nueva York*, representa un tema constante en la obra de Lorca, el amor homosexual, a través de una serie de símbolos como el río, el jacinto y la oscuridad, construyendo un lugar de sueño en el que poder darse la relación entre dos hombres, entre el *tú* y el *yo*, una relación que, de salir a la conciencia, a la vida pública, sería castigada. Debido a esta rígida norma, en el mismo sueño se siente la amenaza del peligro, lo que permite que entre la muerte. Pese a ello, el *yo* no abandona sus sentimientos, ni sus intentos

¹⁴ García-Posada (1982: 32) ve en este verso una «imagen homoerótica». Claramente es erótica, pero aquí el adjetivo homoerótico solo puede aplicarse en conexión con los demás símbolos de la obra.

de llegar hasta el amado y bailar con él (aunque sea con un disfraz). Así, se invita al *tú* a tomar el vals, «este vals del “te quiero siempre”».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARANGO, M. A. (1998): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos (2.^a ed.).
- BINDING, P. (1987): *García Lorca o la imaginación gay*. Barcelona: Laertes (trad. R. Peñas Cruz).
- GARCÍA LORCA, F. (2018a): *Poeta en Nueva York*. Ed. Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg (3.^a ed.).
- GARCÍA LORCA, F. (2018b): *Sonetos del amor oscuro*. Madrid: Flores Raras (pról. J. V. Aliaga).
- GARCÍA-POSADA, M. (1982): *Lorca: interpretación de «Poeta en Nueva York»*. Madrid: Akal.
- GIBSON, I. (2016a): *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Ediciones B.
- GIBSON, I. (2016b): *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. Barcelona: Debolsillo.
- GIBSON, I. (2016c): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. 1898-1936*. Barcelona: Debolsillo.
- HELLER, E. (2012): *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili (trad. J. Chamorro Mielke).
- HERNÁNDEZ, M. (1987): «Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)». En Egido, A. (coord.): *Poesía del 27. V Ciclo Literario Curso 1986-1987*. Zaragoza: Ibercaja, 61-94.
- LLERA, J. A. (2015): «La perdiz de Federico García Lorca (Un análisis de “Amantes asesinados por una perdiz”)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 781-782, 159-173.
- MÁRMOL ÁVILA, P. (2019): «A propósito de la muerte, el vals y el yo poético en “Pequeño vals vienés”, de Federico García Lorca». En Abello Verano, A. *et al.* (eds.): *La lupa y el prisma: enfoques en torno a la literatura hispánica*. León: ULE, 115-130.
- MARTÍNEZ RUBIO, J. (2021): «La generación gay del 27. Literatura homosexual en el debate de la Modernidad de principios de siglo XX». *Archivum*, 71, 279-310 (<https://doi.org/10.17811/arc.71.1.2021.279-310>).

- MILLANES RIVAS, B. (2018): «La pasión oscura: sexualidades alternativas en el teatro lorquiano». *Castilla: Estudios de literatura*, 9, 323-351 (<https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.323-351>).
- MIRA, A. (2007): *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona-Madrid: Egales (2.^a ed.).
- PERAL VEGA, E. (2021): «*La verdad ignorada*»: *Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*. Madrid: Cátedra.
- OVIDIO (2013): *Metamorfosis*. Trad. E. Leonetti Jungl. Madrid: Austral.
- SAHUQUILLO, Á. (1991): *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Alicante: Instituto de la Cultura «Juan Gil-Albert».

Alberto FERRERA-LAGOA
Universidad Autónoma de Madrid
alberto.ferreralagoa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0865-022X>