

POESÍA

Si hubiera que reducir la poesía de Lorca a una "esencia", daríamos con la elegía y el deseo, con la invención de lo que fue o el ansia de lo que no puede ser, matizada y desplegada en una amplia variedad de registros (Christopher Maurer).

La aparición de *Libro de poemas* (1921), aunque procede de una selección entre materiales escritos en 1918, 1919 y 1920, tiene todo el valor de un libro adolescente, en cuanto a exposición de posibilidades (Francisco García Lorca).

El horizonte finisecular le ofrece vías para expresar la rebeldía del artista contra la norma social y moral, prolongando la pose del poeta maldito:

Mi corazón está aquí,
Dios mío.
Hunde tu cetro en él, Señor.
Es un membrillo
demasiado otoñal
y está podrido.
[...] Mas si no quieres hacerlo,
me da lo mismo,
guárdate tu cielo azul,
que es tan aburrido,

para manifestar una religiosidad vagamente panteísta, apoyada en el amor más que en el dogma ("la luz es Dios que desciende", "la miel es la palabra de Cristo", "Qué es el santo bautismo/ sino Dios hecho agua") en lucha con el pecado ("tenemos que asomarnos a la sombra del pecho/ Y arrancar las estrellas que nos puso Satán") y para acertar con el tono justo de la melancolía:

Las cosas que se van no vuelven nunca,
todo el mundo lo sabe,
Y entre el claro gentío de los vientos
es inútil quejarse.

En ese camino de tanteos integra los modelos de Rubén Darío:

La nostalgia terrible de una vida perdida,
el fatal sentimiento de haber nacido tarde,
o la ilusión inquieta de un mañana imposible

con la inquietud cercana del dolor de la carne,

Antonio Machado:

¡Chopo viejo!
Has caído
en el espejo
del remanso dormido,
abatiendo tu frente
ante el poniente.

Juan Ramón Jiménez:

Hoy siento en el corazón
un vago temblor de estrellas
pero mi senda se pierde
en el alma de la niebla,

y ciertas huellas de la greguería y el imaginismo ultraísta y creacionista (García Lorca conoció al poeta chileno Vicente Huidobro, representante del creacionismo):

El silencio redondo de la noche
sobre el pentagrama
del infinito.

Las formas breves

Lo más nuevo y lo más complejo viene del empleo de las canciones infantiles -perfectamente vivas en su tiempo- para dar cuerpo a su angustia por la pérdida de la infancia y quizá a la conciencia angustiada de su diferencia sexual.

A partir de ahí, sin perder nunca el patetismo y la sensualidad que ha descubierto en los modernistas, opta por una solución nueva: en vez de la retórica de la "sinceridad" adolescente jugará con las posibilidades de ironía que le ofrece la vanguardia; en vez de poemas discursivos cultivará las formas breves, radicalmente condensadas y dispuestas en secuencias relacionadas entre sí al modo de un "collage" (un "retablo", dirá el poeta).

Poema del cante jondo, escrito en 1921 y publicado diez años más tarde, cuenta con la ventaja de un asunto fuertemente connotado. Lorca quiere hacer una obra, "estilizadamente popular", apartándose del repertorio del

"colorismo" y el descriptivismo modernista ("Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte;/ojos negros, negros, y negra la suerte..." escribe Manuel Machado). Frente a esa visión exterior, acierta con una "fórmula llena de vida" (García Montero (ed.) 1990: 14). Su esquemática Andalucía enlaza con el Sur de los románticos, espacio de pureza frente a la civilización corruptora, entendido más como ámbito de la muerte que como paraíso idílico, donde el poeta, como el "cantaor" es "médium" del "dolor y la historia verídica" del pueblo. Para transmitir esas verdades sustanciales se remite al ideal becqueriano de la poesía "natural, breve, seca", actualizado por la economía de medios de las escuelas de vanguardia, aunque sin dejarse deslumbrar por la beatería del "tema moderno". No hay aquí telegramas, automóviles o aviones, sino retratos de cantaores antiguos, poemas de la siguiiriya, la soleá, la saeta y la petenera. Y sin embargo, la voz es nueva, tanto en el paralelismo de la melancólica *Baladilla de los tres ríos*, con su contraposición entre el prometedor río de Sevilla y el agua detenida de Granada, como en la guitarra ("Corazón malherido/ por cinco espadas") que llora sin freno y sin objeto, o en la rápida escena inexplicable de la muerte en la calle:

Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

Suites (escritas entre 1921 y 1923, forman "una verdadera selva textual y un rompecabezas crítico" (De Paepe) compuesto de manuscritos del archivo García Lorca o de amigos, de versiones publicadas en revistas de poesía, de textos citados en cartas y de tres suites incluídas en el tomo misceláneo *Primeras canciones*, (1936) y no parece que el orden de las secuencias y el orden de los poemas en cada una de las secuencias pueda escapar definitivamente a decisiones de los editores. Belamich 1983, García Posada 1997, Maurer 2002) iba a titularse *Libro de las Diferencias*, recordando la estructura de tema y glosas (o "diferencias") de los

vihuelistas españoles del Renacimiento (Maurer 1991: xxx). Las *Suites* exploran "la meditación solitaria sobre el tiempo, la muerte, lo increado" (Belamich 1983: 21), el mundo pesimista de las posibilidades que no se llevan a cabo, de lo que no pudo ser, y se han relacionado con el teatro "imposible", especialmente *Así que pasen cinco años*. La ligereza de la métrica menor y un fondo de paisajes melancólicos y quietos son el vehículo sibilino de obsesiones como la pérdida del paraíso:

Adán y Eva.
La serpiente
partió el espejo
en mil pedazos
y la manzana
fue la piedra

el tiempo:

Hay una hora tan sólo.
¡Una hora tan sólo!
¡La hora fría!

la luna, compañera de la muerte:

Cuando sale la luna
se pierden las campanas
y aparecen las sendas
de lo impenetrable.

Todo ello tocado de ansiedad, de dispersión indefensa:

Me veo por los ocasos
y un hormiguelo de gente
anda por mi corazón;

a pesar del intento por refugiarse en la poesía:

Cantando,
veré la única estrella
que no existe

no hay reposo en la naturaleza, "Narciso eterno", ni en el yo, convertido en prisma de deseos incumplidos o vetados: "Una emoción aguda y elegíaca por las cosas que no han sido, buenas y malas, grandes y pequeñas, invade los parajes de mis ojos casi ocultos por unas gafas de color violeta, una emoción amarga que me hace caminar hacia este jardín que se estremece en las altísimas llanuras del aire." (*En el jardín*

de las toronjas de luna).

En *Canciones* (1927) igualmente "se ha reducido la forma y la técnica de la imagen, pero no, en la misma medida, la extensión de su mundo poético" (Francisco García Lorca 1981: 197). Organizado en once secciones, recupera las estructuras paralelísticas del folklóre español y la poesía de cancionero, empleando en ellas el paréntesis con una intención dialogística muy precisa. Todo se reduce a oposiciones elementales:

Teta roja del sol.
Teta azul de la luna.

Torso mitad coral,
mitad plata y penumbra.

La ironía y el humor se despliega en secciones como "Eros con bastón" o en la crítica poética a Juan Ramón Jiménez:

En el blanco infinito,
nieve, nardo y salina
perdió su fantasía

y la ternura en las secciones *Juegos y Canciones para niños*:

El lagarto está llorando.
La lagarta está llorando.

El lagarto y la lagarta
con delantalitos blancos.

pero sin perder nunca la idea de un destino fatal, a veces con la fuerza misteriosa de *Canción de jinete*, donde se concentra "El drama elemental, sencillo y misterioso de que vivir es ir hacia la muerte" (Francisco García Lorca). Por debajo de la levedad sigue la búsqueda angustiada de la identidad propia:

Entre los juncos y la baja-tarde,
¡qué raro que me llame Federico!

Todavía hemos de añadir a este continente de las formas breves los *Seis poemas galegos*, publicados en 1935. Fruto de

un viejo entusiasmo por Galicia y su tradición literaria y de la amistad con una serie de poetas y lectores gallegos que actuaron como asesores lingüísticos, continúan un diálogo con el mundo de las cantigas medievales y el de Rosalía de Castro:

Érguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
Érguete, miña amada,
porque o vento muxe coma unha vaca!

aunque también con Verlaine de "Il pleut dans mon coeur/
comme il pleut dans la ville":

Olla a choiva pol-a-rúa,
laio de pedra e cristal.

Romancero gitano

Con el *Romancero gitano* (1928), el "libro de poesía más sonado, más triunfal, del siglo XX" (Pedro Salinas) "salió la poesía nueva al aire libre de la plaza" (Ángel del Río).

García Lorca se atreve a experimentar con el género poético central de la literatura española. La originalidad del *Romancero gitano* ("gitano" como "morisco" o "fronterizo") se muestra en dos aspectos principales, como advertía Salinas en su clásico estudio (1950). El primero es sintetizar el género. Lorca "cruza por los campos del romance llevándose sus virtudes"; del viejo recoge la "intensidad emocional"; del nuevo, "la opulencia del estilo"; del romántico, "la creación de escenas novelescas"; del vulgar, las caídas en el decir prosaico y común". El segundo deriva de la "genialidad metaforizante" del poeta, que da lugar a la "saturación del cuerpo entero del romance por el espíritu metafórico, por la metáfora".

Para realizar sus propósitos Lorca se apoya en la conciencia moderna que desde A.W. Schlegel hasta Menéndez Pidal aprecia sobre todo el fragmentarismo de los romances (cuya incoherencia semántica queda compensada por la abundancia expresiva) y en la proximidad entre este fragmentarismo y la estética vanguardista de la

discontinuidad, expresa en metáforas y metonimias. De hecho, en la conferencia sobre *La imagen poética de don Luis de Góngora*, aunque a propósito de las *Soledades*, describe la estructura de los romances: "...la narración es como un esqueleto del poema, envuelto en la carne magnífica de las imágenes".

¿Por qué "gitano"? García Lorca sabe el riesgo que corre al acercarse a un tema tan cargado de significados previos. De ahí la estrategia de cautela que rodea a su escritura y su publicación, en privado ("Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen" (carta a Jorge Guillén, enero 1927) y en público: "Yo no soy gitano...Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más." (entrevista a E.Giménez Caballero *La Gaceta literaria*,15-XII-1928).

De ahí también la exacta definición en términos positivos: "...lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal". Definitivamente es "un libro antipintoresco, antifloklórico, antiflamenco", con "un solo personaje que es la Pena". (Conferencia-recital, 1933).

Sin duda, Lorca concibe a los gitanos como depositarios del arte andaluz, y como poseedores de un "modo de ser", no de una esencia; en suma, se sirve de este tema por "pasión de artista", como ya advirtió hace cincuenta y cinco años Andrés Soria Ortega. Su insistencia -hasta la tozudez-expuesta en términos de la "Estética de la recepción", consiste en subrayar una y otra vez la "distancia estética" que su obra pone en juego para generar un "cambio de horizonte" respecto de la expectativa preexistente respecto del género "Romancero" y respecto de la poética de la vanguardia.

Injerto de tradición revisada a la luz de la vanguardia, el experimento se mueve por una banda muy estrecha, y por lo mismo muy resistente a análisis sumarios. Resistente sobre todo a quienes sólo quieren ver en Lorca a un poeta de "mitos", no de "ideas", a un poeta del "mundo primitivo, elemental". En ese caso, el gitano, como *enfant de la nature*, sería la expresión directa del alma del poeta, de su mundo de violencia y erotismo (López Morillas en I.M. Gil 1973), con toda su carga de antropología y psicología profunda. Pero no cabe reducir el poemario a una clave única. El proceso metafórico, muchas veces, se basa en referentes concretos: "Dios te salve, Anunciación, / bien lunada y mal vestida" (con obvia referencia a la iconografía de la Purísima, que pisa la luna); otras veces el romance es muestra de finísima ironía: tal la anécdota de *La casada infiel*, narrada en el tono justo de una bravata entre amigos machistas:

Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso"

...me porté como quien soy,
como un gitano legítimo

otras reinventa una épica como en *Reyerta* o *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*, donde se alude al héroe por su linaje, como en los romances viejos, aunque sea para lamentar el fin de una estirpe:

Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.

El romance renueva la tradición de Góngora, el Duque de Rivas, Zorrilla y Juan Ramón Jiménez. No cabe reducir a clave única ningún nivel de significación: ni la burla, ni la ironía, ni la épica, ni el mito con que se abre el

poemario (*Romance de la luna, luna*). El rapto del niño gitano por la luna llevó a un historiador de las religiones, Ángel Álvarez de Miranda (1963) a afirmar (a propósito de este poema y de otros varios aspectos de su obra, que "el contenido "esencial" de los "poemas" de Lorca es una recaída, espontánea e inconsciente, en los mitologemas característicos de la religiosidad naturalística" donde la luna es considerada una diosa que rige los destinos de la tierra, porque es un planeta que cambia tal como cambia la tierra, seca en invierno, llena de frutos en verano.

En suma, desde el mito a la iconografía cristiana, desde la imagen conceptista a la burla, el libro encierra un microcosmos, un mundo en constante metamorfosis, donde el hombre está a merced de fuerzas oscuras, y al mismo tiempo lleno de vitalidad y sensualidad, movido por el deseo, por el "ansia sin objeto" ("por los ojos de la monja/ galopando dos caballistas"). Quizá todos los elementos se sintetizan en el *Romance sonámbulo*, tras el pórtico inolvidable de los versos "de máxima precisión equívoca" (Francisco García Lorca): *Verde que te quiero verde*.

Por los mismos años en que se gesta el *Romancero*, Lorca está experimentando en otro registro, el de los alejandrinos de la *Oda a Salvador Dalí* (1926), un poema inseparable de su amor por Dalí y de su debate con el pintor catalán (Soria Olmedo 2007), que se refleja también en *La imagen poética de don Luis de Góngora*. Ambos textos gravitan sobre los conceptos correlativos de constructivismo cubista y de metáfora. En el poema, a la métrica severa de los alejandrinos responde el léxico del frío y la distancia, de modo que el poema es a un tiempo ejercicio de ascesis poética contra las pasiones oscuras e ilustración del dominio de la naturaleza por el arte, o mejor, de la armonía entre ambos términos: "Una rosa en el alto jardín que tú deseas./ Una rueda en la pura sintaxis del acero". Este equilibrio, basado en el ejercicio de la voluntad, se extiende tanto a los objetos industriales del repertorio vanguardístico ("pura sintaxis del acero") como a los elementos de la naturaleza ("Siempre la rosa...norte y sur de nosotros"). Entre otras cosas, el poema glosa la actitud

cubista, común a poesía y pintura, de definir, contar y medir, de someter lo natural a lo geométrico (frente a la retórica impresionista de la sugestión): "Los pintores modernos en sus blancos estudios /cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada"... "un deseo de formas y límites nos gana"... "Ancha luz de Minerva, constructora de andamios, /donde no cabe el sueño ni la flora inexacta".

En 1928 publica también las liras de la pesimista *Soledad*, escrita para conmemorar el IV Centenario de fray Luis de León, así como parte de la ambiciosa *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*. Los alejandrinos se reparten en una "Exposición" (la del Corpus Christi: "Vivo estabas, Dios mío, dentro del ostensorio") y tres secciones, dedicadas a los tres enemigos del alma, "Mundo", "Demonio" y "Carne". En "Mundo", las imágenes violentas del escenario urbano ("la gillete descansaba sobre los tocadores/ con su afán impaciente de cuello seccionado") describen un caos desolado donde sólo "tu Sacramento de luz en equilibrio" puede dar consuelo y apaciguar la angustia. También la "Alegrísima Forma" vence "al enemigo bello de las mil calidades", como el Cuerpo de Cristo triunfa sobre la carne mortal. En el vocabulario, teñido de resonancias homoeróticas:

Es tu cuerpo, galán, tu boca, tu cintura,
el gusto de tu sangre por los dientes helados.
Es tu carne vencida, rota, pisoteada,
la que vence y relumbra sobre la carne muerta

compite Lorca con un poema extraordinario de entonces, *El Cristo de Velázquez* de Unamuno.

A pesar de la disciplina métrica, la religiosidad agónica y la libertad de las imágenes se internan ya en la citada "manera espiritualista", igual que los poemas en prosa (1927-1928): "Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor, se dice en *Nadadora sumergida*, mientras en *Santa Lucía* y *San Lázaro* "las oscuras fisiologías del cuerpo" predominan sobre "el exterior de las cosas", y los *Amantes asesinados por una perdiz* ("Se querían. Se amaban. A pesar de la ley de la

gravedad") presentan un pansexualismo que reaparecerá en *El público*. En suma, se detienen en "la irrisión de las normas sociales, la burla lacerante, el espectáculo de la crueldad del mundo, que machaca y destruye la conciencia, la falta de sentido de las grandes instituciones sociales" (García Posada 1982: 18).

El cambio de manera acompaña a una crisis sentimental, que se agrava por las críticas de sus amigos. Dalí le ha criticado *Canciones* por falta de vanguardismo, y sobre todo el *Romancero gitano*, por la misma razón ("...Tú quizás crearás atrevidas ciertas imágenes, pero yo puedo decirte que tu poesía se mueve dentro de la *ilustración* de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas-..."). Tanto él como Buñuel se han convertido ferozmente a los modos provocadores del surrealismo francés. En el invierno de 1929 escriben el guión de *Un chien andalou*.

Lorca no dejará sin respuesta esas críticas. Para hacerles frente le va a servir una circunstancia excepcional: el viaje a Estados Unidos y el encuentro con la gran ciudad, no París, sino una ciudad mucho más imprevista y prometedora entonces: Nueva York.

Poeta en Nueva York

La historia textual de *Poeta en Nueva York* es especialmente complicada por las distintas intenciones de su autor entre 1930 y 1936 sobre qué poemas incluir y cómo estructurar y titular el libro. Apareció póstumo en 1940. Las discrepancias entre las dos "primeras" (México, Séneca y Norton, Nueva York) ediciones de 1940 llevaron a Eutimio Martín, en 1981, a proponer la división del libro en dos, *Poeta en Nueva York* y *Tierra y luna* y abrió un debate internacional que ha durado más de una década. El proyecto de la bipartición no fue definitivo. En agosto de 1935 pensaba en un solo manuscrito, que probablemente copió para él Rafael Rodríguez Rapún y que dejó en la mesa de José Bergamín, editor de Cruz y Raya en vísperas de marcharse a Granada (17 de julio de 1936). El debate se ha cerrado con la localización de ese manuscrito (Dennis 2000), hoy en el

Archivo de la Fundación Federico García Lorca. Consta de tres autógrafos, de copias mecanografiadas con correcciones, algunas autógrafas, de versiones impresas de cuatro poemas y de una serie de notas indicando dónde se podían encontrar copias de sus poemas y dónde deberían insertarse (Maurer ha podido usarlo ya en su edición de 1998).

Poeta en Nueva York desplaza la mirada y la voz hacia dos terrenos desconocidos: la metrópolis (recuérdese el film coetáneo de Fritz Lang) y el propio yo. La ciudad gigantesca es la levadura de un cambio de imaginaria que permite poner en práctica la emoción "desligada del control lógico", y abrirse al verso libre, casi versículo en ocasiones. Su asunto es "Nueva York en un poeta", y no busca ser un libro descriptivo (como no lo era el *Romancero gitano*), aunque parta de impresiones inmediatas, las dos que nombra en la conferencia-recital: "geografía extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social, la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje" (OC 1996 III: 164).

El primer rasgo de ese mundo es carecer de "raíz". De ahí que un tópico tradicionalmente consolador como el amanecer se transforme en la renovación de una pesadilla (*La aurora*). Pero esa "angustia dibujada" invade también al yo poético, que ve confusa su identidad (*Vuelta de paseo*). En *Asesinado por el cielo*, el yo inmerso en la ciudad comprende ahora la imposibilidad del retorno al paraíso, ya sea el de la infancia ("Aquellos ojos míos de mil novecientos diez/ no vieron enterrar a los muertos",) o el de un mundo comprensible racionalmente ("No preguntarme nada. He visto que las cosas/ cuando buscan su pulso encuentran su vacío").

Al mismo tiempo se le abre la posibilidad del encuentro con sus semejantes: los negros, los oprimidos, los seres minúsculos que pueblan la cara oculta de la urbe. El tono se eleva para urgir a ese encuentro:

Es preciso cruzar los puentes
y llegar al rumor negro,
para que el perfume de pulmón
nos golpee las sienes con su vestido
de caliente piña.

En cierto sentido, los negros encarnan la imagen previsible del "buen salvaje" natural ("la sangre no tiene puertas/ en vuestra noche boca arriba"); sin embargo, lo determinante del "paraíso de los negros" no es el proyecto de reconstitución de una Arcadia, sino el carácter simbólico y apocalíptico de su revuelta ("porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas"), que se prolonga en una actualización del viejo tema medieval de la Danza General de la Muerte, detrás del "mascarón" que viene "del África a New York" para vengarse de la "ausencia total de espíritu" que reina en Wall Street:

Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
Que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!

Alucinantes "paisajes de la multitud" acosan al poeta, el cual se debate entre profecías y plegarias ("Sabes que yo comprendo la carne mínima del mundo/ para poder expresarlo") en una lucha desigual entre dos mundos y dos voces:

¡Oh voz antigua, quema con tu lengua
esta voz de hojalata y de talco!

Sin embargo, la evidencia de la ciudad concreta obliga a una protesta concreta ("Yo denuncio a toda la gente/ que ignora a la otra mitad"), no limitada a contrastar desde fuera la civilización (falsa) y la barbarie (auténtica), sino extendida al sacrificio del yo, en un gesto común a las religiones naturalistas y de la tradición cristiana ("y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas." -*Nueva York. Oficina y denuncia.*)

Lo religioso y lo social, lo metafísico y lo histórico se entreveran también en el terrible *Grito hacia Roma*, donde el Papa es "un hombre [que] se orina en una/ deslumbrante paloma" y el mensaje evangélico del Sermón de la Montaña cae

en el vacío:

Los maestros enseñan a los niños
una luz maravillosa que viene del monte
pero lo que llega es una reunión de cloacas
donde gritan las oscuras ninfas del cólera,

convirtiendo en necesaria la rebelión de "la muchedumbre de martillo, de violín y de nube", y bajando del cielo el Padrenuestro, con ecos nietzscheanos: "porque queremos la voluntad de la Tierra/ que da sus frutos para todos". En primera persona del plural, el poeta se alinea ahora con una de las dos mitades que desgarran el mundo, confundiendo su voz con la de los explotados.

Pero no todo se dirige a la angustia y la rebeldía. Si la *Oda a Walt Whitman* aborda el tema arriesgado de la homosexualidad en términos contradictorios (al oponer "los confundidos, los puros, los clásicos" a los "maricas de las ciudades"), ya uno de los dos "vales hacia la civilización" con que finaliza el libro (*Pequeño vals vienés*) es un poema de amor legible en clave homosexual. Su cadencia de música europea ("Este vals, este vals, este vals,/ de sí, de muerte y de coñac") preludia la salida liberadora hacia el Paraíso cubano, "la Andalucía mundial" definida en la conferencia-recital ("Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez") y representada por la música antillana y lopesca del *Son de negros en Cuba*.

Llanto, Diván y Sonetos

Aún producirá en los años treinta dos obras fundamentales, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Diván del Tamarit*, aparte de la serie de los *Sonetos de amor oscuro* (no publicados en su totalidad hasta 1983). En los tres casos vuelve sobre formas y géneros clásicos con la nueva libertad de su poética madura.

La mayor parte de los sonetos se escribió en Valencia, en 1935. El título *Sonetos del amor oscuro*, aunque es sólo uno entre otros posibles (*Sonetos*, o *Jardín de los sonetos*)

es el que ha cristalizado. Lo avanzó Aleixandre, para quien eran un "prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor", y está en uno de ellos: *Ay voz secreta del amor oscuro*. Tampoco es automática la identificación "amor oscuro" con "amor homosexual". El propio Aleixandre precisó el sentido de "oscuro": "Para él era el amor de la difícil pasión, de la pasión maltrecha, de la pasión oscura y dolorosa, no correspondida o mal vivida...oscuro por el siniestro destino del amor sin destino, sin futuro". Para Mario Hernández (1984) "el amor cantado es oscuro porque se ofrece, indefectiblemente, asociado a la muerte". En todo caso, recuerda José Ángel Valente (1976), hay una forma primitiva de la muerte que es la imposibilidad de engendrar, que puede unirse a la "naturaleza no germinativa del amor homosexual", aunque no necesariamente. Lo básico es "la necesidad de engendrar o reengendrarse, la necesidad de no morir". Lo oscuro se liga al tema, diseminado por toda la obra lorquiana, del niño muerto de la propia infancia y del niño no engendrado. Para Andrew Anderson (1990) oscuro vale por secreto, íntimo, escondido de la mirada pública ("¡Mira que nos acechan todavía!"), y por dionisiaco y trágico. Sin duda, hay una confesionalidad amorosa muy directa. Pero formalmente está contenida en el molde rígido del soneto, que asiste a un renacimiento en los años treinta (en Miguel Hernández, Germán Bleiberg, Juan Gil-Albert).

Así pues, Lorca vuelve a experimentar con la tradición. Habla en el secular y obligado idioma petrarquista, pero con una violencia nueva, que extrema las paradojas ("Amor de mis entrañas, viva muerte") y exige la "presencia y la figura" sanjuanista, la voz y el cuerpo, con una inmediatez material, entrañada en el sufrimiento, que presta una urgencia extraordinaria al viejísimo *Carpe diem*:

¡Pero pronto! Que unidos, enlazados,
boca rota de amor y alma mordida,
el tiempo nos encuentre destrozados.
(*Soneto de la guirnalda de rosas*).

La elegía por la muerte del torero amigo Ignacio

Sánchez Mejías (1891-1934) se escribe muy poco después de la cogida mortal y se publica en 1935. Lorca se ha acercado al mundo de los toros en su conferencia sobre el duende ("Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta...Es el único sitio adonde se va con la seguridad de ver la muerte rodeada de la más deslumbradora belleza") y en un *Ensayo o poema sobre el toro en España* (1935): "La inmensa vaca celestial, madre continuamente desangrada, pide también el holocausto del hombre y naturalmente lo tiene. Cada año caen los mejores toreros, destrozados, desgarrados por los afilados cuernos de algunos toros que cambian por un terrible momento su papel de víctimas en papel de sacrificadores". Esto es, García Lorca conoce las resonancias míticas y rituales de la fiesta.

Pero con la elegía culmina la estirpe secular de poemas que cantan una muerte, la elegía funeral, y combina esa nota con otra de carácter épico. De la elegía funeral conserva todos los elementos genéricos, excepto el *ubi sunt*: presentación del acontecimiento, lamento, invitación y magnificación del llanto, panegírico y consolación (García Posada (ed.) 1988).

Las cuatro partes del *Llanto* (término que remite al "planctus" medieval, como el llanto de Pleberio en *La Celestina*, es decir, a la elegía inmediata y personal) están organizadas, se ha dicho, como una sinfonía, cada una con un módulo métrico diferente.

La cogida y la muerte se articula en un cantar con un estribillo obsesionante ("A las cinco de la tarde") semejante al de *Son de negros en Cuba*, dividido en tres subsecciones, presagio-cogida-agonía, escandidas por marcas temporales: "una espuerta de cal ya prevenida", "ya luchan la paloma y el leopardo". Lo más notable es la fusión de la cogida y la muerte, en el solo proceso de la lucha de "un muslo con un asta desolada" en que el toro penetra en el torero ("El toro ya mugía por su frente").

La sangre derramada se apoya otra vez en un estribillo brusco, marcado por un "que" narrativo ("¡Que no quiero verla!") rodeado de silencios, para una estrofa arromanzada

que se va amplificando hasta los decasílabos y endecasílabos. En la división interna, la invocación de la luna y de la "vaca del viejo mundo" abre el poema al mito de la luna que se lleva la sangre de los seres terrestres, mientras la presencia del héroe, con su nombre (" Por las gradas sube Ignacio/ con toda su muerte auestas") se asimila a la víctima de las víctimas, Cristo. Por contraste, el panegírico se queda en lo terrenal. Se articula sobre las virtudes épicas de la fortaleza y la prudencia:

Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.

La serie enumerativa de los versos siguientes:

¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!

nos remite fatalmente al texto con el que dialoga este *Llanto* dentro de la serie literaria: las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique:

¡Qué enemigo de enemigos!
Que maestro de esforzados
y valientes!
¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
Qué benigno a los sujetos!
Y a los bravos y dañosos,
¡Un león!

Y la última sección, a la diferencia insalvable entre el poema cristiano de Manrique, que pone la vida eterna sobre la vida terrenal y la vida de la fama ("partid con buena esperanza/ que esta otra vida tercera/ ganaréis") y el desolado poema moderno ("Pero ya duerme sin fin"). Aunque el camino de la sangre de Ignacio hasta el Guadalquivir vuelva

a ser análogo al manriqueño ("Nuestras vidas son los ríos/
que van a dar en el mar/ que es el morir") y aparezcan
referencias cristológicas, éstas son negativas ("Que no hay
cáliz que la contenga").

En *Cuerpo presente*, "Ignacio el bien nacido" está sobre
la piedra insensible (el motivo quizá proceda de "Lo fatal"
de Rubén Darío- "Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo/
y más la piedra dura, porque esa ya no siente"; quizá
también de Ganimet: "Sueño es la vida del hombre/ Sueño es
la muerte en la piedra") que toma la vida y no la devuelve.
La voz, con sus desplantes ("Ya se acabó: ¿qué pasa?")
parece encarnar el escándalo unamuniano ante la muerte.
Todavía parece replicar a Manrique: "Duerme, vuela, reposa:
también se muere el mar".

Alma ausente repite un verso de trágica resonancia
materialista:

porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados,

lo cual subraya la única redención posible, el testimonio y
el consuelo de la memoria poética: "yo canto para luego tu
perfil y tu gracia".

Diván del Tamarit tiene la perfección de la madurez.
Ya hemos visto al poeta tratar con todas las versiones de
la vanguardia europea y ponerlas en un contacto fructífero
con los principales géneros y procedimientos de la tradición
hispanica, culta y popular, de los romanceros a la oda, del
flamenco a los versículos de la Biblia, de la escritura
automática al rigor gongorino, de los Cancioneros a la
greguería ultraísta. Siempre ha vencido en la invención
combinatoria, y ahora, con todo ese patrimonio a las
espaldas, hace la jugada maestra de inventarse una tradición
que quintaesencia y subvierte al mismo tiempo el peso del
"alhambrismo" que gravita sobre su ciudad desde el primer
asombro de los románticos europeos y españoles. Todavía en
1936 un acre Juan Ramón Jiménez se atreve a descalificarlo:
"Como lo fueron Zorrilla y Rueda y lo es García Lorca,

Villaespesa fue siempre un alhambrista". No. García Lorca recoge del propio Juan Ramón la herencia de los maravillosos *Olvidos de Granada* (1924) y escribe *Diván del Tamarit* para sacudirse la ansiedad de la influencia de Zorrilla, Rueda y Villaespesa.

Se ha especulado sobre el papel de la poesía árabe en la construcción del libro. Sabemos que las "sublimes gacelas amorosas de Hafiz", leídas en las *Poesías asiáticas, puestas en verso castellano* por don Gaspar García de Nava, conde de Noroña (París 1833) le evocaron "nuestros *jondísimos* poemas", según dice en la conferencia sobre el canto primitivo andaluz. Sabemos que leyó los *Poemas arábigoandaluces*, traducidos por Emilio García Gómez (1930) en la lengua de su generación. De esas lecturas puede venir alguna sugestión de atmósfera. Pero es el eminente arabista quien se encargó de advertir la doble originalidad del proyecto lorquiano, frente a la tradición árabe y frente a la tradición del orientalismo neorromántico y decadentista (para acceder al espacio del romanticismo metafísico) en el prólogo de la nonata edición de la Universidad de Granada (1934):

"No creo que haya que decir que las denominaciones de García Lorca -diván, gacelas, casidas- [...] son arbitrarias. Pero tampoco creo que haya que decir -y mucho menos tratándose de Lorca- que estas poesías nada tienen en común con esas llamadas orientales, máscaras literarias de un carnaval romántico, falsas, vacuas, pintarrajeadas... Los poemas del *Diván del Tamarit* no son falsificaciones ni remedos, sino auténticamente lorquianos."

Queda tan sólo el efecto fascinador de los términos árabes. *Diván* significa "colección de poemas". *Casidas* y *gacelas* intercambian las denominaciones en los borradores del poemario. El Tamarit es el nombre de una huerta vecina a la de San Vicente y propiedad de unos parientes suyos.

De este modo quiso uncir lo próximo y lo remoto, lo perdido y lo presente, la Vega y la ciudad, en un paisaje extraño y familiar al mismo tiempo, análogo al choque con que se presentan los monumentos árabes a los granadinos: próximos desde la infancia y al mismo tiempo inescrutables,

definitivamente misteriosos.

Esa Granada limpia de adherencias decorativas, ("Quiero bajar al pozo,/ quiero subir los muros de Granada"), esquemática y esencial ("Por las arboledas del Tamarit/ han venido los perros de plomo") funciona como correlato objetivo de la intimidad de la voz del poeta, modulada por tonos de las canciones de amigo ("La muchacha dorada/ era una blanca garza/ y el agua la doraba"), la tópica petrarquista ("Verte desnuda es recordar la Tierra") o la metafórica convulsa del surrealismo, pero siempre compleja e inconfundible.

Es una voz elegíaca y trágica, donde se condensa el tema sustancial de su mundo: el deseo incesante, sólo interrumpido por la catástrofe de la muerte, la dramática movilidad de ese proceso repetido una y otra vez.

Quizá la expresión más usada, cuando aparece el yo, sea "quiero" y su contrario, "no quiero": "Yo quiero que el agua se quede sin cauce", "La noche no quiere venir/ para que tú no vengas,/ ni yo pueda ir", "Quiero dormir el sueño de las manzanas", "Quiero bajar al pozo", "He cerrado mi balcón/ porque no quiero oír el llanto", "Yo no quiero más que una mano,/ una mano herida, si es posible".

El deseo encarna en el cuerpo, con sensualidad apasionada hasta la violencia ("la sangre de tus venas en mi boca"). La muerte viene de la mano del tiempo, desde sus comienzos, desde la infancia ("ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,/ olvide las inmóviles calaveras de caballo"). El tema del niño muerto, procedente de la mitología romántica, se reitera por el libro. Como en Wordsworth, el niño es padre del hombre. Necesita morir para engendrar al adulto, pero genera un "irrenunciable llanto" (José Ángel Valente): "Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,/ era, muerto en la orilla, un arcángel de frío". Que es el llanto por la propia pérdida, como ante el niño ahogado por el agua que no desemboca:

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo,
para ver al herido por el agua.

No hay aceptación de la fatalidad, sino escándalo trágico. Quizá por eso la cifra de todo el libro -si no de toda la obra lorquiana- se encierre en esa rosa perfecta que no es emblema de la fugacidad del tiempo, como en la tradición barroca ("émula de la llama/ que nace con el día"), y aun cerca de la rosa de Guillén, "tranquilamente futura", no se confunde con ella. Nos hace pensar en la "Rosa de Nadie" de Paul Celan, que florece en la Nada ("una Nada/ éramos,/ somos,/ seremos, floreciendo:/ la rosa de Nada, -la/ Rosa de Nadie"). Pero la rosa de García Lorca ocupa un lugar único:

la rosa,
no buscaba la rosa.
Inmóvil por el cielo
buscaba otra cosa.