

PROSA

Impresiones y paisajes, el primer libro que publicó. (1918) es fruto de los "viajes de arte" por Andalucía, Castilla y Galicia organizados por el catedrático institucionista Martín Domínguez Berrueta. Todavía estas impresiones dependen de lecturas castellanistas y finiseculares de jardines abandonados y ruinas en las ciudades muertas; comparecen Zuloaga, Darío de Regoyos y Unamuno, así como los campos machadianos "todos amasados con una sangre que tiene de Abel y Caín", aunque se singulariza la facilidad y exactitud con que penetra en las posibilidades de la sinestesia basada en el léxico musical: "El ruido del Dauro es la armonía del paisaje. Es una flauta de inmensos acordes a la que los ambientes hicieran sonar. Desciende el aire con su gran monotonía cargado de aromas serranos y entra en la garganta del río, éste le da su sonido y lo entrecruza por las callejas del Albayzín por las que pasa rápido dando graves y agudos..." (OC 1997 IV: 129). Pero a pesar de su título no es una mera crónica de viajes. En busca del "interior de las cosas, es decir, el alma incrustada en ellas", el autor se alinea con "las almas románticas que el siglo desprecia", y describe por ejemplo "un rechoncho Corazón de Jesús catalán, rubio y guapo, luciendo su flamante peinado chulesco y su barba recién peinada por el peluquero", contrario a su agudo sentido de compasión hacia las miserias humanas y a su atormentada religiosidad heterodoxa, ("estos hombres que se llaman cristianos debían no huir del mundo, sino entrar en él remediando las desgracias de los demás, consolando ellos para ser consolados, predicando el bien y esparciendo la paz. Así serían con sus espíritus abnegados verdaderos Cristos del evangelio ideal", observa en la Cartuja de Miraflores). Esos temas arraigarán en vetas de su obra sucesiva, igual que la "tortura de la carne" o la obsesión por la "vida de los muertos".

Además de en las cartas, que hoy se leen al nivel de su escritura mejor, (Anderson y Maurer (eds.) 1997) donde se muestra el gran prosista maduro es en las conferencias.

Lorca prefirió siempre ser un poeta oral, y las conferencias le permitían la presencia de la comunicación en vivo.

De ahí que dos de ellas sean conferencias-recital de sus propios versos, sobre el *Romancero gitano* (1935) y *Poeta en Nueva York* (1932) y que otras incluyan directamente la música, el canto acompañándose al piano. Es el caso de *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* (1933), sobre las canciones populares que jalonaban el año en Granada, y de *Canciones de cuna españolas* (1928), con ejemplos de todas las regiones e idiomas del país. Todos estos textos importan por sus sugerencias de exégesis de su obra y por las manifestaciones de poética, ya hable del agua de Granada, "agua viva que se une al que la bebe o al que la oye, o al que desea morir en ella" ("Cómo canta...") o de la belleza de España ("no es serena, dulce, reposada, sino ardiente, quemada, excesiva, a veces sin órbita;") cuyas nanas infiltran "el dramatismo del mundo" a un niño que "posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente, por lo tanto sabio, y, desde luego, comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética".

Otro grupo lo forman las conferencias de meditación estética. Entre ellas, unas se apoyan en un pie forzado (un género o un autor predilecto) y otras se presentan como pura reflexión.

La charla sobre el Cante Jondo (1922), reestructurada en los años 30 con el título *Arquitectura del cante jondo*, junto a la paráfrasis de las ideas de Falla sobre la dignidad musical del canto primitivo andaluz contiene importantes observaciones sobre el poder sintético de las letras del cante, muy interesantes para "todos los poetas que actualmente nos ocupamos, en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los postrománticos" por su extremado sintetismo, extrema que supera en esencialidad el poder evocativo de otros cantares populares españoles: "Es un canto sin paisaje y por lo tanto concentrado en sí mismo, y terrible en medio de la sombra, lanza sus flechas de oro que se clavan en nuestro corazón."

Si estas páginas encierran una teoría de lo popular, *La imagen poética de don Luis de Góngora* (1926, modificada en 1932) se acerca a la poesía culta con las armas de la poesía nueva. De ahí la ya citada teoría de la metáfora, centrada en el predominio de lo visual, para limpiar los ojos de los poetas "demasiado nebulosos". El Góngora de Lorca "dobla y triplica la imagen para llevarnos a planos diferentes que necesita para redondear la sensación y comunicarla con todos sus aspectos. Nada más sorprendente de poesía pura". Por su parte, en las palabras sobre el gongorista granadino Soto de Rojas (1926) propone una estética de Granada como "estética de lo diminuto", adecuada a su aptitud "para el sueño y el ensueño".

Sketch de la nueva pintura, dictada en la vanguardista *Noche de gallo* (27 de octubre de 1928), aparte de una cuidada exposición (con proyecciones) del arte moderno, traza un itinerario de la pintura que es análogo al de la poesía nueva tal como la percibía García Lorca. Según un esquema triádico que volverá a repetir, la pintura nueva parte del impresionismo (primera emancipación de la mimesis naturalista), pasa por la reacción de la "franciscana escuela de los cubistas" y culmina en "un modo espiritualista en el cual las imágenes ya no son dadas por la inteligencia, sino por el inconsciente, por la pura inspiración directa". El canon se detiene en Monet, Cézanne, Picasso, Juan Gris y Miró. Hay, pues, una apertura al surrealismo, que no contradicen del todo las advertencias al crítico Sebastián Gasch (carta de septiembre de 1928), al enviarle dos de sus nuevos poemas en prosa: "Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina". Basta con no reducirse a la identificación del surrealismo con la "escritura automática" y verlo en su carácter, más difuso y profundo, de "iluminación profana" (como escribió Walter Benjamin), en su exhibicionismo moral, en su concepto radical de la libertad capaz de hacer explotar la armonía que yace bajo las cosas.

Con la conclusión del *Sketch* enlaza *Imaginación, inspiración, evasión* (1928, 1929 y 1930). Por desgracia sólo la conocemos a través de reseñas de prensa. En ella vuelve sobre la metáfora, "hija directa de la imaginación", vehículo del orden y el límite; pero ahora entiende el límite como limitación. Haciéndose eco de opiniones de Dalí (con quien mantiene entre 1926 y 1928 un intenso y fructífero debate) sostiene que con la imaginación sola es imposible producir "una emoción poética, virgen, incontrolada, libre de paredes", y propugna el surrealismo como un medio de "evasión" de la realidad, en el marco de una reivindicación de la inspiración, entendida, al modo romántico, como "don inefable". A Góngora lo releva San Juan de la Cruz.

Esta importante reorientación de su poética, en la línea de lo que llama en 1928 "mi nueva manera espiritualista" culmina en *Juego y teoría del duende* (1933), una "lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España". Enlaza con *Imaginación...* en la medida en que propone una nueva tríada de fuerzas inspiradoras: musa, ángel y duende. Ángel y musa, desde fuera, dan respectivamente "luces" y "formas". "En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre". El artista auténtico se distingue por la lucha que sostiene con su duende. Para definirlo sólo valen las paráfrasis intuitivas y orgánicas: "quema la sangre como un trópico de vidrios..." "...rechaza toda la dulce geometría aprendida". En el fondo, el "duende" es casi una reescritura de lo dionisiaco tal como se concibe en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, ligado a lo subterráneo y a lo corporal: "el duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles". El límite, primero elemento de disciplina y luego impedimento, aparece ahora como límite último, la muerte. Como escribe Marie Laffranque, la inspiración exige en este momento un "tête-à-tête" con el dolor o el peligro: el duende es el dolor mismo, la conciencia, hiriente y no resignada, del mal o de la desgracia (1967: 37). La compensación de tal

lucha con los límites está en la seguridad de ser amado y comprendido, en acceder a la comunicación. Para ejemplificar esta teoría, Lorca acude a la música, a los toros y a las artes plásticas de España, un país movido por el duende "como país abierto a la muerte". El repertorio iconográfico que presenta no procede del arte moderno. Tal como los surrealistas reinterpretaron la historia de la literatura y el arte (no en vano cita a Rimbaud y Lautréamont), el poeta granadino vuelve la mirada a la tradición clásica española (desde Goya, a quien el duende lo lleva a pintar "con las rodillas y los puños con horribles negros de betún", hasta la voz de la cantaora Niña de los Peines, que poseída por el duende "era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad, de abrirse como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni" o "las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán, el amarillo manteca con el amarillo relámpago del Greco") para poner de relieve un lado oscuro bajo el clasicismo. También ahora logra García Lorca, de un modo original, releer la tradición desde las incitaciones de la vanguardia. (cf. Soria Olmedo 1991,2004).