LA AVENTURA POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Del amontonamiento ideológico en proceso de extinción, como una rosa nacida en la basura, surge trémula e inconfundible la voz más remota. Y está bien que el lector se acostumbre a oír su oscuro sentir, sin la ilusoria superioridad de la inteligencia crítica. Pues que empieza a ser ya un síntoma alarmante el descubrir que todos hablan de él y muy pocos, en verdad, lo leen. Por esto, indispensable punto de partida sería considerar sus poemas y no sus reputaciones.

Para mejor oír esta palabra y su invocación, recordemos que la poesía, mediadora entre el tiempo histórico y el sagrado, surge de la nostalgia por la inocencia perdida. El poeta habla en cuanto que corresponde a la palabra, por eso su decir es heroico, pues implica una lucha contra la convención por la originalidad de sí mismo. En el LIBRO DE POEMAS (1921), más bien un solo poema de aliento elegíaco, empieza la voz por desprenderse de las lecturas literarias y orientarse hacia un mundo poético más original.[1]

---

[1] Por citar algunos ejemplos, es evidente la influencia de Rubén Darío en los poemas «Los encuentros del caracol aventurero», «El canto de la miel», «El macho cabrío»; de Juan Ramón Jiménez en «Canción otoñal», «Canción primaveral», «Alba»; de Salvador Rueda en «¡Cigarra!». Sin embargo, la voz de Lorca, inconfundiblemente suya, empieza a oírse en el poema «Santiago» y, sobre todo, en «Balada interior» y «Balada de la Placeta». Véase la edición crítica de Ian Gibson sobre el *Libro de poemas* (Barcelona: Ariel, 1982).

La diversidad no rompe la unidad de inspiración de este canto fluyente e inagotable:

Cantar que vaya al alma de las cosas
y al alma de los vientos
y que descanse al fin en la alegría
del corazón eterno.
(«Cantos nuevos»)

Canto que se abre en el recinto sagrado del corazón para dar acogida al universo entero. Por ser interior, el corazón nos brinda lo íntimo, un espacio vital y poético. La materia de su intimidad es un agua profunda y transparente: «mi corazón es un pozo de agua pura», dice Lorca en una carta.

Sólo el agua, hecha canción, arrastra el recuerdo de la infancia y descubre su nostalgia. «Se canta lo que se pierde», había dicho Machado acaso con igual sentido.[2]

«Melancolía: que a la poesía conduce», dice Gottfried Benn. Tal es el sentido del LIBRO DE POEMAS. Esa melancolía es la nostalgia del poeta por la infancia perdida, por un mundo que falta irremediablemente. Nostalgia que se expresa en los poemas con un tono elegíaco y un ritmo musical. La palabra, que es esencialmente mediación, permite salvar la distancia entre el presente y el pasado. Por eso, los símbolos que surcan el libro, «el caracol», «la cigarra», «el ruiseñor»,

---

[2] La «Balada de la Placeta» recuerda «Los cantos de los niños», perteneciente a las *Soledades* (1903) de Machado, en donde se establece una explícita comparación entre el canto y el agua. José Luis Cano nos recuerda el profundo impacto que un ejemplar de la edición de las *Poesías completas* de Machado, publicado por la Residencia de Estudiantes, causó en el ánimo de Lorca. Este escribe en la primera página los siguientes versos, fechados el 7 de agosto de 1918:

Dejaría en este libro
toda mi alma.
Este libro que ha visto
conmigo los paisajes
y vivido horas santas.

Véase el estudio biográfico de Cano, *García Lorca* (Barcelona: Destino, 1974), 35.

«el chopo», con su idea de continuidad del pasado en el presente, dan a entender que el poeta se encuentra prisionero de su yo íntimo, de la infancia que desea recuperar.[3]

El agua, símbolo unificador de todo el libro, es una invitación al seno materno, al mundo de «antes de la vida», donde late lo posible, que es también el mundo de las SUITES.[4]

Recogido en sí mismo, el poeta sólo oye el hondo lloro que es canto de tan lejos. La pena canta en la noche y abre una profundidad donde la música no tiene dueño. Esa voz anónima, noche ella misma, es la que habita el POEMA DEL CANTE JONDO (1931) y el ROMANCERO GITANO (1928), dos libors de calidad extrema.[5]

---

[3] Lorca no hace más que seguir aquí a Juan Ramón y Machado, quienes aprendieron de los simbolistas franceses a utilizar el símbolo como expresión de la interioridad. Por otra parte, los pilares en que se asienta la poesía de Federico son Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

[4] Paradójicamente, el carácter inconcluso de *Libro de poemas* se prolonga en un libro capital, las *Suites,* en el que Lorca trabajaría durante su vida y que no se publicaría hasta después de su muerte. Corre por los poemas de este libro lo que tal vez sea su verdad más íntima: el ansia frustrada por ser otro. A ella se refiere Charles Marcilly en su artículo «Las *Suites* de García Lorca: el jardín de las simientes no florecidas», *Revista de Occidente,* 65 (1986), 33-50.

En efecto, esta compleja y obsesiva temática por el niño no nacido, visible en poemas como «Arco de lunas», «Cancioncilla del niño que no nació» o «Encuentro», que simultáneamente revela la nostalgia por la infancia perdida y el deseo de una imposible maternidad, invade *Poeta en Nueva York,* en particular *Así que pasen cinco años.*

Para la reconstrucción de las *Suites,* resulta indispensable la edición de A. Belamich (Barcelona: Ariel, 1983). Belamich tenía preparada la edición en castellano de *Suites* antes que la francesa (París: Gallimard, 1981). La familia de Lorca no ha sido, pues, la responsable. Para estos problemas, véase el artículo de Eutimio Martín, «Los puntos sobre las íes. Edición de la obra de Federico García Lorca», *Quimera,* 17 (1982), 15-18.

[5] Los nexos entre el *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano,* que en un principio debían ser un solo libro, son evidentes, puesto que corresponden a una proximidad redaccional. Iniciado en 1921, el *Poema del cante jondo* fue sucesivamente reelaborado con vistas a una publicación aplazada una y otra vez.

Si la voz del CANTE JONDO tanto nos atrae es porque, siendo andaluza, es también universal. Lo que hace es mediar entre la tradición y la hora presente para darnos la pena sin remedio, el amor destruido por la muerte. En el poema «Baladilla de los tres ríos», que abre el libro, la pena canta la pérdida del amor:

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

La voz del CANTAOR extiende la tensión dramática entre la vida y la muerte. Aquí no hay «tono medio», los extremos se tocan.[6]

Y lo cierto es que, al unirse los extremos, restituyen lo diferencial a lo único. Por eso, en un escenario iluminado por la luz de la luna, la muerte irrumpe de forma violenta y trágica para precipitar la discontinuidad en la continuidad. La poesía, al igual que el amor, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad.

No es fácil orientarse en un poema de múltiples correspondencias simbólicas y metafóricas. Los cuatro cantos del

---

Christian de Paepe ha analizado las correspondencias entre las dos obras en su artículo «La esquina de la sorpresa», *Revista de Occidente*, o. c., pp. 9-31. Estas analogías aparecen notablemente desarrolladas por el propio Paepe en su edición del *Poema del cante jondo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1986).

[6] Para la génesis del *cante jondo*, véase I. Gibson, «Falla, Lorca y el cante jondo», *Federico García Loca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)* (Barcelona: Grijalbo, 1985), 303-328. La carta de Lorca del 1 de enero de 1922 a Adolfo de Salazar, la conferencia «El Cante Jondo. Primitivo canto andaluz», que Lorca leyó el 19 de febrero en el Centro Artístico de Granada, y los preparativos del Concurso de 1922, son hechos fundamentales para entender el reencuentro del poeta con el cante jondo. No cabe duda que, entre otros escritos, Lorca siguió la exégesis de Falla, *El cante jondo (canto primitivo andaluz): Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical español.* Sin embargo, Lorca es el verdadero inspirador y animador del concurso y éste el resultado del libro, y no al revés.

Véase el estudio de Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el «cante jondo»* (Granada: Universidad, 1962).

libro, la SIGUIRIYA, la SOLEA, la SAETA, la PETENERA, debidos a una mujer, son poemas de muerte, de amor amenazado por la muerte, de amor frustrado. En el poema nuclear «Sorpresa», antes «Esquina» y «Copla», el puñal es símbolo del amor que mata:

> Muerto se quedó en la calle
> con un puñal en el pecho.
> No lo conocía nadie.

La visión de la muerte, que se pluraliza en los signos polisémicos del CAMINO, la CRUZ, el RIO, las TORRES, el VIENTO, los OJOS, el AIRE, el CANDIL, el PUÑAL, la FLECHA, se plasma en el grito del canto.

Casi nunca sentimental ni decorativo, el poeta alcanza aquí una difícil simplicidad: la nostalgia del cante. Ese canto, que por su naturaleza divina, es una revelación de la unidad perdida, se hace sueño roto del HOMO RITUALIS. Por eso, «la elipse de un grito» que dibuja la guitarra encierra el ritmo cósmico, una experiencia que es percepción simultánea de amor y muerte, de identidad.

Con el POEMA DEL CANTE JONDO Lorca dio a su poesía una orientación distinta, la superación de la discontinuidad por la palabra.

Reclamo del cante, llamada a caer en lo hondo, donde la oscura materia del canto conserva y prolonga todavía su luz:

> El canto quiere ser luz.
> En lo oscuro el canto tiene
> hilos de fósforo y luna.
> («El canto quiere ser luz»)

Un canto que llega hasta el llanto, se hace cargo de él y lo asciende a la luz. Un canto que fuese voz del llanto, materia de su luz. Materia. MATER LUX.[7]

---

[7] El poema «El canto quiere ser luz», cuyo título inicial fue «Canción», presenta una estructura circular, parecida a la de «Muerte» en *Tierra y Luna*. La luz es el canto mismo y sin ella la voz del llanto, de lo oscuro, no puede mostrarse. La luz quiere llegar a ser cantable.

Y allí donde reina la profundidad diáfana, la relación entre vida y muerte no se interrumpe. Es función de los sueños intentar restablecer esta relación, por eso el poema «Canción de jinete», con el que Lorca alcanza la plenitud de sus CANCIONES (1927), transcurre en un ambiente onírico, en el que el deseo de inmortalidad pretende compensar la frustración de la muerte:

Córdoba.
Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llanto, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.

¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.
Lejana y sola.

El jinete de la canción muere antes de llegar a Córdoba; el Amargo a las puertas de Granada. Imposibilidad de llegar a algún sitio donde se está llegando.[8]

La muerte, que está en el tiempo, en la vida, no aguarda al final, se adelanta al jinete, se apodera de él y lo posee. Ver a la muerte es dejar de ser uno mismo, un ser desvalido ante la vida, para volverse, como ella, realidad del más allá. Por consiguiente, entre el jinete y la muerte se establece un intercambio de situación que puede llegar a la confusión de iden-

[8] El amor, la muerte, deseos nunca realizados, pero siempre buscados. Respecto de la muerte, dice Francisco García Lorca: «La muerte es para el poeta *un no llegar*», *De Garcilaso a Lorca* (Madrid: Istmo, 1984), 205.

tidades, pues que es de la muerte, y sólo de la muerte, de donde puede venir la vida. En el juego fantástico del poema, la muerte es el jinete, su propio doble, la verdad de sí mismo en el más allá.[9]

La canción tradicional, que se funda en la audición compartida, retiene con la variación en la repetición los elementos esenciales: el jinete, la ciudad y la muerte, tres símbolos arquetípicos del mismo sueño primordial: el camino hacia el centro oculto.[10]

Mito y lenguaje se unifican. La búsqueda de una canción que ha de permanecer oculta y donde se aloja la palabra perdida de la tradición, es emprendida por Lorca como un viaje al fin de la memoria, cuyo último círculo se cierra sobre el llanto del niño muerto en quien viene a hundirse la infancia toda, todas las voces anegadas y confundidas en el llanto sin voz.[11]

---

[9] Conocida es la obsesión de Lorca por la muerte. En la Residencia de Estudiantes, el poeta, tendido sobre su cama, gustaba de parodiar su propio fallecimiento. Tal interés se origina en la experiencia con el Otro como componente del Mismo, como condición de la propia identidad. La muerte, el Otro absoluto, sería una de las formas de la alteridad, tan presente en la civilización griega. La expresión de la alteridad, aplicada a los mitos de Gorgo, Dionisio y Artemisa, ha sido analizada por Jean-Pierre Vernant en su estudio *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia* (Barcelona: Gedisa, 1986).

[10] Para el simbolismo del Centro como imagen arquetípica, véase el ensayo de Mircea Eliade, «Simbolismo del centro», *Imágenes y símbolos* (Madrid: Taurus, 1979), 44-50.

El fondo mítico del poema ha sido rastreado por J. Angel Valente en su ensayo «Lorca y el caballero solo», *Las palabras de la Tribu* (Madrid: Siglo XXI, 1971), 117-126.

Difícilmente se encontrará un mejor análisis de esta canción, con su poder de evocación, su dramatismo y su misterio, que el de Francisco García Lorca, «Córdoba lejana y sola», *Cuadernos Americanos*, XXXIV (1947), 233-244, y recogido en *Federico García Lorca*, serie «El Escritor y la Crítica», edición de Ildefonso Manuel Gil (Madrid: Taurus, 1973), 187-197.

[11] La pareja simbólica «pez / luna» constituye el núcleo de la poesía de Lorca. La luna es de agua, como el pez. Su asociación confluye en un único movimiento hacia la muerte. Negación de vida y negación

El que sueña es el poeta en busca de lo imposible y la canción expresa esta imposibilidad. Por eso, al ser las CANCIONES variaciones sobre motivos universales, el tiempo, el amor, la muerte, no es difícil hallar en ellas símbolos análogos. De todos esos motivos, tal vez sea el amor imposible el de más acusada presencia. La simbiosis del poeta con Narciso, que proyecta lo Otro de sí mismo, alcanza en la penúltima sección del libro su más alto grado de frustración:

> Por tus blancos ojos cruzan
> ondas y peces dormidos.

La naturaleza muerta revela también un amor estéril. Hay, pues, en estos versos, que arrastran el «comprendí. Pero no explico» de poema «Narciso», una impotencia resignada ante el amor que no puede realizarse, una desilusión amarga ante el trágico juego del amor.

Amor lunar, amor imposible. La luna en la vida del poeta parece haber negado su capacidad de amor. Por eso, simbólicamente, bajo la luna es imposible comer naranjas.[12]

Hablar del amor y la muerte, que constantemente se entrecruzan en CANCIONES, es hablar de lo imposible, de la poesía, que es el lenguaje de lo imposible. Por ella supera el poeta la realidad humana, esencialmente doble, y vive la experiencia de la noche, de la unidad. Para lograrla tiene que enceguecer. «Quiero vivir sin verme», dice el poeta en «Canción del naranjo seco», con un claro deseo de abolir el desdoblamiento de su personalidad. Por lo posible accedemos a lo

---

de amor. El «pez luna», animal que desde *Canciones* hasta *El público* se carga de sustancia mítica, simboliza la presencia de la vida en la muerte, el amor no engendrado o extinguido.

Véase el ensayo de J. Angel Valente, «Pez Luna», *Trece de Nieve*, 1-2 (1976), 191-201.

[12] La naranja y el limón tienen una clara connotación amorosa en la poesía popular y en la de Lorca. En el poema «Dos lunas de tarde», la oposición luna-naranja designa una trágica apetencia de vida

> La luna llorando dice:
> Yo quiero ser una naranja.

imposible. Cada vez que el poeta hable de lo imposible lo hará negativamente. Esta negación nos acerca al silencio como sede de lo imposible o innombrable. Sólo la poesía puede prestar su voz al silencio. Voz que encuentra su liberación en el silencio del agua

> En una gota de agua
> buscaba su voz el niño.
> («El niño mudo»)

Oscuridad, silencio, agua: tres constantes en CANCIONES. Desde el silencio comenzamos a ver la unidad, a comprender por qué lo imposible nos sustenta y anima.

La palabra poética es siempre palabra erótica. La palabra nos transporta de lo imposible a lo posible, del silencio a la realidad, por lo que para retornar a lo imposible es necesario volver a nacer. ¿No se dice que amar es retornar de lo dual a lo único?

La identidad de amor y muerte se realiza en el oscuro reino lunar, en el que se inscriben el «pez», el «anillo», la «adelfa», la «granada», el «nardo», como signos del mal amor. El amor buscado, pero nunca alcanzado, deja en la experiencia de la muerte una apertura poética, un retorno al verbo primordial. La palabra, signada por la experiencia de la muerte, es capaz de unir lo posible y lo imposible. El mundo reposa sobre la muerte, el lenguaje sobre el silencio. La conciencia de lo imposible es el mejor camino para descubrir lo posible. Lo que preexiste es la unidad, la vuelta al origen, la necesaria coincidencia de lo posible y lo imposible en el silencio, donde la palabra es capaz de expresarse a sí misma.[13]

---

[13] Canciones es contemporáneo de *Libro de poemas, Poema del cante jondo* y *Suites*. Frente a *Primeras canciones* (1922), «libro de adolescencia, aún no ordenado por su autor», *Canciones* (1927) muestra una conciencia selectiva que se traduce en una voluntad de ordenación. Mientras la mayor parte de los poemas son anteriores a 1926, Lorca trabaja en su redacción definitiva desde febrero de ese mismo año. Véanse las cartas a Melchor Fernández Almagro, finales de febrero de 1926, y a Francisco García Lorca, febrero de 1926; *Epistolario*, I, pp. 133-134 y 143.

La palabra de la tradición, la voz olvidada o perdida, es la que comienza a hablar en el POEMA DEL CANTE JONDO y en el ROMANCERO GITANO. Amor y muerte convergen en el cante jondo y la expresión de su lucha es la pena negra del gitano.[14]

Desde su infancia, Lorca empezó a asimilar la tradición popular andaluza, de ahí que en los romances gitanos resulta difícil saber qué elementos proceden de la tradición y cuáles son elaboraciones originales. En todo caso, lo que Lorca creó fue el romance dramático, lleno de angustia y misterio, de tragedia y poesía.[15]

Se trata, por tanto, de un libro poético, que es fruto de múltiples revisiones textuales y variantes de redacción. El hilo conductor que da homogeneidad a tan heterogéneo conjunto es la capacidad de la palabra para expresarse a sí misma.

A Piero Menarini se debe una cuidadosa edición de *Canciones* y *Primeras Canciones* (Madrid: Espasa-Calpe, 1986).

[14] Refiriéndose al verano de 1924, afirma I. Gibson: «Estamos presenciando el momento, sin duda alguna, en que cuaja como proyecto de libro el *Romancero gitano,* que procede, como la mariposa de la crisálida, del *Poema del cante jondo* de 1921», o. c., 383. Así pues, en ambos libros canta la pena andaluza y los personajes son encarnación de la pena. Para una explicación del sentido de la pena andaluza, véase el estudio de Rafael Cansinos Assens, *La copla andaluza* (Madrid: Demófilo, 1976), especialmente pp. 35-37.

[15] En el *Romancero gitano* se combinan lo narrativo, lo lírico y lo dramático. Lorca funde el romance narrativo con el lírico y crea el romance dramático, nacido de un lirismo subjetivo, trágico, que va de dentro hacia afuera. Respecto al romance, forma que le preocupaba desde 1919, nos dice el poeta: «El romance típico había sido siempre una narración, y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía, porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero,* como el llamado *Romance sonámbulo,* donde hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora». Véase la edición de M. Hernández, *Romancero gitano* (Madrid: Alianza, 1981), 143-144.

Combinando el movimiento dramático del Duque de Rivas y la sugestión lírica de Juan Ramón Jiménez, Lorca pone en escena su propia tragedia: la frustración erótica que el sueño arrastra y que al fin se hace visible. Resistencia del amor vencida sólo a costa de la muerte, que permite vivir. La tragedia del amante lorquiano consiste en completar lo negativo, ya que si se aceptan las limitaciones es para superarlas. Lo que subyace en el ROMANCERO GITANO es la angustia lorquiana de siempre: la libertad amenazada por la convención. Por eso, lo mejor del libro abarca cuatro poemas fundamentales: el enigmático «Romance sonámbulo», el «Romance de la pena negra», el del «Muerto de amor» y el «Romance del emplazado».

Está claro que el valor esencial del «Romance sonámbulo» reside precisamente en su fondo onírico. El obsesionante estribillo «verde que te quiero verde», que nos introduce y nos saca del sueño, sirve para compensar las deficiencias de la personalidad.[16]

En el sueño, por la noche, la protagonista busca la imposible salida a su insatisfacción amorosa:

> Bajo la luna gitana,
> las cosas la están mirando
> y ella no puede mirarlas.

El sueño de la gitana trata de restablecer el paralelismo entre el deseo (el amor) y la realidad (la muerte). Esa mujer espera a su amante, pero no sabe por dónde vendrá. El sueño sirve, pues, de compensación a la imposible búsqueda. Los sueños no transmiten pensamientos claros, sino incomprensibles, por eso se expresan frecuentemente en forma de símbo-

---

[16] Esta compensación de los sueños, cuya principal función, según Carl Jung, «es restablecer nuestro equilibrio psicológico», responde a la alteración originada por la frustración erótica. María Luisa Egea fue el gran amor de Lorca. Esa pasión, al frustrarse, se convirtió en uno de los grandes temas lorquianos, proyectándose subliminalmente en multitud de personajes. ¿No sería la gitana del romance uno de ellos? El sueño, en el fondo, no es más que un desarrollo de la mente.

los y analogías. «El viento», «el mar y el caballo», «la luna», se funden en lo verde, el color de la muerte que llena el poema.

Sólo en la libre asociación del sueño, amor y muerte pueden ser identificados. Es en el estribillo, con su intensificación emocional, donde convergen amor y muerte.[17]

Historia de frustración amorosa es también el «Romance de la pena negra», considerado por Lorca como el más representativo del libro.[18]

Soledad Montoya, «concreción de la Pena sin remedio», sufre a lo largo del poema un proceso inverso de transformación hasta desembocar en una noche sin madrugada

¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

Instalado en la pena, el color negro expresa el dolor absoluto. Es significativa la asociación de la gitana con el caballo, símbolo de origen ctónico. Mas el «caballo que se desboca», signo de la impetuosidad del deseo, «al fin encuentra la mar», es decir, la muerte. Este caballo negro puede considerarse como el eros frustrado, la vida negada. La «pena negra» es pena de ausencia que desea la presencia, en un clima de sueño y muerte.

---

[17] El color verde sirve de caracterización para «La Lola», «El Amargo» y la gitana del «Romance sonámbulo». Los versos finales del poema «Balcón», del *Poema del cante jondo*

La Lola aquella,
que se miraba
tanto en la alberca

parecen prefigurar los del «Romance sonámbulo»

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.

El color verde es, en la poesía de Lorca, el color más frecuente, va unido a la luna y significa vida, amor y muerte. Para su polisemia, véase Francisco García Lorca, «Verde», Pincus et al., *Homenaje a Casalduero* (Madrid: Gredos, 1972), 135-139.

[18] Véase la «Conferencia recital sobre *Romancero gitano*», 2.ª ed. (Madrid: Aguilar, 1978), I, 1117-18.

El imposible amor está ahí, en la «pena negra». El negro, un no color, genera más sombra, para que los amantes hayan de ser, por fuerza de la sombra, más visibles. La expresión absoluta del dolor, del imposible amor, está en la sola contención de la pena. La «pena negra», de raigambre popular, contiene dentro de sí las formas posibles del amor. Así que, en el dramático diálogo entre el narrador y la gitana, la imposibilidad física de la unión va asociada a la satisfacción de la sexualidad:

> Soledad: lava tu cuerpo
> con agua de las alondras.

Primero viene la negación que lleva a la afirmación. El color negro que llena el poema, como el verde en el «Romance sonámbulo», sirve de soporte al caballo negro de la muerte que engendra la vida, tal como si el negro fuera menos una falta que una saturación. El negro, blanco vacío, vacío saturado de vacío.

El clima onírico es también el que crea, en el romance del «Muerto de amor», una atmósfera erótica de frustración:

> Tristes mujeres del valle
> bajaban su sangre de hombre,
> tranquila de flor cortada
> y amarga de muslo joven.

LOGOS es separación; EROS, entrelazamiento. El eros no conoce diferencia de sexo, porque es anterior a la unión sexual. Esta aparece negada desde la masculinidad que centra el romance. La acción del deseo es, pues, masculina.[19]

SIVE MAS SIVE FEMINA. Masculinización de lo femenino concentrada en el «muslo», el gran símbolo de lo erótico en la poesía de Lorca. ¿No simboliza el muslo, con su ambivalencia sexual, la suspensión de la dualidad y la nostalgia por el pansexualismo?

---

[19] Véase el excelente artículo de Luis Antonio de Villena, «La sensibilidad homoerótica en el *Romancero gitano*», *Cuadernos del Norte*, 40, 28-35.

Sueño, amor y muerte son los tres elementos configuradores del ROMANCERO GITANO. Los tres confluyen nuevamente en el «Romance del emplazado», donde lo onírico es la puerta de la violencia

Los densos bueyes del agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados.

Los jóvenes están ahí par ser agredidos por el toro, animal sagrado, encarnación de las fuerzas ctónicas. Más que el inevitable emplazamiento del «Amargo», cuyo destino es morir, la masculinidad vuelve a hacerse presente para justificar un deseo permanentemente insatisfecho: los desnudos cuerpos bellos que el poeta tanto amó.[20]

Los cuernos del toro, de carácter lunar, simbolizan el espíritu de transgresión. Lo sagrado rige la transgresión de las

---

[20] En las antiguas religiones, la desnudez es símbolo de libertad. Los cuerpos desnudos de los jóvenes inspiran el deseo con su sola belleza. El cuerpo lúbrico y desnudo tiene para Lorca un valor sagrado. Así habría que entender su homosexualidad, presente a lo largo de toda su obra. La homosexualidad en Lorca, lo mismo que en Cavafis o Cernuda, debe considerarse como una forma de vida. Fue precisamente Cernuda quien mejor entendió este compromiso con la libertad y quien se responsabilizó de los versos ausentes en su «Elegía a un poeta muerto»

Aquí la primavera luce ahora.
Mira los radiantes mancebos
Que vivo tanto amaste
Efímeros pasar junto al fulgor del mar.
Desnudos cuerpos bellos que se llevan
Tras de sí los deseos
Con su exquisita forma, y sólo encierran
Amargo zumo, que no alberga su espíritu
Un destello de amor ni de alto pensamiento.

Esta *Elegía,* escrita en abril de 1937, provocó el malestar entre los intelectuales y fue la causa de que Cernuda no participase en el *Homenaje* al poeta granadino.

prohibiciones. El eros, en sentido religioso, celebra la fiesta contra el orden, asume la violencia como forma de libertad. Sin la libertad, cuya violencia anima el amor y la muerte, resulta difícil entender el fondo primitivo del ROMANCERO.

Sería imposible penetrar en las infinitas variaciones simbólicas de los romances o entender esa especie de insatisfacción sexual, de falta de plenitud, que lleva a la unidad primordial. El ROMANCERO GITANO es, en la poesía de Lorca, la imposibilidad del amor que encuentra en la «pena negra» su fundamento. Pero el amor negado es a la vez libertad total del amor, que sólo su negación hace posible. Y así se llega a comprender que la imposibilidad es complemento de la posibilidad. Por eso, en el clima onírico del ROMANCERO, donde libremente se asocian sexo y muerte, un lenguaje primitivo comienza a hablar en los orígenes del amor o del lenguaje, en el presente que revela la exigencia de lo imposible.[21]

Eros y lenguaje se mezclan en la imaginación del poeta. La aventura erótica es también una aventura lingüística. El lenguaje metafórico del ROMANCERO deja ver lo que de verdad somos: un lenguaje caído, que es recuerdo imborrable del lenguaje primordial. Debido a que la sombra de la unidad está viva en el poeta, el presente tiene que esclarecer el pasado. El lenguaje del ROMANCERO es dramático porque no interrumpe la distancia entre pasado y presente, sino que la intensifica. La conciencia de esa distancia es la que hace volver al Paraíso de la Unidad. El gitano es el personaje de una

---

[21] Los personajes del *Romancero gitano* sienten la seducción del presente, el tiempo ácrono por excelencia, y lo viven en toda su intensidad. Véase C. Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad* (Madrid: Gredos, 1958).

Los matices expresivos de los tiempos en la poesía de Lorca han sido analizados por Juan Cano Ballesta en su artículo «Una veta reveladora en la poesía de García Lorca», *Romanische Forschungen*, LXXII (1965). Ahora recogido en *Federico García Lorca*, edición de Ildefonso Manuel Gil, o. c., 45-65.

tragedia, situado por el poeta entre un pasado lejano y remoto, que permanece aún vivo, y un presente individual y problemático. Polaridad, por tanto, entre dos elementos: tradición e individuo. A esta polaridad del personaje trágico corresponde, en la poesía dramática, un lenguaje ambiguo y equívoco, que abarca en el presente una multiplicidad de niveles. Pues que el lenguaje trágico es el lenguaje del momento.

Y así vemos que, dentro de la tendencia a la disimetría, propia del romancero tradicional, se reitera la actualización de un presente progresivo, la intensificación sensorial, el imperfecto en perspectiva, el instante trágico del indefinido. Medios expresivos que revelan una conciencia trágica, en donde lo humano y lo divino resultan intercambiables. El arte trágico, del que forma parte el ROMANCERO, consiste en volver simultáneo lo que en la vida es todavía sucesivo.

Amor sin límites, libertad sin límites. Esa libertad encontró en el lenguaje surrealista su expresión natural.[22]

Los surrealistas tuvieron un concepto radical de libertad. Ellos fueron los primeros en liquidar convenciones y tabúes.

---

[22] Podemos hallar múltiples razones que den cuenta del cambio de rumbo estético en la poesía de Lorca. No cabe duda que la crítica de Dalí al *Romancero gitano* se refleja en las prosas «Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría», compuestas en septiembre de 1928. Sin embargo, el hecho importante es la natural incidencia de lo ajeno en lo propio. En efecto, sólo porque la incorporación de la experiencia de libertad y revolución se produce en el sentido del crecimiento propio, Lorca ha podido traspasar eficazmente el surrealismo a su poesía. Lorca encuentra en el surrealismo zonas de contacto con su propio mundo poético, sobre todo en el deseo de llevar el lenguaje hasta los límites extremos de lo posible. Más que una concesión al surrealismo, lo que hace *Poeta en Nueva York* es intensificar la precedencia de imagen y lenguaje, que viene ya de lejos.

Quien perciba en los escritos «La imagen poética de D. Luis de Góngora» y la Conferencia-recital sobre el *Romancero Gitano* un mismo lenguaje sabrá también que de lo que se habla literalmente es de esta experiencia de libertad por la imagen.

Véase el ensayo de W. Benjamin, «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», *Iluminaciones/1* (Madrid: Taurus, 1971), 41-62.

Análoga y solidariamente, Lorca participa de esta rebelión contra la realidad convencional. Toda la belleza de la ODA AL SANTISIMO SACRAMENTO, «quizá el poema más grande» que Lorca hizo por estos años, se manifiesta por medio de una exaltación del cuerpo:

> 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 nuestra.

El eros no conoce la separación de cuerpo y alma. El sacrificio de Cristo, que abre la resurrección de la carne, representa un acto de amor que nos devuelve a la unidad original. Lo erótico es para Lorca una exigencia de su profunda religiosidad.[23]

En un mundo sin dioses, tal es el sombrío escenario de POETA EN NUEVA YORK (1940), la vida no es sagrada. El tono melancólico del libro surge de la nostalgia por algo perdido. Para advertir que no se tiene algo, es necesario detenerse en uno mismo. Y lo que el poeta ve es la infancia muerta que vive en él. La lectura de este inconcluso poema constituye, pues, una invitación al viaje por los infiernos del ser y el título mismo expresa ya la subordinación de lo colectivo a lo personal: «He dicho UN POETA EN NUEVA YORK y he debido decir NUEVA YORK EN UN POETA», anticipa Lorca al comienzo mismo de su conferencia-recital sobre el libro. Porque, en este libro tan comprometido, la realidad social e his-

---

[23] «Se llega al amor divino por el amor carnal», había dicho San Bernardo. Esta trascendencia en el acto de amor, que la Oda refleja, parece ser también el mensaje del borrador en prosa *Místicas (de la carne y el espíritu):* «Vuestro gran pecado ha sido desligar la carne del espíritu, no comprendiendo en vuestra miserable pequeñez que la carne es el espíritu y el espíritu es la carne». La dignificación de la carne constituye una exaltación del espíritu. El erotismo es un reflejo de lo divino. Para esta dignificación sexual, véase el ensayo de E. Martín, «La senda salomónica: *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*», *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir* (Madrid: Siglo XXI, 1986), 261-321.

tórica está vista en función del yo que la padece, resulta interiorizada. Puede decirse que el libro nace, en buena parte, de la radical soledad en que el poeta ha quedado después de su crisis sentimental de 1928.[24]

Hay un choque entre el antiguo mundo y el nuevo, ese choque produce un vacío total y de ese vacío surge una nueva realidad.

«Primero viene la destrucción que lleva a la construcción», había dicho Mao Zedong. Y tal vez sea esta destrucción positiva el núcleo generador del poemario, porque permite unir presente y pasado, volver al paraíso de la infancia perdida. Cuando la infancia desaparece, el poeta se siente obligado a no apagar su espíritu o llama en un mundo hostil, y regresar a ella por la palabra. El poeta es mediador entre este mundo y el otro y su palabra, al reunir lo contrario, restaura la unidad. Este es el hecho central de POETA EN NUEVA YORK: la palabra existe para salvar al mundo.

Esa voz crece hacia adentro, se retira para salvar la luz escondida de su infancia muerta:

> Para buscar mi infancia ¡Dios mío!
> comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos
> pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo
> y que llevaba un anda de oro entre sus dientes diminutos.
> («Infancia y muerte»)

---

[24] Crisis sentimental, sólo parcialmente iluminada por sus biógrafos, pero en la que influyen tanto la ruptura con su amante, el escultor Emilio Aladrén Perojo, como la acogida del *Primer Romancero Gitano*, publicado en julio de 1928. Esta crisis podemos seguirla a través del epistolario. En el otoño de 1928 dice a Jorge de Zalamea que está atravesando «uno de los estados más dolorosos que he tenido en mi vida». Véase C. Maurer, ed., *Epistolario* (Madrid: Alianza, 1983), II, 119. Del propio Maurer es importante la «presentación» a la correspondencia de Lorca con su familia desde Nueva York, en revista *Poesía*, 23-24 (1978), 9-15. Por otra parte, tal vez la desolación con que comienza *Poeta en Nueva York* obedezca a aquella invitación «a lanzarnos en el vacío», hecha por Dalí desde *L'Amic de les Artes*. Véase la presentación de Rafael Santos Torroella sobre la correspondencia de Dalí a Lorca, *Poesía*, 27-28 (1987), 105-115.

Hay en este singular poema un viaje por el sueño al otro lado de la vida. El sueño busca al poeta para recordarle que la muerte es inseparable de la infancia vivida: «¿Qué es el sueño, sino nuestro jardín?», había dicho Lorca en la prosa «Jardines» de IMPRESIONES Y PAISAJES.

La infancia tiene en su poesía un sabor a muerte. Cuando el poeta nos dice: «Aquí sólo con mi ahogado», está ilustrando esta reciprocidad. Lo que muestra aquel niño es el poeta mismo en el más allá, «un solitario, azul, inexplicable muerto», esta infancia vestida de noche que, en el azul que centra el poema, lo mismo que todo el libro, representa la verdad de la propia muerte. «Infancia y muerte» es, pues, la cifra de este viaje en la noche del propio ser.[25]

Podría ser el niño muerto expresión del deseo erótico. El eros, anterior a la unión sexual, representa la unidad original, el principio de la vida y de la muerte. El Otro como componente del Mismo, como condición de la propia identidad. En este sentido abundan los ejemplos, desde «Yo tenía un pez muerto» del poema IGLESIA ABANDONADA hasta «Aquel muchacho que llora» de CIUDAD SIN SUEÑO y aquella niña en el «Agua que no desemboca» de NIÑA AHOGADA EN EL POZO, que debe ponerse en relación con el NOITURNIO DO ADOESCENTE MORTO de SEIS POEMAS GALEGOS. Todos ellos son figuras del Otro, del niño muerto de la propia infancia, integrantes yos del protagonista del poema «Infancia y muerte». No decimos que este poema agote por sí mismo la significación del poemario, pero sí que en él depositó Lorca

[25] El alcance de este desechado e inconcluso poema es magno. Llega a *Poeta en Nueva York* y a la poesía de Lorca en sus partes más extrañas. «Infancia y muerte» es reproducido en facsímil por R. Martínez Nadal en *Federico García Lorca. Autógrafos, I* (Oxford: The Dolphin Book, 1975), 242-245. Fechado tal vez en 1928, según la corrección del manuscrito, Lorca se resistió a incluirlo en el libro ya formado: «Guárdate eso y no me lo enseñes nunca más», dijo a su amigo.

Para la interpretación de este poema central, véase el ensayo de María Zambrano «El viaje: infancia y muerte», *Trece de nieve,* 1-2 (1976), 181-190. Recogido ahora en el homenaje a Lorca de la *Revista de Occidente,* o. c., 51-66.

su más profunda conciencia de la alteridad. De la relación de «Infancia y muerte» con los restantes poemas, resulta claro que el poeta constituyó su Yo a partir del Otro y con el Otro. Mientras que la organización externa del libro se reduce a una crónica poética de viaje, en la que es fácil advertir la llegada del poeta a Nueva York, su estancia en la ciudad y la despedida, la unidad interna hay que verla desde el sentimiento dominante de la muerte, el Otro absoluto. ¿Acaso puede olvidarse que, en la intención del poeta, el título definitivo del ciclo neoyorkino iba a ser INTRODUCCION A LA MUERTE?.[26]

Lo que el poeta siente en torno suyo es la ausencia del amor; lo que desea es recuperar el amor de la infancia, libre de convenciones. Se establece, por tanto, una dialéctica entre la realidad y el deseo, la ausencia y la presencia del amor, la edad adulta y la infancia.

El nuevo lenguaje, que corresponde a la visión de un mundo nuevo, trata de borrar las fronteras entre la realidad y el

---

[26] Lorca menciona este título en la entrevista de Montevideo (1934) y en otra de 1935 (*Obras completas*, II, 1083).

Como el poeta no estableció la versión definitiva, todo intento de reconstruir el ciclo de la poesía neoyorkina se reduce a simple hipótesis. La documentación existente (el imprescindible texto de la conferencia-recital, la lista de *Tierra y Luna*, las ilustraciones fotográficas enviadas por la editorial Séneca al editor Rolfe Humphries) revela inserciones y asociaciones entre los poemas, pero no la edición definitiva de un original inconcluso, que Lorca seguía elaborando cuando fue asesinado.

La complicada historia textual ha sido analizada, con más o menos fortuna, por Daniel Eisenberg, *«Poeta en Nueva York»: historia y problemas de un texo de Lorca* (Barcelona: Ariel, 1976); Eutimio Martín, *Poeta en Nueva York. Tierra y Luna*, edición crítica (Barcelona: Ariel, 1981); Miguel García Posada, *Lorca: Interpretación de «Poeta en Nueva York»* (Madrid: Akal, 1981) y Richard L. Predmore, *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca* (Madrid: Taurus, 1985).

La colección de poemas neoyorquinos constituye un largo proceso de elaboración, en el que el manuscrito entregado a Bergamín por Lorca no constituye más que el punto de partida.

En cuanto a la conferencia-recital, no debemos olvidar que Lorca hace en ella una lectura de los poemas, no una estructura del libro.

sueño. Sólo en un juego mutuo de realidad y sueño, realidad absoluta para el surrealismo, puede el lenguaje mostrar una forma de vencer la melancolía del vacío. Puede decirse que la realidad verbal desplaza a la realidad vivida y que el lenguaje metafórico del libro quiebra las asociaciones de uso común y restaura la unidad primordial. Al rechazar cualquier separación, el lenguaje nos revela por vía negativa su carácter sagrado, proclama el amor de la infancia como una ausencia que no puede ser sustituida por nada.[27]

No es POETA EN NUEVA YORK un libro social y político, sino profundamente revolucionario. Su fondo angustiado revela el violento choque entre el mundo natural y el mundo tecnológico. Esta falta de armonía se refleja en la yuxtaposición de realidades inconexas, en el simbolismo animal, en las metáforas audaces, en las imágenes inesperadas y grotescas. Para Lorca, como para Lautréamont y Aleixandre, el lenguaje toma un carácter sagrado, se convierte en medio de comunicación con el más allá. Un lenguaje que, en su contínua autodestrucción, incita a la inocencia. Cierto es que en POETA EN NUEVA YORK confluyen muchos temas y símbolos reconocibles. Pero no importa tanto en el libro el depósito temático mismo (la injusticia social, el amor oscuro, la fe perdida) como su proyección en un lenguaje que se presenta, a la vez, como símbolo de la destrucción y encarnación de la inocencia.

El contacto con lo profundo, con el amor de la infancia, lleva al poeta a un rechazo de los límites de la vida socializada. Al escaparse de ellos, el poeta vuelve a encontrar por el lenguaje la experiencia de un «paraíso perdido». La atracción que experimenta el poeta por el homosexual no hace sino actualizar la nostalgia del amor cósmico sobre la persecución de la sexualidad, técnica de la tiranía moral. La «Oda a Walt

---

[27] Tiene razón M. Laffranque cuando afirma que «el personaje de este libro no es la muerte, sino el amor martirizado, y el hueco que deja su ausencia en la vida, la cual, sin embargo, sólo existe gracias a él», *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* (París: Centre de Recherches Hispaniques, 1967), 216.

Whitman» hace ver la exaltación y la agonía confundidas, el amor en su totalidad.[28]

Al amor cósmico responde la disolución de un lenguaje que hace posible la circulación natural del universo. No por azar tal correspondencia se produce en la intimidad, clave de la poesía lorquiana

> Porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
> Pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.
> («Poema doble del lago Edem»)

«Sondar» significa aquí, ante todo, experimentar la profundidad, abismarse, paso previo a toda revelación. Y ésta es la función de la palabra: descubrir la realidad última.

El arte, la palabra, atraviesa las cosas y hace visible su visión secreta. Verbos como BUCEAR y SONDAR, y sustantivos como SOMBRA, FANGO, CIENO, TINIEBLA, AGUA TURBIA traducen la interioridad, pues el artista, animal de bajos fondos, desciende «au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau», según el conocido verso de Baudelaire.[29]

De esta exploración interna nace la visión de Nueva York, sombrío escenario desolado y gris por el que pasa el poeta del caos al orden. «No he querido hacer una descripción por fuera de Nueva York», dice Lorca en 1933, y lo que vemos es un «rito de paso», un viaje iniciático con su ciclo completo: partida, iniciación y regreso.

El poeta abandona el mundo familiar para acceder a un nuevo mundo. Esta separación produce angustia:

> Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
> y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!
> «1910 (Intermedio)»

---

[28] Miguel García Posada, o. c., 67-68.

[29] Para estas nociones, véase P. Predmore, o. c., 33. El concepto de interioridad es clave en el arte moderno, sin necesidad de recurrir a la sicología de C. Jung. Recuérdese la frase de Paul Klee: «Adentro, solamente fuego. Interioridad».

El HUECO como vacío de la personalidad, como expresión de la soledad bajo este horizonte de muerte.

La iniciación implica una muerte y un renacimiento. No es extraño que el barrio negro de Harlem sea el lugar adecuado para la danza, «la expresión soberana del arte africano», rito que contribuye a la reabsorción cíclica del mundo

> El ímpetu primitivo baila con el ímpetu mecánico,
> ignorantes en su frenesí de la luz original.
> («Danza de la muerte»)

Lo natural y lo mecánico, al caer en el frenesí de la danza, se funden en una totalidad unificada. Es la mezcla dionisíaca hacia la comunión con una edad de oro recuperada. La danza loca del Mascarón es una representación sacra que tiene como fundamento el ritual de la muerte y el retorno. El paso de un estado a otro se opera a través de la «escala», símbolo de descenso y ascenso, eje del mundo

> Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda
> o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas.
> («Ciudad sin sueño»)

El puente o escala entre la Tierra y el Cielo son variantes del Arbol del Mundo, que se halla en medio del Universo. LA CIUDAD, título que según el hermano del poeta pensaba éste poner a su colección de poemas neoyorquinos, es el punto o centro del Universo. Nueva York es la ciudad del Mundo. Esta vinculación de lugar sustenta la universal proyección del libro. En la vigilia de «Ciudad sin sueño» la reconquista del ser y de la palabra son simultáneas

> Otro día
> veremos la resurrección de las mariposas disecadas
> y aun andando por un paisaje de esponjas grises y barcos mudos
> veremos brillar nuestro anillo y manar rosas de nuestra lengua.

El «anillo» se asocia a la «rosa» para simbolizar este ciclo indefinido de muerte y nacimiento, de regeneración. Lenguaje asociado a un movimiento que no se interrumpe: un

ciclo natural y poético. El lenguaje del propio ser es al mismo tiempo el lenguaje de la realidad cósmica. Pero quedaría este viaje insuficientemente caracterizado si no añadiésemos aún que el poeta de la inicial partida es, una vez que el contacto con la ciudad se produce, el hombre del retorno radical.

Cuando el viaje iniciático se ha llevado a cabo, el poeta debe regresar con su experiencia. El deseo de volver a lo primordial aparece claro en las odas «Grito hacia Roma» y «Oda a Walt Whitman». El tema de la muerte y el retorno alcanza en ellas la máxima tensión hasta desempeñar una función estructural en BODAS DE SANGRE y YERMA.

La oda al bardo americano, no incorporada hasta después de 1933, sirve para fijar la actitud humana y poética de Lorca. Para Lorca, lo mismo que para Whitman, la homosexualidad como programa de inversión de lo normativo define su existencia y viene a reforzar su actividad poética. ¿No sería lo homosexual, anterior a toda división, una reproducción de lo erótico?

Eros y lenguaje se mezclan en el poema, ritual del ciclo cósmico. Lo seminal y lo semántico constituyen una gramática de la existencia. Buena parte de la crítica lorquiana ha dejado de ver bajo la homosexualidad una dilatación vivificadora del narcisismo infantil reprimido, bajo las palabras el rastro de lo erótico.[30]

El amor amenazado por las normas sostiene la expresión. Por ello, eros y lenguaje andan confundidos en la pérdida,

---

[30] Más que un hecho, la homosexualidad se presenta en Lorca como identidad. Si Whitman es su *alter* ego, es porque su *eros* no conoce diferencia entre homosexualidad y masculinidad. Sobre esta identidad entre vida y obra respecto a su homosexualidad, ha escrito Cernuda: «Acaso en la *Oda a Walt Whitman* esté el corazón mismo del libro, al menos en ella da voz el poeta a un sentimiento que era razón misma de su existencia y de su obra», en su ensayo «Federico García Lorca (1898-1936)», *Prosa completa* (Barcelona: Barral Editores, 1975) 449. Véase, además, Juan Larrea, «Asesinado por el cielo», *España Peregrina, I*, 6 (1940), 251-256. Después recogido en *Trece de nieve*, o. c., 117-124.

de suerte que el viento destructor despierta el retorno a la vida

> Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
> quite flores y letras del arco donde duermes,
> y un niño negro anuncie a los blancos del oro
> la llegada del reino de la espiga.
> («Oda a Walt Whitman»)

¿Destrucción por amor a la construcción? La «espiga» simboliza el ciclo natural de las muertes y los renacimientos. Se destruye la realidad en la que se ha estado viviendo y de su destrucción nace un estado de transparencia que engendra una reapertura del mundo y de la vida.[31]

Así que este lenguaje autodestructivo, articulado sobre la caída, apunta en su simbólico caminar hacia algo distinto de lo visible. Y en el viaje queda siempre la palabra ligada a una transformación de la realidad. El símbolo es el signo más visible de esta metamorfosis.[32]

La dramática polaridad entre civilización y naturaleza aparece como trasfondo fundamental de POETA EN NUEVA YORK. El poeta insiste especialmente en símbolos ambiguos,

---

[31] El poeta no se queda en lo negativo, sino que va más allá. Por eso, me parece incompleta la afirmación de F. Umbral a propósito de *Poeta en Nueva York:* «Su actitud no es de revolucionario constructivo, sino de anarquista destructivo», *Lorca, poeta maldito* (Barcelona: Bruguera, 1978), 120. Creo, por el contrario, que la idea de destrucción positiva es uno de los ejes centrales del libro y unifica a una serie de poemas bastante distintos entre sí.

[32] La función del símbolo es tender un puente entre lo conocido y lo desconocido. Cuanto más sombrío es el entorno, tal el de Nueva York, más abstracto y simbólico se vuelve el lenguaje que lo expresa. Nueva York es el lugar en que el deseo tropieza con su realidad. El símbolo revela la transformación del caos en un nuevo orden. Así, los principales rasgos estilísticos del libro, la combinación de símbolos positivos y negativos, el predominio del sustantivo, los adjetivos con valor metafórico, la abundancia de frases adverbiales, los verbos de movimiento, forman parte de todo ese proceso espiritual, al que se ha referido Angel del Río en su inaugural ensayo «García Lorca: *Poeta en Nueva York*», *Estudios sobre literatura contemporánea española* (Madrid: Gredos, 1972), 277.

CABALLO, LUNA, VIENTO, MANZANA y ARENA, para expresar esta alteridad de amor y muerte. La ambigüedad se hace necesidad artística porque expresa anímicamente la turbia sexualidad padecida.[33]

Doble luz: represión e impulso. El poeta no sólo posee el anhelo de recuperar el amor de la infancia, sino que es este anhelo en el que se contiene su propia experiencia. Y al hallarse en ella el amor entrelazado con la muerte, el viaje del poeta por la ciudad es un viaje por los infiernos del ser, un viaje de carácter simbólico.[34]

De este viaje iniciático da buena prueba el poeta al despedirse de la ciudad: «Dejaba muchos amigos y había recibido LA EXPERIENCIA MAS UTIL DE MI VIDA».

La iniciación implica una muerte ritual, seguida de un despertar a una vida más completa. El poeta asume la muerte por amor como liturgia sacrificial, según nos revela el poema «Crucifixión», para hallar de nuevo la armonía del mundo. ¿No es el sacrificio el equilibrio primordial entre el hombre y la naturaleza? Visto así, POETA EN NUEVA YORK se nos presenta como una autobiografía espiritual, como una verdadera SAISON EN ENFER.

¿Quién pone puertas al campo? En «Grito hacia Roma» exclama el poeta:

> Compañeros de todo el mundo
> hombres de carne con vicios y con sueño
> ha llegado la hora de romper las puertas.

«Romper las puertas», derribar los obstáculos. El canto no se revela más que en la libertad.

Los viajes de Lorca a Nueva York y La Habana supusieron el choque con otras culturas y la desinhibición de su ho-

---

[33] Richard L. Predmore, «La retórica de la ambigüedad», o. c., 37-53.

[34] En una entrevista de 1931, Lorca llama al libro «interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo, de aquella ciudad mundo. Un símbolo patético: sufrimiento. Pero del revés, sin dramatismo» (II, 890). Esta afirmación dio origen a la interpretación simbólica del libro, si bien el símbolo no es unívoco, sino equívoco.

mosexualidad. En Cuba se despojó de sus tabúes sexuales, sin traumas y para siempre, y se puso a escribir EL PUBLICO, su obra más abierta y compleja.

POETA EN NUEVA YORK (1929-1930) y EL PUBLICO (1930), obras coetáneas y afines, revelan múltiples analogías. De todas ellas, ninguna tan perceptible como la pérdida de identidad, que se convierte en alienación, en frustración amorosa. Polaridad, por tanto, entre el yo profundo y la máscara, lo íntimo y lo convencional. Y se arranca la máscara de una persona para ponerla en presencia de su realidad profunda: el «perfil de una fuerza oculta», la muerte por amor, el amor imposible o «irrepresentable». El canto del ruiseñor simboliza la unión entre el amor y la muerte, tal como aparece en la famosa escena de ROMEO Y JULIETA.[35]

El mérito de Lorca en EL PUBLICO es haber transformado la dualidad en unidad. Así el Emperador, en el final del cuadro «Ruina romana», niega la dualidad y suspira por la unidad

EMPERADOR: Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir.

CENTURIÓN (Escupiendo): Uno es uno y nada más que uno.

EMPERADOR: Y no hay dos.

Dentro de la perspectiva erótica en que se inscribe la obra, la conciencia de lo dual y la nostalgia del uno, lo heterosexual y lo homosexual, se complementan. La reducción de lo dual a lo uno se opera en lo interior. El lenguaje da aquí voz a una necesidad íntima: la fuerza del amor. Y a este centro irradiante vienen a dar la simultaneidad de tiempos y ac-

---

[35] La identificación de la muerte de amor con el canto del ruiseñor aparece ya en *Don Perlimplín*

Herido,
muerto de amor.
Decid a todos que ha sido
el ruiseñor.

ciones, el desdoblamiento de personajes y la plasticidad de las imágenes.[36]

La palabra asume la muerte del amor y la proyecta artísticamente. Y así, en el interior, Lorca resuelve la oposición entre el «teatro al aire libre», la escena convencional, y el «teatro bajo la arena», el verdadero teatro. Afirmación del Eros, del lenguaje y de la libertad.[37] La libertad personal ha derivado en libertad artística. La afirmación del Eros va acompañada de la palabra. Eros mediador, como la palabra, entre lo histórico y lo sagrado. El nexo entre lo erótico y lo poético queda anclado en una experiencia religiosa: la del amor como sacrificio. Y el sacrificio es el medio de transformación del amor finito en universal. Hay, pues, una conciencia trágica cuando los dos planos heterosexual y homosexual se oponen sin dejar por ello de separarse. A esta tensión de fuerzas contrarias corresponde, en el lenguaje poético, una ambigüedad, que caracteriza a los poemas del ciclo neoyorquino.

Símbolos ambivalentes, EL RUISEÑOR, EL CABALLO, EL PEZ LUNA, símbolos de amor y muerte. Donde mejor se advierte la imposible realización de esa «fuerza oculta» es en el PEZ LUNA, signo del niño muerto. Recordemos que en el «Romance de la luna, luna» del ROMANCERO GITANO, la luna se lleva al niño («Por el cielo va la luna / con un niño de la mano»); en el poema «Iglesia abandonada», de POETA EN NUEVA YORK, la alusión al hijo muerto es clara («Yo tenía un pez muerto...»); en el «Vals de las ramas de TIERRA Y

---

[36] No es este el momento de realizar un análisis exhaustivo de tales recursos. Por ello, remito a los estudios de Rafael Martínez Nadal, *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (México: Joaquín Mortiz, 1970); *Federico García Lorca. Autógrafos II: El público, edición facsimilar* (Oxford: The Dolphin, 1976); *El público y Comedia sin título. Dos obras póstumas* (Barcelona: Seix Barral, 1978); a la cuidada edición de María Clementa Millán (Madrid: Cátedra, 1987); y a los importantes artículos de la revista *Cuadernos*, 20, enero de 1987.

[37] «La libertad, el amor y la poesía» son para Octavio Paz «el triángulo incandescente» del movimiento surrealista. Véase *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)* (Madrid: Espiral/Fundamentos, 1974), 86.

LUNA el pez está ya en el mar de la muerte («Por la luna nadaba un pez»). Es, sin embargo, en EL PUBLICO donde este símbolo adquiere mayor persistencia. En el cuadro segundo, «Ruina romana», los distintos juegos amorosos terminan en «el pez luna»

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

FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en cuchillo.

Y al final de la obra dice la madre de Gonzalo:

SEÑORA: ¿Dónde está mi hijo? Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: ¡Aquí tienes a tu hijo!

¿Qué significa este «pez luna»? ¿Queda todo en la simple extinción o hay un deseo de no apagar la llama de la infancia? Presencia del hijo muerto, de la muerte previa a la resurrección.

Lo que hallamos es un verdadero complejo simbólico: PEZ, LUNA, CUCHILLO, tres símbolos que, ya con su ambigüedad, parecen resumir de algún modo la muerte de amor. EL PEZ, símbolo de las aguas, está asociado al nacimiento o a la restauración cíclica; LA LUNA, señora de la muerte y de la vida; EL CUCHILLO, a la vez funesto y fascinante.

El pez hecho luna: la luna muere y renace, y el pez, que está en ella, renace con ella misma.

La muerte es aquí de nuevo el sacrificio de la vida. Sacrificio del niño, cuyos gemidos «golpean las ventanas de la boda» en el poema «Panorama ciego de Nueva York» de TIERRA Y LUNA y se oyen «En los espejos y entre los encajes de la cama» de ASI QUE PASEN CINCO AÑOS, del dios que muere para vivir. El amor alcanza así su más alta significación dentro de la muerte, del sacrificio.[38]

---

[38] De los héroes lorquianos ha dicho Angel Alvarez de Miranda: «El tema de su muerte es el tema de su vida», *La metáfora y el mito* (Madrid: Taurus, 1963), 30.

Muerte de amor, amor creador. De la sangre nace la vida, de la muerte la palabra. Voz que, tras haberse liberado de sus máscaras por su misma «fuerza oculta», se hace más íntima y libre.

¿Qué enseña la experiencia neoyorquina? Ante todo, una actitud vital dionisíaca, que pugna por descubrir las frustraciones y liberar los instintos. El amor exige el sacrificio y el sacrificio anticipa la muerte. En BODAS DE SANGRE (1933) la tragedia se hace inevitable desde el momento en que Leonardo y la Novia se han sometido a las normas, en lugar de haber seguido el «camino de la inclinación»:

LEÑADOR 2.º: Hay que seguir la inclinación; han hecho bien en huir.

LEÑADOR 1.º: Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.

LEÑADOR 3.º: ¡La sangre!

LEÑADOR 1.º: Hay que seguir el camino de la sangre.

LEÑADOR 2.º: Pero la sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

LEÑADOR 1.º: ¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.

La sangre fecunda el deseo, la unión sexual. Por el contrario, en YERMA (1934), la ausencia de deseo supone la ausencia de fecundidad. O lo que es lo mismo, la ausencia suscita la presencia, lo estéril lo fecundo.[39]

La fecundidad, expresión de la vida que se transmite, atrae poderosamente a Lorca. El canto de «la sangre derrama-

---

[39] Refiriéndose A *Yerma*, dice Lorca a la prensa haber conseguido «a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la fecundidad. Y es de ahí, del contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra». Véase Alfredo Muñiz, «El poeta del *Romancero gitano* habla de *Yerma*, la obra que interpretará Margarita Xirgu y su compañía el día 29 en el Teatro Español», *Heraldo de Madrid*, 26 diciembre 1934. Citado por I. Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* (Barcelona: Grijalbo, 1987), 254.

da», de la vida que nace de la muerte, anima todo el LLANTO POR IGNACIO SANCHEZ MEJIAS (1935), en donde Lorca alcanza la culminación de su madurez.

Música y canto tienen un origen común. La vieja idea de dar al lenguaje una organización musical adquiere fuerza con la poesía simbolista francesa. La doctrina de Verlaine, DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE, revela que el sonido musical ocupa ya el lugar de la palabra y que la sonoridad comunica de forma más inmediata el significado del poema.

EL LLANTO presenta una estructuración sinfónica en cuatro partes, cada una representativa de los cuatro movimientos de una sonata, forma musical que responde al principio estético de la variación equilibrada.[40]

A lo largo del poema observamos una tonalidad elegíaca bastante uniforme y una sucesión musical de ritmos diversos. En cada movimiento, la cadencia refleja un tiempo correspondiente a un sentimiento distinto. En su primer tiempo, «La cogida y la muerte», la alternancia de endecasílabos no rimados con el estribillo octosilábico «A las cinco de la tarde» revela el dramatismo causado por la irrupción de la muerte imprevista. La simultaneidad de este instante fatal viene marcada por verbos sin acción verbal y por adverbios de tiempo.

En el segundo, «La sangre derramada», hay un SCHERZO ágil en que las apelaciones, interrogaciones y exclamaciones encadenadas se mueven a un ritmo acelerado. El romance octosilábico propicia el grito de protesta: «¡Que no quiero verla!», la resistencia del poeta a que la vida acabe con la muerte.

En el ANDANTE del tercer tiempo, «Cuerpo presente», la meditación personal ante el misterio de la muerte se demora en el ritmo cadencioso del alejandrino. Metáforas, imágenes

---

[40] La sinfonía no es más que la adaptación de la sonata a la gran orquesta. A esta estructuración sinfónica del *llanto* se han referido, entre otros, Angel del Río, *Vida y obras de Federico García Lorca* (Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1952) y Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, o. c., 145.

genéricas y asociaciones convergen en la piedra (muerte), que rechaza el agua (vida).

En el último tiempo, «Alma ausente», que es una prolongación del movimiento anterior, el contraste entre muerte («Porque te has muerto para siempre») y vida («Pero yo te canto»), olvido y memoria, se resuelve finalmente en un ritmo de salmodia por la monotonía de las reiteraciones. La melancolía llega aquí al límite de su experiencia y se expresa en un lenguaje austero, sin nudos ni metáforas.

Ritmo y estructura son aquí medios expresivos porque subrayan el sentido del texto poético. Hay a lo largo del poema un vivo ordenamiento rítmico que confirma la forma clásica de la sonata: la exposición, el desarrollo y la recapitulación.

El lenguaje fluye sostenido de la melodía a la salmodia. El primer movimiento de la exposición se concentra en un arranque creciente de emplazamiento, «La cogida y la muerte», alcanza su clímax en «La sangre derramada» y, desciende gravemente sin estridencias en la serenidad de la muerte («Cuerpo presente») y del recuerdo («Alma ausente»).[41]

Gracias a la música, la transformación del olvido en memoria tiene su paralelismo en el tránsito gradual de la melodía a la salmodia. Lo que al principio era movilidad dramática se convierte al final en un ritmo tranquilo de nostalgia. Todo el poema es, de hecho, un intento de transcender el lenguaje hacia las formas de la música.[42]

El secreto de la elegía está en su ritmo: habiendo comprendido la estructura rítmica, se comprende el sentido.

El ordenamiento rítmico contribuye a crear un fatalismo trágico. Hay una irrupción imprevista de la muerte en la vi-

---

[41] Para esta orquestación musical del *Llanto*, véase el análisis de Francisco García Lorca, o.c., 257-58.

[42] Federico de Onís ha dicho: «La actividad más importante en la vida de Federico, fuera de la literaria, fue la musical». Ahora puede verse *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1986).

da, de ahí la rebelión ante la muerte, el tratar de vencerla con el canto. Lucha con la muerte, lucha por la sobrevivencia.

Es la muerte la vida del hombre y no puede liberarse de la muerte sin sacrificar su misma vida. En el LLANTO asistimos al hecho de que la vida sólo es posible destruyendo la vida. El círculo ritual es la identificación simbólica del toro con la luna. Según el antiguo mito, el toro depositó su semen en la luna. El toro y la luna se asocian en el ritmo cósmico de la fecundación. El sueño concentra en sí mismo todo el ciclo de la sexualidad

> La luna de par en par,
> caballo de nubes quietas,
> y la plaza gris del sueño
> con sauces en las barreras.
> («La sangre deramada»)

Frente al pensamiento moderno, que opera con raciocinios lógicos, el pensamiento arcaico se mueve a base de asociaciones simbólicas. Y lo que vemos, en el instante del sueño, es que la plaza de toros conserva aquí el aspecto lunar de la muerte. El sueño funde la luna y el toro en un ritual de vida y muerte. Y como sucede en todo sacrificio, la sangre no corre en vano. El poeta ha querido que la vida subsista sólo por la muerte. ¿Será la muerte la suprema forma de la vida?

El individuo pertenece a la tradición y la tradición está presente en el individuo. Ha de vaciarse la voz en sí misma para ser llena por aquella presencia. Surgen así SEIS POEMAS GALEGOS (1935) y DIVAN DEL TAMARIT (1940), que no son una simple incursión en lo regional, sino palabras y ritmos hondamente sumergidos y que ahora por fin se manifiestan.

Los SEIS POEMAS GALEGOS concentran el esfuerzo de Lorca por dar un sentido a la experiencia de la muerte, asunción trágica que domina su poesía última.[43]

---

[43] A pesar de su brevedad, los *Seis poemas galegos* son fruto de una compleja experiencia. En su redacción confluyen tanto la estancia neoyorquina como la relación de Lorca con Galicia. Publicados con un

El poeta se vuelve hacia lo oscuro y mira hacia la noche que está en sí mismo. Voz de lo oscuro, mirada interior que necesita ser resguardada de lo solar.[44]

La luna, «el primer muerto», preside esta colección de poemas. La luna y la muerte están en íntima relación. Si en BODAS DE SANGRE la luna se disfraza de labrador, en SEIS POEMAS GALEGOS lo hace de «blanco galán» dentro del poema «Danza da lua en Santiago», cuyo obsesionante estribillo

É a lúa que baila
na Quintana dos mortos.

revela un ritual de vida y muerte. La voluntad de muerte, de la vida en la muerte, domina el poema y el poeta se constituye en protagonista del ciclo universal.[45]

El mundo poético de SEIS POEMAS GALEGOS, fuera de la simplicidad de construcción sintáctica y métrica impuesta por la lengua, es inseparable del ciclo neoyorquino. Lo confir-

---

prólogo de Eduardo Blanco Amor (Santiago: Editorial Nós, 1935), pertenecen al momento trágico de *Poeta en Nueva York*.

Por lo que atañe a la relación de Lorca con Galicia, podemos seguirla a través de tres hechos: 1) Sus viajes a la región gallega (desde su primer contacto en 1916 hasta su regreso con la Barraca en 1934); 2) Su asimilación de los cancioneros galaico-portugueses (véase su conferencia sobre Góngora en 1926); y 3) Su amistad en Madrid con músicos y escritores gallegos, sobre todo, con Ernesto Pérez Barja y Eduardo Blanco Amor.

Respecto a *Seis poemas galegos*, cuya fecha de composición no está todavía definitivamente fijada, son importantes los trabajos de J. L. Franco Grande y J. Laindeira Yrago: «Cronología gallega de Federico García Lorca y datos sincrónicos», *Grial*, 45 (1974), 280-307; Eduardo Blanco Amor, «Los poemas gallegos de Federico García Lorca», *Insula*, 152-153, p. 9; y José Sánchez Reboredo, «Sobre los seis poemas gallegos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435-436 (1986), 619-627.

[44] En noviembre de 1932, Luis Manteiga recuerda cómo Lorca dejó en sus manos el primer poema gallego «Santiago lonxe do sol», que en libro aparecería como «Madrigal a cibdá de Santiago». El primer título es bastante significativo.

[45] No es ajeno a esta asunción de la muerte el deseo del poeta de «quedarse a reposar toda la vida» en la Plaza de la Quintana, antiguo cementerio.

man tanto la similitud de algunos poemas («Niña ahogada en el pozo» y «Noiturnio do adoescente morto») como la persistencia de la luna. Los restantes símbolos, «la lluvia» (I), «sauces y potros desnudos» (III), «el mar» «IV), «tristes hierbas» (V), vienen a dar a este símbolo central y patético, que revela una trágica asunción de la muerte.

El mundo abisal de POETA EN NUEVA YORK tiene su proyección en la serie DIVAN DEL TAMARIT (1940) y en el inconcluso libro de sonetos.[46]

Las GACELAS y CASIDAS que componen el DIVAN se forman sobre un fondo oscuro, sobre ese confín de la vida-muerte en el que la palabra ha quedado inscrita. Hay algo trágico, pasional y angustiosamente trágico, en esta voz que sube descendiendo y que no quiere salir a la luz. Ya en la «Gaceta de la terrible presencia» hay un claro deseo de quedarse en lo oscuro

> Déjame en un ansia de oscuros planetas,
> pero no me enseñes tu cintura fresca.

---

[46] Los poemas del *Diván* fueron escritos entre el otoño de 1930 y el otoño de 1934, aunque su proyecto de escritura data de 1922, a raíz del contacto de Lorca con la antigua poesía persa y arábigo andaluza. La lectura y asimilación de las *Poesías asiáticas* (1833) de Gaspar María de Nava Alvarez y de la antología *Poemas arábigoandaluces* (1930) de Emilio García Gómez hicieron posible la preparación del manuscrito en septiembre de 1934, para que lo publicara la Universidad de Granada con un prólogo de García Gómez. Aunque la publicación no se llevó a cabo, es indudable que en el molde tradicional vierte Lorca la materia poética neoyorquina del amor atormentado. Para la formación del libro, son importantes los artículos de Mario Hernández, «Huellas árabes en el *Diván de Tamarit*», *Insula*, 370 (1977); M. de Meñaca, «Las poesías asiáticas: source poétique de Lorca», *Les Langues Néo-latines*, 217 (1976); y E. García Gómez, «Lorca y su *Diván del Tamarit*, *Diario ABC*, 5 de febrero 1982.

Por lo que respecta a los sonetos, fuera de los testimonios de Aleixandre, Neruda y Rosales, parece que la intención de Lorca era preparar un volumen de *Sonetos*, en el que figurasen los *Sonetos del amor oscuro* como conjunto unitario, que ya circulaba de modo privado. Once de estos sonetos, que Lorca no quiso publicar por inconclusos, han sido editados por Miguel García Posada en el *Diario ABC* (17 de marzo de 1984).

En el sueño nocturno del inconsciente el amor se libera de la muerte, de su constante amenaza.

La noche y el agua: un solo símbolo. La palabra, que ha entrado en el reino de la muerte, es visitada por el sueño del agua, de la infancia muerta

> Todas las tardes en Granada,
> todas las tardes se muere un niño.
> Todas las tardes el agua se sienta
> a conversar con sus amigos.
> («Gacela del niño muerto»)

El agua oscura es símbolo central en los poemas del DIVAN. El poeta, al ver el agua oscura, se ve a sí mismo. Se llega así al llanto, al punto oscuro de la infancia que ha de ser iluminado por el agua

> Porque quiero dormir el sueño de las manzanas
> para aprender un llanto que me limpie de tierra;
> porque quiero vivir con aquel niño oscuro
> que quería cortarse el corazón en alta mar.
> («Gacela de la muerte oscura»)

La memoria, revelación de la persona, aparece como viniendo de un olvido, oscuro fondo que lucha por manifestarse. En el agua oscura de la infancia, meditación de una muerte en profundidad, se juntan los símbolos ambiguos de la MANZANA y del MAR. De ahí que el agua profunda sea a la vez imagen de la vida y de la muerte, de la vida que busca morir. Agua oscura, primordial.[47]

El juego de vida-muerte encuentra su claridad allá en lo hondo. ¿Y no será acaso él mismo el que se pierde para volver a nacer? En la «Gacela de la huida», antes «Casida de la

[47] De la fascinación del agua sobre el poeta es buena muestra la carta núm. 11 a Melchor Fernández Almagro (II, pp. 1063-1064). La imagen del «agua oscura», presente a lo largo de toda la poesía de Lorca, aparece con especial intensidad en los poemas «Oda al Santísimo», «Niña ahogada en el pozo» y «Casida del herido por el agua». Véase R. Martínez Nadal, *El público. Amor y muerte en la obra de García Lorca*, o. c., 178.

muerte clara», hay un ir hacia el olvido para traer del olvido la memoria

Como me pierdo en el corazón de algunos niños,
me he perdido muchas veces por el mar.
Ignorante del agua voy buscando
una muerte de luz que me consuma.

Experiencia del que sabe perderse para ser ganado; para en la muerte vivir verdaderamente. Pues el estar con ella hace a la muerte más viva que la vida. Lorca es un poeta de la vida porque lo es antes de la muerte. Y de la muerte nace la vida que ya no puede morir. El viaje hacia la muerte es el viaje hacia la infancia, según revela el final del poema «Infancia y muerte» con el que directamente se relaciona esta GACELA, hacia una vida más verdadera.

Si POETA EN NUEVA YORK se inclina ya a la búsqueda de lo interior, DIVAN DEL TAMARIT busca la luz en la sombra y proclama la nocturnidad como primacía del inconsciente. Esta travesía onírica es siempre búsqueda del Yo

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo,
para ver al herido por el agua.
(«Casida del herido por el agua»)

Por el interior el Yo se comunica con el Universo. El pozo es el hombre mismo. Realiza, como la escala, una síntesis cósmica: «Asomándonos a ese pozo, percibimos allí, a una distancia de abismo, en un círculo estrecho, el mundo inmenso», dice Víctor Hugo. Y así el Yo, que se obstina en buscar su infancia, necesita recorrer un amplio camino para liberarse de cualquier limitación.

La palabra se abisma, va hacia el centro mismo del llanto. Canto que es melancólicamente llanto

Pero el llanto es un perro inmenso,
el llanto es un ángel inmenso,
el llanto es un violín inmenso,
las lágrimas amordazan al viento,
y no se oye otra cosa que el llanto.
(«Casida del llanto»)

El llanto, al conjugar amor y muerte, abre un espacio trágico de angustiosa espera. En la «Casida de los ramos», uno de los poemas claves de Lorca, se impone la angustia de quien se siente rodeado por el absurdo de la muerte

Por las arboledas del Tamarit
han venido los perros de plomo
a esperar que se caigan los ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

El Tamarit tiene un manzano
con una manzana de sollozos.
Un ruiseñor apaga los suspiros,
y un faisán los ahuyenta por el polvo.

Pero los ramos son alegres,
los ramos son como nosotros.
No piensan en la lluvia y se han dormido,
como si fueran árboles, de pronto.

Por las arboledas del Tamarit
hay muchos niños de velado rostro
a esperar que se caigan mis ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

Los símbolos «perros de plomo», «una manzana de sollozos», «un ruiseñor que apaga los suspiros», «un faisán que los ahuyenta», al juntar en una sola unidad semántica palabras antitéticas, concuerdan en la ineludible presencia de la muerte, cuyo empuje quiebra el ramaje de la propia vida. ¿Dónde se encuentra la angustia? En el triunfo de la muerte sobre la vida y el amor.

A partir de la inminencia y la inevitabilidad de la muerte, la angustia se convierte en estado de posesión cósmica. En lo oscuro queda el instante del amor, que es la transmutación de muerte en vida

Yo no quiero más que esa mano
para los diarios aceites y la sábana blanca de mi agonía.
Yo no quiero más que esa mano
para tener un ala de mi muerte.
(«Casida de la mano imposible»)

La asunción de la muerte es el medio del que se vale el

poeta para alcanzar el amor, aun a sabiendas de su imposibilidad.

Esa mano, «pálido lirio de cal», «paloma amarrada a mi corazón», «guardián que en la noche de mi tránsito / prohibiera en absoluto la entrada a la luna», manifiesta la negación del amor, que el poeta asume como principio de libertad.

La dialéctica amor-muerte se resuelve finalmente en la unidad de la negación. Y así la forma circular del poema «Casida de las palomas oscuras», que ya había aparecido con el título de «Canción» en PRIMERAS CANCIONES y de «Canción de las palomas» en TIERRA Y LUNA, subraya el amor nunca realizado, pero siempre buscado

Por las ramas del laurel
vi dos palomas desnudas.
La una era la otra
y las dos eran ninguna.

DIVAN DEL TAMARIT afirma la naturaleza epifánica de un amor que va dando paso a la muerte y que en su asociación con la muerte, como sucede en CANCIONES, no cesa de oscilar entre la presencia y la ausencia.[48]

Separarse de la propia sombra significa morir. El poeta quiere vivir en lo oscuro para salvar el instante del amor.

Una intensa pasión atraviesa los sonetos amorosos de Lorca. Hubo de haber un largo proceso en la formación de los sentimientos, una resistencia a darse a conocer, hasta que esta «voz secreta» descubre su luminosa presencia.[49]

---

[48] Sobre el antiguo y siempre presente mundo de sus *Canciones* en *Diván,* véase el estudio de Daniel Devoto, *Introducción al «Diván del Tamarit» de Federico García Lorca* (París: Ediciones Hispanoamericanas, 1976).

[49] Puesto que los sonetos conservados abarcan desde 1924 a 1936, parece que la intención de Lorca, según el testimonio de Luis Rosales, era hacer una serie antológica en la que tendrían cabida los sonetos amorosos. No se conserva título, porque se trata de simples borradores. Véanse los artículos de E. Martín, «El ocultamiento de los *Sonetos del anor oscuro*», en *García Lorca, heterodoxo y mártir,* o. c., 57-62; y de

La unidad subyacente a los sonetos amorosos es, sin duda, el entorno sombrío. El amor en Lorca no es un ideal, sino una realidad humana, compleja y trágica. Y ello justifica que su visión sobre el amor no se articule con arreglo a un modelo previo, sino que el poeta sienta la necesidad de expresarlo bajo el signo de su dramatismo. Ese amor es «oscuro» porque deja ver un intenso drama interno: el tormento de un ser escindido entre la diversidad y la unidad. En lo interior se opera la unificación de contrarios y esa acción unificante corresponde por naturaleza al eros. La herida del amante atormentado deja ver esta nostalgia de plenitud no ajena a la condición humana.[50]

La oscuridad de los sonetos amorosos es, en realidad, la existencia de un amor que se sustrae a sus convencionalismos. El amor quedaría libre de su limitación si los tiempos múltiples tomaran la forma del instante. El poeta ha querido captar en esta serie los instantes del padecer que causa la ausencia del amor. La sangre que corre en el «Soneto de la guirnalda de rosas» es un signo del tormento. La palabra marcha aquí, con el tiempo destructor, hasta la muerte

¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!
¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!
Que la sombra me enturbia la garganta
y otra vez viene y mil la luz de enero.

M. Hernández, «Jardín deshecho: los *Sonetos* de García Lorca», *El Crotalón*, 1 (1984), 199 y ss.

A pesar de todo, con título o sin él, los sonetos amorosos constituyen una sección diferenciada y una serie unitaria.

[50] Esta plenitud de lo erótico es la que confiesa Lorca a Rivas Cherif: «Y la normalidad no es ni lo tuyo de conocer sólo a la mujer, ni lo mío. Lo normal es el amor sin límites», citado por I. Gibson, *Federico García Lorca*, 2, o. c., 396.

¿La atracción por la madre no actuaría, a nivel subconsciente, para impedir su preferencia por lo homosexual? Por otra parte, lo homosexual no agota la significación de los sonetos, aunque tampoco debe excluirse de ellos. La experiencia neoyorquina del amor invertido y las relaciones de Lorca con Rafael Rodríguez Rapún durante estos últimos años así lo confirman. Con todo, lo que aquí se impone es la oscura fuerza del *eros*, anterior a cualquier diferenciación sexual.

Entre lo que me quieres y te quiero,
aire de estrellas y temblor de planta,
espesura de anémonas levanta
con oscuro gemir un año entero.

Goza el fresco paisaje de mi herida,
quiebra juncos y arroyos delicados.
Bebe en muslo de miel sangre vertida.

Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,
boca rota de amor y alma mordida,
el tiempo nos encuentre destrozados.

La rosa, por su relación con la sangre derramada, es símbolo de regeneración: «Rosas y anémonas han salido de la sangre de Adonis mientras este joven dios agonizaba», nos recuedra Mircea Eliade.

La anémona, nombrada también aquí, simboliza en primer lugar lo efímero, el instante del amor. En la íntima unidad del poema el amor es correlato de la palabra, que busca siempre el tiempo perdido. Por eso, la palabra del que ama se hace experiencia de lo eterno. De este modo, el instante es eternidad y la palabra tiene que buscar una gota de sangre divina, el recuerdo de un tiempo originario.

Basta leer el «Soneto de la dulce queja» para comprender la función mediadora de la palabra

Tengo pena de ser en esta orilla
tronco sin ramas, y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla,
para el gusano de mi sufrimiento.

El poeta se halla en la situación del tronco o de la flor, escala que recoge la tierra y el cielo, punto cósmico.

Como en tantos poetas románticos, y de modo especial en Novalis, el amor es para Lorca el vínculo sagrado de hombre, naturaleza y dios.

Instante de la identidad perdida que melancólicamente se detiene en la angustia interiorizada de la muerte

Este dolor por una sola idea.
Esta angustia de cielo, mundo y hora.
(«Llagas de amor»)

No el miedo, sino la angustia, que engendra la muerte interiorizada. Los sintagmas «Este fuego que devora», «Este paisaje gris que me rodea», «Este llanto de sangre», «Este peso del mar que me golpea», «Este alacrán que por mi pecho mora», en sus referencias inmediatas, «son guirnaldas de amor», es decir, forman un círculo cerrado en sí mismo de amor y muerte. Amor no expresado, sino vivido en su sufrimiento. Pues que el amor se logra adentro, en el silencio del ser que no se expresa, como «el alacrán» no sale a la luz, porque su salida es ya señal de muerte.

Asumir la muerte es asumir el sueño del amor. Cuanto más honda es la experiencia del amor, más se va aliviando la tensión de los opuestos en busca de la unidad

Pero yo te sufrí, rasgué mis venas,
tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas.

Llena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura.
(«Soneto de la carta»)

La reducción a la unidad es propia de la experiencia mística. Y así la correlación de fuerzas contrarias, tigre-mordiscos-agresividad; paloma-azucenas-inocencia, queda subsumida en la «noche oscura» del alma. Amor y palabra son una sola cosa en la noche. Límite extremo en que la palabra dice el silencio, en que la imposibilidad del amor es su única posibilidad. Esa palabra, que engloba el sueño del amor cumplido, sin historia, es una palabra total. Esta palabra interior, «voz secreta del amor oscuro», es la palabra-materia que dice el imposible amor. Aquel amor, cuyo ser consiste en ser la palabra, no necesita señal. Y así, en la no manifestación, encuentra esta palabra fundamento

Pero sigue durmiendo, vida mía.
¡Oye mi sangre rota en los violines!
¡Mira que nos acechan todavía!
(«El amor duerme en el pecho del poeta»)

Las palabras separan, la música une. Las palabras son cada vez menos adecuadas para revelar el instante del amor. El poeta busca refugio en la música. El poema se esfuerza por escapar de los límites lingüísticos para llegar a la libertad de la forma musical. Por medio de la música no cesa la herida del tormento y la palabra se prolonga más allá de la muerte. Es en la música donde el poeta espera ser dios.

¿Qué más decir de unos sonetos no ordenados por el poeta? Quienes quieren reducir la intimidad del amor a palabras, trivializan una experiencia que, por naturaleza, es paradójica. En efecto, el amor no es extraño a la muerte. Por esta razón, el amor sólo puede sentirse y expresarse en la paradoja. Las innumerables paradojas de la experiencia erótica («dulce queja», «viva muerte», «caliente voz de hielo»), insolubles racionalmente, son expresión de una inmensidad infinitamente presente, que es al mismo tiempo ausencia infinita. Lo que se pone de relieve, en cada soneto, es el instante del amor que desafía la muerte. ¿Y cómo hemos de entender ese desafío sino como una distancia que la palabra debe salvar?

En vez de contemplar la distancia, que es la razón misma del arte, acudimos a lo biográfico para interpretar una realidad sumamente compleja.[51]

Parece que sea obligado rastrear en estos sonetos las resonancias de ciertos poetas, Petrarca, Shakespeare, Góngora, y no su asimilación, y así se les adhiere con frecuencia el tópi-

---

[51] Admitamos que el abandono que se refleja en los sonetos «El poeta dice su verdad» y «Soneto de la carta» es el fruto de la relación de Lorca con Rafael Rodríguez Rapún, o que el pichón del «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma» es el que Gil-Albert regala a Lorca y éste manda a su amante ausente. Mas lo esencial es esto: ¿nos ayudan esas circunstancias a comprender la unidad de los sonetos?

No es el amor lo que hace vivir al lenguaje, sino la experiencia que el poeta tiene de él. Basta con que alguien lea con atención estos sonetos para darse cuenta de que, al considerar el amor, es el hombre el que es considerado.

co. Mas como la palabra es aquí de verdad, la verdad contenida en el tópico acaba imponiéndose y dejando ver su secreto: el amor sin límites. En un artista tan elemental como Lorca no sorprende que el amor aparezca atravesado por la muerte. El amor sangra. La muerte se encarna en el amor y el amor es carne viva de la muerte. La muerte no tiene ataduras. ¿No está el amor también llamado a una liberación? Desde la madurez de su «otoño enajenado» la palabra, que saca su sustancia del eros inmanente al ser, vuelve a encontrar en la muerte, en la destrucción que quiere ser universal, una sorprendente espontaneidad.

De la profunda simiente de la tradición se incorpora el viejo refrán: «Quien no se aventura no pasa la mar». Podría ser el viaje, de tanta persistencia en la tradición occidental, el símbolo caracterizador de Lorca. ¿No celebró él con memorable autoconfesión en el LLANTO POR IGNACIO SANCHEZ MEJIAS «un andaluz tan claro, tan rico de aventura»? La aventura es siempre un pasar de lo conocido a lo desconocido. Aquí el viaje se realiza en el interior de sí mismo y revela una conciencia trágica en el que está ávido de lo imposible. Y de esa imposibilidad nace el canto mismo.

De lo escindido parte el impulso hacia lo primordial. La necesidad más íntima del poeta es dar el salto del caos al orden. Lorca tiene una mentalidad primitiva, en cuya raíz está la nostalgia por lo sagrado, por ese más allá al que la metáfora tiende. Su poderoso lenguaje metafórico, que rompe las asociaciones comunes y trasciende los límites lingüísticos, no es más que un medio de expresar la nostalgia de lo imposible. Por eso, tal vez la mejor imagen de Lorca sería la de un río, expresión de esta nostalgia de la antigua unidad. ¿Se podría recuperar la infancia sin recurrir a la metáfora del agua? El agua, metáfora fundamental de la profundidad, es el soporte material de la infancia muerta, del niño muerto que cruza por los oscuros espacios de esta poesía y, de manera especial, los de POETA EN NUEVA YORK. El período de

1929-1930 se convierte así en eje y centro de su obra. Con el ciclo neoyorquino se abre la fase en la que el arte de Lorca alcanza su plenitud y el canto aparece con una intensidad singular en este peregrinaje por los infiernos del ser. Es en lo interior donde el canto adquiere su verdadera fuerza y es allí donde hay que escucharlo. La noche abre los ojos del alma y se entra en ella con un amor que se produce entre la vida y la muerte y que, por ello, es capaz de vivir y morir al mismo tiempo. Para el que ama, sólo la muerte puede satisfacer lo imposible. Con la muerte acaban las limitaciones y en ella se da libertad a la fuerza creadora del amor. El viaje lorquiano transcurre a través de la noche del ser y exige una disolución del tiempo y del espacio, para que vida y muerte sean idénticas en el sueño. Pues a fuerza de adentrarse en la conciencia, de hundirse en la propia tiniebla, llega el ser a formar parte del universo. Hundirse es reintegrarse a la naturaleza. Y por eso no quiere el poeta sacrificarse a la luz, para no sentirse lejos de la madre, y vive con el temor de que el amanecer lo sorprenda en la calle, según nos recuerda Cernuda.

Un sueño de la negación, del no nacer todavía, del estar aquí simple y pobre: «Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno». Cuanto más negativos nos volvemos, más somos todo en el todo. ¿Dónde llenarse de universo mejor que en la pobreza?

Por haberla acogido en lo interior, la palabra entra de lleno en lo sagrado y se hace cauce de la relación del ser con el universo. Para Lorca ser poeta es tanto como ser universo y es el universo lo que siente habitar dentro de sí. Desde este centro del Yo que es, al mismo tiempo, centro universal se entiende el deseo de Lorca de no publicar su obra para evitar su momificación. ¿Hace falta decir que la muerte sustenta un profundo amor por la vida? Con esta pasión por la vida entra Lorca, por derecho propio, en una generación cuyo lirismo lleva con frecuencia el predominio de lo retórico sobre lo vital.

Poesía para ser vista desde dentro, para ser oída antes que leída. Y el que la escucha se expone a ser penetrado por ella. Recibe, entonces, la voz del origen, de la tierra y del mar. El magnetismo de esa voz estriba en su carácter fundador.

ARMANDO LÓPEZ CASTRO
Universidad de León