

***HACIA UNA ANTOLOGIA RAZONADA DE
FEDERICO GARCIA LORCA***

**EUTIMIO MARTIN
UNIVERSITE D'AIX-EN-PROVENCE**



Toda antología es un atajo en el recorrido de la obra de un escritor. Si, por añadidura, de una antología comentada se trata, la valla de una glosa coaccionante puede acentuar la molestia del lector ante lo que bien pudiera calificar de atentado a su libre arbitrio literario.

En definitiva ¿cómo se justifica una antología si no es por la imposibilidad material de poder leer toda la obra en cuestión? Una antología, entonces, ¿tiene que ser forzosamente un mal menor? Esto parece inferirse del inevitable empobrecimiento que toda amputación en los escritos de un autor conlleva. Pero hay una manera de paliar este grave inconveniente: despertando en el lector un irreprimible deseo de pasearse luego a todo lo largo y lo ancho de una geografía literaria que se ha visto obligado a recorrer a campo traviesa.

Para terminar haciendo en ella morada.

Tratándose de Federico García Lorca, no hay que esforzarse mucho para alcanzar este objetivo. Muy pocos son los nombres de la literatura universal que pueden competir con el suyo en fervor general. Ahora bien, hay lorquistas (y de primera fila) que consideran como una peculiaridad de nuestro autor el carecer éste de poemas superficiales o anodinos. ¿Cómo, en este caso, proceder a una selección antológica? Sencillamente, considerando, con elemental sentido común, que, incluso en un escritor de tal intensidad expresiva, no todos los textos poseen el mismo peso específico.

CRITERIOS NEGATIVOS EN UNA SELECCION

Espigando en una de las obras primeras, pero ya con indudable sello personal, el libro *Canciones*, leemos este poema:

Canción cantada

*En el gris,
el pájaro Griffón
se vestía de gris.
Y la niña Kikiriki
perdía su blancor
y forma allí.*

*Para entrar en el gris
me pinté de gris.
¡Y cómo relumbraba
en el gris!*

* El presente trabajo constituye un fragmento de la introducción a una *Antología comentada* que publicará en breve *Ediciones de la Torre* (Colección "Germinal").

Esto es: en una atmósfera o situación tan poco propicia al lucimiento como es el propio color gris, donde el mitológico pájaro Griffón (mitad águila, mitad león) pierde su aparatosa rareza volviéndose trivial ("se viste de gris") y donde hasta la niña Kikirikí (la niña que encarna el canto del gallo) pierde también su originalísima personalidad, en ese quintaesenciado gris, el poeta Federico García Lorca, pintado él mismo de gris, relumbra, y ¡de qué manera!

¿No reivindica aquí poéticamente el autor el brillo social que le han atribuido todos cuantos le conocieron? "En España —escribe Dámaso Alonso— él se convierte en el centro atractivo de cualquier grupo de amigos, de cualquier reunión donde se encuentre. Tiene un tesoro inacabable de gracias, se ríe con sonoras carcajadas y contagia al más melancólico". Las reuniones españolas suelen ser raramente grises pero hete aquí que en Estados Unidos, el poeta, vestido con el gris de su ignorancia del inglés, asiste a una "wild party". "Federico —sigue diciendo Dámaso Alonso— se ha puesto a tocar y cantar canciones españolas. Aquella gente no sabe español ni tiene la menor idea de España. Pero es tal la fuerza de expresión, que en aquellos cerebros tan lejanos se abre la luz que no han visto nunca" ¹.

Parece, pues, poseer este poema una indudable representatividad. Y no sólo desde el punto de vista estrictamente biográfico. En el terreno estilístico, esa tan audaz como tierna simbolización en niña del blancor del día anunciado por el kikirikikí del gallo, lleva una inconfundible impronta lorquiana. Forma parte de la peculiar familia de "niñas" poéticas de nuestro autor. El lector recordará sin duda que "niña de agua" es también para Lorca la gota de agua fuera del estanque:

*Al estanque se le ha muerto
hoy una niña de agua.
Está fuera del estanque
sobre el suelo amortajada* ².

Igualmente habla el poeta de "niñas de la brisa", tan femeninas con sus "largas colas" ³, y de angustiadas "niñas de la sangre", que piden "protección a la luna" ⁴ en medio de la multitud indiferente de Nueva York.

Detengámonos un momento en esta última metáfora cuyo plano real es, a juicio nuestro, la menstruación femenina, y diga el lector si conoce alguna otra imagen poética en la historia de la lírica española de mayor audacia imaginativa. La fuente de esta portentosa capacidad lorquiana de poetización es una hipersensibilidad realmente insólita. Razón tiene Ian Gibson al calificar de "fascinante" la siguiente anécdota recogida de labios del pintor José Caballero:

- (1) D.A.: *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1958, p. 275.
- (2) "Nocturnos de la ventana", de *Canciones*.
- (3) "Friso", de *Canciones*.
- (4) "Paisaje de la multitud que vomita", de *Poeta en Nueva York*.

Era la primavera de 1935 (...) Federico estaba escribiendo entonces *Doña Rosita la soltera* (...) tomamos un taxi para ir a la estación de Atocha y al pasar por la calle de Claudio Coello había un incendio.

Preguntamos qué pasaba.

Está ardiendo *El Jardín de las Flores*.

Allí había mucha gente mirando.

Y le dice Federico al taxista: "Pare".

Paramos y le digo a Federico: "Oye, Federico, no tenemos mucho tiempo".

No me hizo caso y bajamos. Federico estaba como extasiado, viendo arder las rosas, cómo subían los pétalos por el aire. Era ya de noche, y me comentó: "¿Te imaginas lo que les doiera a las rosas estas arder, morir quemadas?"

(...) llegamos a Atocha y el tren acababa de salir. Federico tuvo que tomar el tren al día siguiente para ir a Sevilla.

Aquello me impresionó extraordinariamente. Federico tenía una sensibilidad a flor de piel. Era un sensitivo de mil demonios. Para Federico aquello era una quemazón propia. (Subrayado en el texto) ⁵.

La simpatía (en el sentido etimológico de la palabra: comunidad de sentimientos) de Lorca sobrepasaba incluso la frontera del mundo vegetal. A Carlos Morla Lynch, en carta de finales de agosto de 1931, le hace esta originalísima confesión: "También tengo una gran simpatía por el cuarto de baño de tu casa, porque nadie se las tiene a esta clase de habitaciones".

A pesar de todo, el lector no encontrará "Canción cantada" en la presente antología. Por una sencilla razón: no queremos contribuir a afianzar la imagen de un Lorca titiritero, derrochando la tan cacareada gracia andaluza a manos llenas. El carácter burlesco de su vida y obra (no muy frecuente, por añadidura, en esta última) no dejó de ser una máscara con que el poeta protegía su yo más íntimo. Como recomendaba a su amigo Jorge Zalamea, había que andar "procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo" (Subrayado en el texto) ⁶.

En la introducción al primer tomo de la monumental biografía de Federico García Lorca, Ian Gibson aporta los testimonios de amigos del poeta que no se dejaron engañar por esta fachada de alegría lorquiana. Vicente Aleixandre resumió la situación con tanta perspicacia como sencillez: "Su corazón no era ciertamente alegre". Más aún, el hontanar de donde mana y el cauce por el que discurre la obra de Lorca es de índole esencialmente trágica. En los antípodas de "Canción cantada" leemos en una especie de diario íntimo lírico, hasta ahora inédito y significativamente titulado *Pierrot (Poema íntimo)*:

(5) I. Gibson: *Un irlandés en España*. Barcelona, Planeta, 1981; pp. 175-176.

(6) *F.G. Lorca: Epistolario*. T. II. Ed. de Christopher Maurer. Madrid, Alianza, 1983; p. 119. Citemos en adelante la correspondencia por esta edición.

"Yo soy una máscara eterna. A veces, las más, soy Pierrot; a veces, soy Arlequín; otras, soy Colombina. Nunca Pantalón. ¿Qué sabe la gente de las calles lo que hay dentro de mí! Que saben, mis amigos, de mi alma a la que sólo conocen disfrazada! (...)

Hay que reconocerle a Francisco Umbral el mérito de haber afirmado, en 1967: "Federico no pisa seguro en la vida. Federico no es un triunfador. Federico tiene sus dudas, sus indecisiones, sus miedos. Federico es un joven inseguro, una larva de inadaptado. Se dirá que esto parece natural a cierta edad, incluso en el genio. Y así es. Pero cuando la obra y la actitud posteriores vienen a ahondar esa tierna inadaptación juvenil, haciéndola definitiva —aunque casi siempre secreta en el caso del sociable Lorca—, hay que tomar tal inadaptación más en serio de lo que se toman las veleidades de los veinte años" ⁷. Y Francisco García Lorca confirma el penetrante juicio de Umbral: "hay que decirlo porque es verdad: sus sondeos de poesía no le dejaron nunca satisfecho (...) Quizá también la misma insatisfacción le impulsaba a comunicar oralmente su poesía, a buscar confirmación en el oyente y el amigo, lo que le dio ese aire de bardo popular anterior a la imprenta" ⁸.

Ya vemos cuan lejos nos hallamos del Lorca pavoneándose, relumbrante, en el gris.

Por la misma razón, para no tomar el rábano por las hojas, hemos descartado de nuestra selección antológica poemas como éste, también de *Canciones*:

Lucía Martínez

Lucía Martínez.

·Umbría de seda roja.

Tus muslos como la tarde

van de la luz a la sombra.

Los azabaches recónditos

oscurecen tus magnolias.

Aquí estoy, Lucía Martínez.

Vengo a consumir tu boca

y a arrastrarte del cabello

en madrugada de conchas.

Porque quiero, y porque puedo.

Umbría de seda roja.

La concesión a un flamenquismo de caseta de feria salta a la vista. A ningún estudiante de bachillerato se le ocurriría hacer una redacción sobre "la pasividad amorosa femenina en la obra de García Lorca". Salvo para demostrar lo contrario.

Y ¿por qué incluimos un poema tan torpemente manoseado como "La casada infiel"? ¿No renegó de él el propio poeta hasta el punto de negarse a recitarlo en pú-

(7) F.U.: *Lorca, poeta maldito*. Barcelona, Círculo de lectores, 1970; p. 19.

(8) F.G.L.: *Federico y su mundo*. Madrid, Alianza editorial, 1981; p. 190.

blico y a prohibir que formara parte del programa de los rapsodas profesionales? Es cierto que terminó por rehusar su comunicación oral porque veía que servía de desahogo al erotismo reprimido. Pero no creemos que en la España actual continúe este poema conservando su potencialidad "pornográfica". Una vez liberado de todo efecto perturbador sobre la mentalidad del lector no es difícil darse cuenta de que, contrariamente a las apariencias, el don Juan es aquí femenino. Si engaño hay, no es la mujer sino el hombre la víctima. Es ella finalmente la seductora.

Christoph Eich ha escrito con acierto: " 'La casada infiel' es una de esas obras que hacen moda, pero nada prueba que obras tales posean necesariamente un valor subalterno". Y a renglón seguido, el crítico norteamericano pone de relieve la representatividad de esta composición cuyo análisis le lleva derecho al núcleo de la cosmovisión lorquiana. De acuerdo con el profesor Eich: "No temamos, por tanto, seguir la ancha corriente. Salgamos al encuentro del poeta en el punto mismo en que éste se descubre a la mayoría de sus lectores" ⁹.

UN POEMA RELEVANTE: "CAZADOR".

Pero volvamos a nuestro libro *Canciones* donde Lorca reconoció, por primera vez su voz propia ("Canciones es noble por los cuatro costados" le escribe a J. Guillén el 14-II-1927). No hemos dado hasta aquí más que ejemplos negativos. Hora es ya de seleccionar un poema antológico. Este lo es:

Cazador

¡Alto pinar!

Cuatro palomas por el aire van.

Cuatro palomas

vuelan y tornan.

Llevan heridas

sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!

Cuatro palomas en la tierra están.

He aquí una composición que, por su sencillez, pudiera ofrecerse como ejercicio de comprensión de texto a un estudiante extranjero que inicia sus estudios de Lengua y Literatura española. El significado es tan sencillo que no necesita explicación alguna. El acceso es franco, horro de trabas. No hay freno léxico ni conceptual alguno. Pero su contenido no se agota con la primera lectura. Y es que la voz de Lorca es sonido de campana: diáfana en su mensaje y rica de vibraciones.

Permítasenos una escolar explicación de texto:

Tema: Escena de caza que pone de relieve la brutal crueldad de la muerte (asesinato siempre, en definitiva).

(9) C.E.: F.G. Lorca, *poeta de la intensidad*. Madrid, Gredos, 1958; p. 15. El análisis verso a verso del poema ocupa las páginas 16-36.

Estructura: Un poema corto no implica siempre una estructura monolítica. Ocurre, a veces, que las diversas partes que lo integran suelen ser, en lógica proporción, más breves. Obligado a la condensación expresiva, el poeta no puede permitirse el lujo de desperdiciar las posibilidades estilísticas de la estructura como significante.

Este es el caso. La maestría técnica de Lorca se muestra ya en el partido que saca a la doble articulación habitual de toda composición: título y texto propiamente dicho. Los dos protagonistas de la caza, el activo y el pasivo, el agente y la víctima, están relegados a cada una de estas partes: el cazador reside en el título y las palomas en el cuerpo del poema. Un título forma parte, evidentemente, del texto, pero, al mismo tiempo, está netamente distanciado y en posición de fuerza: lo preside, lo domina. Del título parte aquí la fuerza mortífera del cazador, invisible en el poema (no aparece en verso alguno). El cazador impera sobre la caza como la muerte planea sobre la vida. La ausencia de artículo en "cazador" pone al desnudo su condición macabra: "cazador" y no "el cazador".

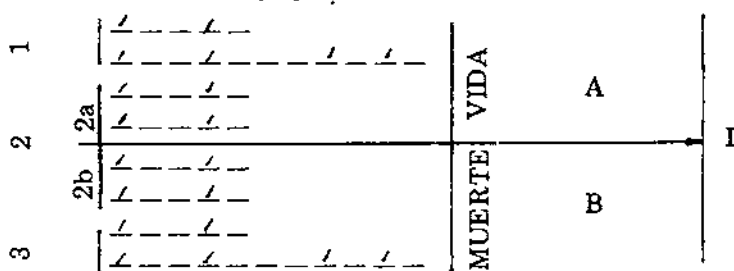
He aquí dos mundos netamente diferenciados: muerte-vida; cazador-paloma, pero que se interpenetran, que se complementan incluso, como título y poema.

La estructura va a poner de relieve esta simultaneidad de separación y correspondencia, de distanciamiento y relación entre las distintas partes que la integran:

- 1.- *Introducción:* versos 1 y 2.
- 2.- *Desarrollo:* versos 3 a 6.
- 3.- *Desenlace:* versos 7 y 8.

Se nos ofrece, pues, un relato completo en ocho versos. ¿Es lírica o épica esta composición? Las dos cosas. Es unión totalizante, en síntesis abarcadora de una compleja y universal realidad: unicidad de la dicotomía muerte/vida.

Estas tres partes, claramente deslindadas, además, por la disposición tipográfica, pueden más sutilmente reducirse a dos si nos atenemos igualmente a su enunciado semántico: vv. 1-4 y 5-8. El poema nos desvela así una estructura perfectamente bimembre entorno al eje que divide vida y muerte:



¿Dos o tres partes en la estructura? Dos y tres. O, mejor aún: dos en tres. La existencial agitación del impar 3, resuelto en la íntima, profunda dualidad de muerte y vida.

Pero esta dualidad es asimismo un todo. Y, en efecto, una isocronía acentual recorre de arriba abajo el poema. Palpitación rítmica que con regularidad respiratoria anima este todo orgánico de ocho versos (La transcripción rítmica del verso 6, aislado, sería: - ' - ' -, pero difícilmente un rapsoda, arrastrado por la fuerza de inercia

acentual del conjunto podría evitar el trasladar al posesivo de la primera sílaba el acento de la segunda).

Complementaridad y oposición, leit motiv del poema, expresa igualmente el cotejo de las tres partes en que a primera vista se escinde la composición. Los extremos, parte 1 y 3, están en relación paralelística, pero de un paralelismo (métrico y sintáctico) antitético (semántico): *alto-bajo; aire-tierra; van-están*. Escindidas por la antítesis semántica, estas partes 1 y 3 forman una unidad poemática, un poema dentro del poema. Bien pueden leerse prescindiendo de 2:

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.
¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.

Y, sin embargo, 2 es el meollo: la *copla* (El libro lleva por título *Canciones*):

Cuatro palomas
vuelan y tornan.
Llevan heridas
sus cuatro sombras.

Este es el corazón del poema que la línea divisoria *vida/muerte* atraviesa en su justo medio y divide en dos partes, 2a y 2b, por otro lado, en estrecha relación quiasmática: sujeto-predicado/predicado-sujeto.

Unión y escisión, dependencia y oposición, simplicidad y multiplicidad, ésta es la antinomia que la estructura del poema, en cuanto significante, pone de relieve. Imbricación y exclusión de los dos factores: *vida y muerte*, que integran y desgarran la condición humana.

Comentario:

¡Alto pinar!

El pino, sobre ser un árbol esbelto, (a menudo despojado de ramas laterales) es una de las especies vegetales más elevadas (hasta 50 metros de altura puede alcanzar). La condición de *alto* no solo califica a "pino" por expresar una cualidad suya sino que le conviene intrínsecamente: constituye un *epithetum constans*. Cuando Garcilaso habla de este árbol no olvida omitir el indisociable calificativo. Y si no es un *alto pino*

A la sombra holgando
de un alto pino (...) ¹⁰

son "pinos altísimos"

¿Ves el furor del animoso viento,
embravecido en la fragosa sierra,

(10) Garcilaso: *Egloga segunda*, vv. 51-52.

que los antiguos robles ciento a ciento
y los pinos altísimos atierra? ¹¹

Pero la altura del pino no es meramente física. Como árbol de hoja perenne y debido, además, al carácter incorruptible de la resina, el pino simboliza en arte la inmortalidad o potencia vital:

"Se consagraba el pino a Cibeles, diosa de la fecundidad. Sería la metamorfosis de una ninfa amada por el dios Pan. La piña simboliza esta inmortalidad de la vida vegetativa y animal" ¹².

"Las piñas se consideraron como símbolos de fertilidad" ¹³.

Es la fuerza vital, genésica de la "caliente piña" que en la *Oda al rey de Harlem* constituye el barrio neoyorquino con su concentración de negros o "piña zumbadora". Y si la niña de *Vals en las ramas* "iba por el pino a la piña" ¿qué tiene eso de extraño?

Los pinos se elevan hacia las nubes, sí, pero también contra un cielo opresor que reprime la libre manifestación del erotismo. En "Prólogo" de *Libro de poemas*, Lorca increpa a Dios:

guárdate tu cielo azul
que es tan aburrido

y le opone desafiante

Un corazón con arroyos
y pinos

En este joven libro de poesía lorquiana, con densa carga emblemática, como buena obra primeriza, el poeta subraya definidoramente, entre las demás especies de árboles, la abultada dimensión dionisiaca del pinar:

En el bosque antiguo, lleno de negrura,
todos me mostraban sus almas cual eran:
el pinar, borracho de aroma y sonido;
los olivos viejos, cargados de ciencia;
los álamos muertos, nidales de hormigas;
(...)
tejen las encinas oros de leyendas,
y entre la tristeza viril de los robles
dicen los enebros temores de aldea.

Pero ninguna necesidad tiene el lector de llamar en su auxilio a Garcilaso, ni a Cibeles, ni al dios Pan para captar el impulso vital donde se nutren las raíces de este "alto pinar". Le basta con abrir el oído a la popularísima canción (no en balde armonizada por Lorca):

(11) Idem: *Egloga tercera*, vv. 328-331.

(12) Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris, Laffont, 1982.

(13) Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1979.

Yo me subí a un pino verde
por ver si la divisaba
y sólo divisé el polvo
del coche que la llevaba.

Sin ir más allá del primer verso de "Cazador" nos movemos ya en un terreno característicamente lorquiano: la feliz conjunción de lo culto o literario con lo popular o folklórico. El desprecio de uno cualquiera de estos dos componentes produciría en su obra una inadmisibile mutilación.

Cuatro palomas por el aire van.

En este decorado de impulso vital ascendente que brota de la tierra, irrumpe el vuelo horizontal de las palomas. Queda así trazada, en la cabecera del poema, la cruz del sacrificio donde van a ser inmoladas las palomas, encarnación de la inocencia. Y, desde Noé a Picasso, símbolo de la paz.

La presencia de las palomas en el pinar ensancha, y, por consiguiente, potencia, el campo semántico de *pinar*. Antes de formar parte de la Santa Trinidad, junto con el Padre y el Hijo, y de revolotear sobre la cabeza de la Virgen María, la paloma anidaba a los pies de Venus. Góngora, que mejor ministro era de Euterpe que de la Iglesia Católica, devolvió a la paloma su clásica condición de "lasciva". Y en la estrofa 42 de *Fábula de Polifemo y Galatea*, le van a sacar a Acis de su éxtasis ante Galatea dormida los arrullos de dos palomas en celo, "una y otra lasciva", que, "—trompas de amor— alteran sus oídos". No sólo sus oídos, puesto que

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.

Así es como estos pájaros de Venus le facilitan a Acis el triunfo amoroso sobre la insensible Galatea.

Pero ¿por qué son cuatro, precisamente cuatro, las palomas? A finales de 1935, en un programa de mano de *Doña Rosita la soltera*, Lorca le escribe a Margarita Xirgu este poema:

A Margarita
Si me voy te quiero más.
Si me quedo igual te quiero.
Tu corazón es mi casa
y mi corazón tu huerto.
Yo tengo cuatro palomas.
Cuatro palomitas tengo.
Mi corazón es tu casa
¡y tu corazón mi huerto!

Cotejemos este poema con "Madrigalillo" de *Canciones*:

Cuatro granados
 tiene tu huerto.
 (Toma mi corazón
 nuevo)
 Cuatro cipreses
 tendrá tu huerto.
 (Toma mi corazón
 viejo)
 Sol y luna.
 Luego...
 ¡ni corazón
 ni huerto!

Cuatro palomas o cuatro granados (la granada, paralelamente a la piña o a la paloma, posee una connotación eminentemente positiva) alberga, según el poeta, el corazón en su punto álgido de afectividad. El cardinal 4 parece, pues, indicar un límite máximo, como si cuatro equivaliera a una totalidad: cuatro palomas o cuatro granados = todas las palomas o todos los granados.

Si del mundo animal (palomas) y vegetal (granados) pasamos al humano, nuestra hipótesis parece confirmarse con el siguiente ejemplo del poema neoyorquino "Navidad en el Hudson":

*Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo,
 con el mundo de aristas que ven todos los ojos,
 con el mundo que uno no puede recorrer sin caballos.
 Estaban uno, cien, mil marineros,
 luchando con el mundo de las agudas velocidades,
 sin enterarse de que el mundo
 estaba solo por el cielo.*

He aquí de nuevo el número 4 que engloba una totalidad de elementos igualmente concernidos por la vida que por la muerte. En estos "cuatro marineros" van comprendidos todos los marineros de la tierra, esto es, el género humano (La identificación con el marinero de todo ser humano es una posible influencia de Victor Hugo¹⁴). Nos hallamos ante esta "totalidad mínima" de los tratados de simbología:

Cuatro: símbolo de la tierra, de la espacialidad terrestre, de lo situacional de los límites externos naturales, de la totalidad "mínima". (J.E. Cirlot).

Y, según Jung:

La cuaternidad es un arquetipo que, por decirlo así, se presenta universalmente. (...) Cuando, por ejemplo, se quiere caracterizar la totalidad del horizonte, se nombran los cuatro puntos cardinales. Hay siempre cuatro elementos, cuatro cualidades primitivas y cuatro colores (...). (Simbología del espíritu).

(14) Cf. E. Martín: *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*. Ed. Siglo XXI, 1986. También en el capítulo 9 de este libro analizamos, verso a verso el poema "Navidad en el Hudson".

Esta "totalidad mínima" del número cuatro se desglosa luego en uno, cien, mil marineros, cantidades progresivas, en relación asindética porque no hay límite en esta progresión hasta la totalidad universalizante, implícita en la cifra cuatro.

Por si nos quedara alguna duda al respecto, recordemos la réplica del *Caballo negro* en el Acto III de *El Público*:

Caballo negro: ¿Cuatro muchachos? Todo el mundo.

Añadamos a lo dicho que "cuatro" no sólo totaliza la cantidad sino que potencia la intensidad:

(...) ahora me enseñas
cuatro ríos ceñidos en tu brazo ¹⁵.

y releamos, ahora ya con la doble perspectiva "de frente" y "al sesgo" —que diría Antonio Machado—, los dos primeros versos de nuestro poema:

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.

Sigamos leyendo:

*Cuatro palomas
vuelan y tornan.
Llevan heridas
sus cuatro sombras.*

El término "heridas" señala la súbita ruptura, en el núcleo del poema (el centro mismo de la copla) del clima hasta ahora intensamente vitalista de la composición. A nivel fónico se traduce esta brusca solución de continuidad por la irrupción de la palatal / tónica de "herida" que rompe la armonía del acorde vocálico en ó-a de todo el eje rítmico:

----- ó-a
----- ó-a
----- í-a
----- ó-a

El desgarrón sonoro es tanto más profundo cuanto que el verso que lo soporta está unido al anterior (los dos centrales) por una rima interna ("Vuelan-llevan") en posición anafórica. Observemos, para remate de disonancia, que esta / de "heridas" —el sonido más agudo y cerrado del sistema vocálico castellano— perturba la presencia general, en todas las palabras plenas de estos cuatro versos ("heridas" incluida), de la vocal más sonora y abierta: la *a*.

*¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.*

(15) "Nocturno del hueco", de *Tierra y luna*.

Los dos primeros versos se han derrumbado sobre estos dos últimos, aplastando en su caída a la estrofa central. El lector percibe inmediatamente una visualización de esta caída en cuanto que, por su idéntica cantidad silábica, los versos 1 y 2 se superponen exactamente sobre el 7 y el 8. (Lorca no echó en saco roto la lección de expresividad plástica del Creacionismo).

El desplome semántico (“alto/bajo”, “aire/tierra”, “van/están”) deja incluso en el oído del lector un eco sonoro perceptible sobre todo en las dos parejas de contrarios asonantadas: “alto/bajo”, “van/están”.

Terminada la lectura del poema queda vibrando en el aire el impacto sensorio de la tragedia.

EL CARACTER RECURRENTE, INDICE DE REPRESENTATIVIDAD.

“De un poema se puede estar hablando mucho tiempo, analizando y observando sus aspectos múltiples”. Esto le dice Lorca al público que asiste, en 1926, a su conferencia-recital sobre *Romancero gitano*. No especifica, porque no hace falta “un buen poema” o, lo que es lo mismo, un poema representativo cuyas posibilidades exegéticas no se agotan en el poema mismo, dado que siempre nos ofrece la posibilidad de rastrear sus antecedentes y consiguientes. En la búsqueda, pues, de sus raíces y de su proyección en la obra posterior consolidaremos el carácter ejemplar de nuestro poema.

Acudamos entonces al primer libro de versos de Lorca: *Libro de poemas*. Contrariamente a lo que suele ocurrir con los poetas noveles, el joven Federico no mostró un excesivo entusiasmo ante la idea de estrenarse como poeta. “Trabajo ha costado convencerle de que lo haga” referirá su íntimo amigo José Mora Guarnido, quien, mucho más tarde añadirá que el editor-impresor “le arrebató casi a la fuerza los originales de su primer volumen, los corrigió, lo persiguió implacable para que le escribiera un breve prólogo. Tengo para mí que las breves líneas de presentación que figuran al frente de *Libro de poemas* y que firmó Federico, las escribió el propio Maroto [el editor e impresor] en vista de que no había forma de que el poeta lo hiciera”¹⁶.

A Adolfo Salazar que le ha catapultado al primer plano del mundillo literario nacional con una primera reseña de la obra en el periódico *El Sol*, nada menos, García Lorca se quejará: “cuando las poesías estaban en la imprenta me parecían (y me parecen) todas lo mismo de malas. Manolo [Altolaquirre] te puede decir los malos ratos que pasé... ¡pero no había más remedio! ¡Si tú supieras!”. Y a continuación extiende él mismo este angustioso certificado de ilegitimidad: “En mi libro yo no me encuentro”¹⁷.

Y no había ninguna falsa modestia por parte de Lorca. La prueba: no reeditó nunca *Libro de poemas*.

Sin embargo, en 1926, ante los socios del Ateneo de Valladolid que le escu-

(16) Cf. introducción de Ian Gibson a su edición crítica de *Libro de poemas*. Barcelona, Ariel, 1982.

(17) F. García Lorca: *Epistolario*. I; p. 36.

chan su conferencia-recital sobre *Romancero gitano*, impulsado por la necesidad de enraizar en su obra pasada la novedad del romancero, dice lo siguiente:

“En realidad, la forma de mi romance la encontré —mejor, me la comunicaron— en los albores de mis primeros poemas, donde ya se notan los mismos elementos y un mecanismo similar al del *Romancero gitano*.

Ya el año veinte escribía yo este crepúsculo:

*El diamante de una estrella
ha rayado el hondo cielo.
Pájaro de luz que quiere
escapar del firmamento
y huye del enorme nido
donde estaba prisionero.
Sin saber que lleva atada
una cadena en el cuello.*

*Cazadores extrahumanos
están cazando luceros,
cisnes de plata maciza
en el agua del silencio.*

*Los chopos niños recitan
la cartilla. Es el maestro
un chopo antiguo que mueve
tranquilos sus brazos viejos.
¡Rana, empieza tu cantar!
¡Grillo, sal de tu agujero!
Haced un bosque sonoro
con vuestras flautas. Yo vuelvo
hacia mi casa intranquilo.
Se agitan en mi recuerdo
dos palomas campesinas
y en el horizonte, lejos,
se hunde el arcaduz del día.
¡Terrible noria del tiempo!”.*

Y como si el propio poeta nos invitara a seguir comentando el poema “Cazador” que nos hemos fijado por arquetipo, es casi a renglón seguido cuando añade: “De un poema se puede estar hablando mucho tiempo...”.

El poema leído a sus oyentes vallisoletanos está en efecto fechado en noviembre de 1920 y, con el título de “El Diamante”, forma parte de *Libro de poemas*. Es uno de los más tardíos del libro y, por consiguiente, de mayor madurez. (Sólo “La Veleta yacente” *¹⁸ es posterior —diciembre del mismo año—. La analogía temática con “Cazador” salta a la vista).

(18) Señalamos con un asterisco los poemas que el lector encontrará reproducidos íntegramente en la presente antología.

Nada de particular tiene que este poema haya quedado flotando en la memoria del poeta por encima de la niebla en que yacen olvidados los demás versos primarios. "El Diamante" ocupa una posición privilegiada en la personal cosmovisión lorquiana porque es una composición matriz, generadora de otros poemas. Como ocurre frecuentemente en el poeta novel, el joven Lorca ha pecado por exceso de ambición comunicativa. Ha querido decirlo todo en una sola composición. De este árbol poético, demasiado frondoso, se desprenderán posteriormente ramas de las que brotarán nuevos poemas. Nuestro "Cazador" parece una variante surgida de estos cuatro versos de "El Diamante":

*Cazadores extrahumanos
están cazando luceros.*

Las cuatro palomas han reemplazado a las estrellas fugaces, "cisnes de plata" en el mar azul del cielo. Una estrella apagada es una ilusión destruida por "cazadores extrahumanos". La singularización del agente mortífero en "Cazador" concretiza la responsabilidad criminal. Las implicaciones religiosas o metafísicas de esta singularización son obvias. Mucho más dueño de sus recursos expresivos, Lorca ha acentuado el carácter extrahumano —divino a la par que cruel— del cazador extrayendo a éste del cuerpo del poema pero haciéndolo campear en la posición titular, distante y dominadora a la vez.

"Cazador" brota de "El Diamante" o, mejor dicho, resulta de una poda de la gárrula frondosidad de "El Diamante". El resultado es ya una obra maestra de condensación expresiva.

LA INELUDIBLE EVOLUCION ESTILISTICA.

El poeta bisoño suele navegar entre dos escollos: el hablar demasiado y el no decir lo suficiente. Como su sistema expresivo y su mundo imaginativo adolecen de una inevitable menesterosidad, le es necesario volver a utilizar los mismos esquemas para enriquecer su mensaje. En la segunda parte de "El Diamante", a partir del verso "Los chopos niños recitan", el poema alude a un concierto de la naturaleza a la hora del crepúsculo cuya armonía rompe el recuerdo de dos palomas precisamente. (Desde el momento en que el número dos designa a la pareja, la semejanza en el alcance totalizador, entre dos y cuatro parece evidente).

Este tema de la pitagórica armonía universal, rota por la presencia subyacente de la muerte lo desarrolla el poeta en otra composición del mismo *Libro de poemas*:

*El concierto interrumpido
Ha roto la armonía
de la noche profunda
el calderón helado y soñoliento
de la media luna.*

*Las acequias protestan sordamente,
arropadas con juncias,*

*y las ranas, mucines de la sombra,
se han quedado mudas.*

*En la vieja taberna del poblado
cesó la triste música,
y ha puesto la sordina a su aristón
la estrella más antigua.*

*El viento se ha sentado en los torcales
de la montaña oscura,
y un chopo solitario —el Pitágoras
de la casta llanura—
quiere dar con su mano centenaria
un cachete a la luna.*

Estos versos, de 1920 también, van dedicados al musicólogo Adolfo Salazar. Lorca, que se ha visto obligado a interrumpir una brillante carrera de concertista (sus padres se oponen al obligado perfeccionamiento en el extranjero) se sirve de los recursos técnicos que le brinda su sólida cultura musical. E incurre en una pedantería, típica del adolescente, que perjudica gravemente la comprensión del poema. No hay, en efecto, manera de abordar su significado sin haber resuelto antes una dificultad de orden técnico referida al mundo de la Música. La entrada al poema le está vedada a todo aquel que ignore lo que es un "calderón".

Únicamente después de saber que este signo musical (una media luna horizontal con un punto en el centro) señala una suspensión del compás, puede llegar el lector a determinar el tema: la presencia de la muerte o luna interrumpe el concierto universal.

Pasemos por alto el término "aristón" que únicamente en nuestros días puede resultar difícil pero que era un instrumento familiar durante la infancia del poeta:

*Entre el bosque
de suspiros
el aristón
sonaba
que tenía cuando niño ¹⁹.*

Pocos serán los lectores que no tengan que acudir al diccionario para conocer el significado de "juncias" y "torcales", y más de uno tropezará con la presencia de esos exóticos "mucines". La metafísica de Pitágoras con su "teoría de las esferas" no suele tampoco entrar dentro de los límites de lo que comúnmente se denomina cultura general.

Sin el aplanamiento de estas dificultades de orden meramente léxico o cultural el poema es inabordable. Lo que no quiere decir que una vez eliminados estos obstáculos, la composición se nos entregue sin más reticencias. Pero ya no habrá impe-

(19) "Maleza", de *Poemas sueltos*.

dimentos de orden erudito que nos cierran la puerta a la emoción estética. Libre queda el lector de justificar intelectualmente la presencia, por ejemplo, del calificativo *casta* aplicado a *llanura* (el viento, símbolo erótico, no penetra en ella puesto que se ha quedado "sentado en los torcales de la montaña oscura"). Lo que nos importa subrayar ahora es que sin un bagaje cultural —erudito, incluso— "El concierto interrumpido" es inoperante como simple mensaje lingüístico. Hay que *saber* primero para poder *emocionarse* luego, como diría el maestro Carlos Bousoño.

Muy otra es la técnica poética empleada en el maduro *Canciones* como puede apreciarse leyendo esta variación sobre el mismo tema:

La luna asoma

*Cuando sale la luna
se pierden las campanas
y aparecen las sendas
impenetrables.*

*Cuando sale la luna,
el mar cubre la tierra
y el corazón se siente
isla en el infinito.*

*Nadie come naranjas
bajo la luna llena.
Es preciso comer
fruta verde y helada.*

*Cuando sale la luna
de cien rostros iguales,
la moneda de plata
solloza en el bolsillo.*

Entre "El concierto interrumpido" y "La luna asoma" hay toda la distancia que separa a la poesía clásica de la poesía contemporánea. Esta última se ofrece al lector sin coraza intelectual, libre de barreras culturalistas, de origen libresco o no, en actitud de abierta entrega a su mera sensibilidad. Aquí reside la extrema docilidad del poema contemporáneo: en alcanzar directamente la zona emotiva del lector sin detenerse para nada en la recámara intelectual.

En última instancia, del público del poeta contemporáneo no están excluidos ni siquiera los analfabetos. No otra cosa hay que entender por "poeta oral" cuando se refiere la crítica al carácter juglaresco de García Lorca.

"La luna asoma" constituye una excelente ilustración de este aserto.

En primer lugar, para todo hispanohablante, este poema (al igual que "Cazador" y contrariamente a "El concierto interrumpido") no ofrece ninguna dificultad de vocabulario. No hay verbo, ni sustantivo, ni adjetivo que no forme parte del acervo léxico más elemental. No se exige al lector más que la imprescindible sensibilidad poética. O, si se prefiere, capacidad para alcanzar la dimensión connotativa del vocabulario. Tener presente, durante la lectura o audición de este poema, su significado irra-

cional o asociativo o simbólico es imprescindible, ya que su carga de poesía aquí reposa. La evocación semántica tiene que adelantarse en la mente del lector al significado denotativo del término en cuestión. Y así, dejando encerrado en una especie de paréntesis su sentido primero o estricto, cuando ante los ojos u oídos del lector se presentan los términos “luna” o “mar”, lo que su emotividad ha de percibir es “muerte” en vez de “luna”, y “angustia” en lugar de “mar”. Pero es en su sensibilidad intuitiva —más que en su cerebro discursivo— donde se opera una glosa del tipo siguiente: “Cuando aparece la realidad —o la imagen— de la muerte (“luna”) se borra todo pensamiento grato (“campanas”) y surge la evidencia de nuestras frustraciones (“sendas impenetrables”); la angustia más inmensa (“el mar”) lo anega todo (“cubre la tierra”) y un sentimiento de desolación infinita se apodera del corazón (“el corazón se siente isla en el infinito”). Es imposible entonces disfrutar de los goces (“naranjas”) que ofrece la vida y que cobran, con la perspectiva de la muerte, un sabor ácido (“es preciso comer fruta verde y helada”). La aparición obsesionante (“de cien rostros iguales”) de la muerte (“la luna”) hace prorrumpir en sollozos incluso a la fría moneda de plata.

Permitásenos una digresión suplementaria para la frase final. Estas “monedas de plata” reemplaza a *las piedras* en la popular expresión: *hace llorar a las piedras*. La presencia, frecuente en las monedas de una efigie humana, puede haber prestado el soporte para la elaboración de la prosopopeya “llorar”. Pero no es necesaria esta premisa; basta para la intelección racional de la imagen con no perder de vista el carácter mostrenco y esencialmente materialista de una moneda (de “fría plata”, además, en oposición al oro cálido) tan escasamente predisuelta al sollozo, para que quede potenciado al máximo el impacto emocional que en todo lo creado produce la presencia aterradora de la muerte.

LA COMPLEMENTARIDAD INTERTEXTUAL.

Puesto que el tema de ambos poemas, “El concierto interrumpido” y “La luna asoma” es idéntico: la perturbación de la armonía existencial o cósmica que ocasiona la imagen de la muerte, ¿no debe contentarse el antólogo con ofrecer al lector uno solo, el más logrado? No lo creemos así y hemos seleccionado las dos composiciones porque creemos que una antología debe mostrar la evolución técnica del autor en cuestión. Y para ello, nada más pedagógico que aportar dos tratamientos distintos de un mismo tema. Pero esta razón lleva implícita otra no menos determinante: una acentuada variación formal conlleva una complementariedad intertextual. Dicho de modo más sencillo: lejos de ocasionar una ociosa redundancia dos variaciones sobre el mismo tema, de esta magnitud, hacen necesaria la presencia de uno y otro para apreciar debidamente su respectivo alcance individual. Privarle al lector de “El concierto interrumpido” sería amputar a “La luna asoma” de una parte considerable de su potencial expresivo porque el poeta ha elaborado el segundo poema con las determinaciones, conscientes o inconscientes que le acarrea (a él y al lector) la ya existencia del primero. “La luna asoma” no puede haber sido escrito ni será leído en las mismas condiciones según que “El concierto interrumpido” haya sido publicado o no. Nada ni nadie pue-

de evitar la presencia de uno en otro y así nos encontramos con un verdadero “concierto interrumpido” dentro de “La luna asoma”.

Veamos cómo sin salir de la primera estrofa:

*Cuando sale la luna
se pierden las campanas
y aparecen las sendas
impenetrables.*

El pentasílabo con que termina esta estrofa es un verdadero calderón que suspende —con la áspera brusquedad de su encabalgamiento abrupto— la armoniosa serie de heptasílabos que integran el poema. Pero la aparición de la luna no sólo ha ocasionado esta perturbación métrica sino que ha destruido hasta el eje rítmico de la composición vaciándole de toda rima: son heptasílabos blancos. Dispersos aparecen algunos restos del naufragio sonoro: las asonancias “sendas”, “tierra”, “llena”. Precisamente estas asonancias desaparecen tras “la luna llena” como si entonces fuera ya imposible la más leve armonía. Y es que —el lector ya lo sabe— cuando la luna asoma queda interrumpido el concierto.

Y, al llegar a luna llena, total y definitivamente.

En agosto de 1918, Lorca había escrito sobre un ejemplar de las *Poesías completas* de Antonio Machado el poema “Sobre un libro de versos” *. Era su primer manifiesto literario y en él se lamentaba de

*Ver la Vida y la Muerte
la síntesis del mundo,
que en espacio profundo
se miran y se abrazan.*

Apenas nueve años más tarde la revista *Verso y prosa* publica el poema “Cazador”. La trabajosa declaración de principios ha cristalizado en un magistral poema.