Claves interiores de la poesía lorquiana

1. La metáfora y la ambigüedad

El poeta hondo abisma al lector en el misterio. Lo misterioso es lo que no se comprende, lo que está más allá de la razón, en la bruma de lo indecible que el creador milagrea en palabra mágica. El poeta total tiene un no sé qué de rareza y magnetismo que subyuga al lector hasta la hondura mineral donde el verbo tiene sus raíces.

García Lorca no es un poeta popular, tan fácil como el tópico supone; tampoco lo es intelectivo, aunque su teoría poética está tan asimilada que parece facilidad, García Lorca es un poeta pleno, del todo y de la nada. Su poesía está levantada sobre el corazón del pueblo y sobre la soledad trágica de su alma. Decir que García Lorca es un poeta «profundo», puede ser una forma de alabanza como de degradación. No es un escritor de la superficialidad sino un poeta de lo hondo.

Entre la poesía «deshumanizada» de la generación de 1927 tal vez ninguna lleva más lejos los recursos del surrealismo que *Poeta en Nueva York*, pero ninguna tan humana y próxima, en contenidos y en metros como *Romancero gitano* o *Poema del cante jondo.* Acaso García Lorca sea el único de los poetas modernos, en el sentido carismático de profeta de la palabra, es decir, creador de la nueva metáfora, del mediador entre el misterio prohibido y la verdad innecesaria. Usa un lenguaje esotérico, para iniciados, la metáfora que arrastra con misterio envolvente, diluida en la musicalidad de los versos. En García Lorca la metáfora no es sólo una sustitución del contenido, el arte de trasladar la realidad a imágenes de belleza; es la introducción a un universo mágico, donde deben entenderse otras lecturas que la simple del texto. La metáfora puede ser un espejo que refleja la realidad, la idealiza y la embellece, fácilmente identificable. Pero puede ser la imagen de otra imagen, lo cual convierte el contenido en una abstracción muy difícil de entender. En el surrealismo la relación entre la imagen y realidad es con frecuencia onírica, disparatada. Sin embargo en García Lorca existe como una «razón poética», es decir, una lógica matemática de las imágenes. No se olvide que también era músico y pintor; se da en él la armonía matemática, la plasticidad geométrica. Por eso sus metáforas, una vez comprendidos sus códigos estéticos, desmontadas del sistema, son verosímiles. (Me estoy refiriendo al poeta telúrico de *Romancero gitano* y *Poema del cante jondo).*

Lorca no es un profesor del saber vacío, académico, erudito. (¿Para qué?) Es un poeta del saber decir, cualidad que no enseña ni la gramática ni la retórica. Había en él un creador completo de la poesía, la música y la pintura, de la palabra, el ritmo y la imagen plástica, condiciones que resplandecen en su obra una y varia. De aquí la multiplicidad de lecturas, la interpretación literal, metafórica o simbólica de sus textos. Lorca descubrió que la poesía es un universo dentro del mundo de las palabras, de la literatura. Sólo los grandes poetas tienen su universo propio, acotado por su irrepetible, inimitable, estilo.

¿Cómo llegó García Lorca a su saber poético? Mediante la intuición creadora, apoyada en un saber normativo, incapaz éste por sí solo de traspasar el tópico, la repetición continua

de los manuales y profesores. El poeta, dominados los rudimentos del oficio, véase en Lorca o en Miguel Hernández, trasgrede la norma, para ser él mismo y no un poeta repetidor. Busca su propio camino e incluso puede hacer teoría o explicación de su tránsito (desde San Juan de la Cruz a Valèry). Así a Lorca se le debe considerar como un robador de la metáfora oculta que se encontraba en el limbo de lo inexplicable. Trasgrediendo la normativa del tópico ha robado la originalidad a los dioses o a sus representantes preceptivistas. (No se lo perdonarán. ¡Ay, García Lorca no fue profeta en su tierra! La genialidad se paga cara).

Cuando un poeta nuevo viene con un lenguaje propio no se le admite. Su poesía es considerada locura o irreverencia. ¿Qué ocurrió con la generación de 1927? ¿Por qué no se cebaron los críticos o los maestros de la generación anterior contra sus miembros? Porque no traían un vocabulario nuevo. Este había sido ya descubierto por el modernismo o las vanguardias. De los modernistas sí que se mofó «Clarín» y otros rentistas normativos de *Madrid cómico,* por ejemplo. Pero Juan Ramón, del que tanto se quejaron solapadamente algunos como Jorge Guillén, no fue nunca tan irónico, todo lo más, resentido, al ver que sus hijos estéticos, a quienes alumbró en *Indice* [1], le abandonaban. El mismo fue su padre y padrino, que no es poco en el laberinto, circo y coso literario. Lo nuevo en García Lorca —también podría extenderse a los otros poetas del grupo— es la metáfora, la nueva musicalidad del verso libre [2], los contenidos deshumanizados. Con frecuencia se olvida que los poetas de 1927 fueron aceptados y elogidos por Juan Ramón o Antonio Machado. Es un grupo privilegiado que apenas ha recibido críticas de maestros o discípulos.

La metáfora de García Lorca es altamente sugestiva. Atrae de inmediato la atención. Establece comparaciones extrañas, difíciles de explicar. Hasta que se descubre el duende, la puerta mágica que da acceso a su interior lógico, perfectamente explicable. La lógica de la poesía no obedece a las leyes de la razón. En términos lógicos la razón es siempre la razón. No tiene sentido la sinrazón, ni las razones. La metáfora es una solución lógica en los campos de la poesía, más abiertos. Y una metáfora es una solución, y puede ser a la vez varias. En Lorca descubrimos la metáfora de múltiples soluciones, servidas por la ambigüedad. En la lógica, la ambigüedad es falta de claridad; en poesía es polivalencia de luces, incluso en la misma oscuridad, donde los argumentos se contradicen en la antítesis. (Nada más disparatado o poético que sustituir algo por su opuesto). Cuando el poeta destruye el sentido

[1] *Véase la revista* Indice, *publicación estética, elitista, cuyo nacimiento se preveía para 1921 y que por diversas dificultades —retraso en el envío de originales, trastornos de imprenta, fallos en la administración— no salió hasta el mes de julio. En ella publican poemas los principales miembros del luego llamado grupo de 1927.*

En el número 2 de Indice *Federico García Lorca, publica varios poemas cortos entre ellos «Pórtico», «Acacia», «Limonar», donde se nota ya la voz del poeta inconfundible y una perfección formal que difícilmente alcanzan poetas más granados. Se advierte una sabia ingenuidad poética, que parece oriental, sin duda llegada al granadino a través de la vena árabe y el sabio vuelo de la metáfora dando a la palabra alcance. En el poema «Pórtico», «El agua/ toca su tambor/ de plata», descubrimos una imagen que se repetirá en otros poemas lorquianos.*

En el número 3 publica Lorca los breves y sorprendentes poemas «Suite de los espejos», en los que habría que investigar, más allá del símbolo, la obsesión que dominaba al poeta en aquellos días por los espejos. Son poemas breves, esenciales, tan caros a la poesía pura de Juan Ramón o de Jorge Guillén. Sus títulos: «Símbolo», «El gran espejo», «Rayas», «Replica», «Initium», «Aire». He aquí una declaración, todavía modernista. En el «Gran espejo» escribe: «Vivimos/ bajo el gran espejo./ El hombre es azul/ ¡Hosanna!». Y dos definiciones: «Rayas»: «Todo es abanico./ Hermano, abre los brazos, Dios es el punto». O «Aire»: «El aire/ preñado de arcos iris/ rompe sus espejos sobre la fronda».

[2] *Véase el excelente libro de Isabel Paraíso* El verso libre hispánico, *Gredos, Madrid, 1985. Es una monografía, donde se aunan tanto el saber lingüístico como la sensibilidad poética. Libro que se hacía necesario y que llana una laguna existente en los estudios de literatura española. Léase, principalmente, como clarificación del tema, la tercera parte, «El verso libre postmodernista», con especial atención al capítulo II, «Lorca, Alberti, Salinas y la versificación libre de base tradicional». En la parte dedicada a Federico García Lorca, estudia los principales esquemas métricos utilizados por el poeta, que partiendo de una base tradicional, entran dentro de una modalidad, atenuada, de versolibrismo.*

Para Isabel Paraíso «La imaginación desbordante y el amor a lo popular son los dos ejes de su creatividad» (p. 229).

común, la misma realidad convertida en tópico, alumbra una realidad nueva, una metáfora feliz. García Lorca, más allá del sentido racional, en el sentido de lo poético, descubre un universo cuando escribe: «Su luna de pergamino/ Preciosa tocando viene,/ por un anfibio sendero/ de cristales y laureles». Una metáfora coincidente se repite en el «Romance de la luna, luna», cuando escribe: «El jinete se acercaba/ tocando el tambor del llano». Las metáforas de García Lorca, estaban ahí, al alcance de la mano, con la misma simplicidad de las leyes fundamentales de la física, las cuales parecen tan sencillas, una vez que alguien ha tenido la genialidad de descubrirlas. (Así las imágenes de Lorca son tan sencillas como geniales. Por ello llegan al fondo del pueblo o interesan a las elucubraciones, de los críticos e intelectuales). Sus versos suenan bien. El pueblo que los recita o los canta, no sabría explicarlos, pero los comprende.

La genialidad, o la perfección, nadie sabe lo que es. Garcilaso edificó una breve e intensa obra poética sobre los tópicos trillados del renacimiento. Fue un diestro imitador de Petrarca que repetía los mismos códigos estéticos. Y sin embargo fue un poeta genial, con un *sentir* propio. Lo que explica que en poesía el *decir* es menos importante. No interesa tanto lo que se dice, sino cómo se dice. Los recursos que el poeta emplea para ser una voz personal y no repetida en la escuela del maestro o en sus epígonos. Estos recursos pueden estudiarse en los elementos conformadores del verso, en la distribución de las estrofas, en la originalidad de los poemas. La medida, ritmo y rima, o el ritmo interior del verso libre, el estudio de las aliteraciones, o del «color de las vocales» etc., contribuirán a explicar la música del poema. Los recursos métricos, pese a los inventos de algunos grandes poetas como Rubén Darío, son herencias literarias que el poeta toma y aprende. La mayor originalidad reside en el uso de las imágenes, en los sistemas de comparación y metáforas que el poeta emplea para expresar «su mundo», por medio de palabras que están ahí, en el diccionario o en la calle. Son también escasísimos los poetas que crean «su» vocabulario, sirviéndose de neologismos o cultismos. Este fenómeno se da en las revoluciones poéticas segundas, que ya no pueden innovar en lo fundamental —métrica e imágenes— e intentan la creación del vocabulario, sea el barroco de Góngora respecto al renacimiento de Garcilaso, o el furor mecanicista de las vanguardias respecto al modernismo.

García Lorca hasta que alcanza la voz poética —es decir, cuando es él mismo— es un aprendiz del modernismo, de Rubén Darío y de Juan Ramón, como todos los poetas de 1927. A la crisis —que no muerte— del modernismo suceden las vanguardias de entreguerras. Si el modernismo fue una primera revolución en la métrica, en la adjetivación y en las imágenes, el vanguardismo lo fue en segundo término, del vocabulario maquinista, y de las metáforas «barrocas» que rizaban el rizo. El vanguardismo, ingenio juvenil, se desharía pronto en pompas de jabón. Sus realizaciones más sobresalientes serán el ultraísmo y el creacionismo, representados por Huidobro, Gerardo Diego y Larrea. Los vanguardistas fueron alocados, intuitivos. Encontraron filones de imágenes nuevas, que no supieron pulir, ni dar forma. Con ellas elaboraron metáforas aventuradas, de extremado gusto estético, cercanas al disparate o la greguería, para las cuales el lector aún no estaba preparado.

Federico García Lorca se aprovechó de la primera revolución poética del modernismo y de la segunda, del vanguardismo [3]. De la primera aprendió la musicalidad del poema —tan diestra en Rubén Darío o Juan Ramón—; la adjetivación, sobre todo de los colores que en él sería el verde, más ambiguo y polivalente, sustituto del azul modernista; las imágenes

[3] *Sobre las vanguardias, todavía es útil la obra clásica de Guillermo de Torre:* Historia de las literaturas de vanguardia, *Guadarrama, Madrid, 1971. Véase también: Anthony Leo Geist:* La poética de la generación del 27 y las revistas literarias —de la vanguardia al compromiso— 1918-1936, *Guadarrama/ Punto Omega, Editorial Labor, Barcelona, 1980.*

primeras. De la vanguardia tomará las imágenes segundas, múltiples, que trabajaría con sentido de orfebre. Su vocabulario no será nuevo, no lo necesita. Su revolución consistirá en la asociación genial de imágenes dispersas, en figuras traídas al espejo que no dan la imagen de tales figuras, sino la prolongación más allá del espejo transparente de nuevas realidades. Estas metáforas complejas, ambiguas, crean un espacio surrealista, el misterio inexplicable. Se sirve de un vocabulario elemental, no inventado, sino transmutado por la repetición, por el gusto electivo de las palabras sacralizadas en simbología y mito.

Es un poeta visionario porque ve más allá de la realidad, más allá del espejo. Ve la figura y la contrafigura, la vida y su prolongación en la muerte. Por eso no es un poeta claro, de primer plano, cuya obra se refleja en el espejo. Es un poeta ambiguo, que trae el misterio de más allá de la imagen real y normal. Aquellos escritores que se quedan en el primer plano son reporteros de la obviedad. Por eso no puede haber poesía, ni literatura, en la descripción de la realidad tal como la da un espejo plano o una fotografía. La verdadera poesía comienza más allá del espejo, en la «poiesis» indagadora de la *otra* realidad, la inventada por el poeta, por medio de la imagen, la metáfora, la simbología, la alegoría y la utopía.

El desajuste entre realidad y fantasía, el ver lo que otros no ven, esa segunda perspectiva más allá del espejo, hace que el poeta Federico García Lorca sea un hombre trágico. Esta doble dimensión se manifiesta en su obra lírico-dramático, unidas de por vida y de por muerte. Su poesía es dramática, llámese *Poema del cante jondo, Romancero gitano* o *Poeta en Nueva York,* y su teatro es poético, sea *Mariana Pineda, Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba.* Su intuición poética del mito renacentista barroco-modernista de la rosa: Veía simultáneamente, en doble imagen, la hermosura y la muerte de la rosa, la vida total. Esa doble dimensión se repetía, al decir de sus biógrafos y amigos [4], en la presencia de un hombre vital, feliz, sonriente, que sin embargo escondía, más allá del alma, el sentido trágico de la vida. La comedia junto a sus amigos, tocando el piano, tenía su correspondencia en la tragedia íntima. Es destino de los hombres visionarios ser tenidos por raros o por locos en vida, y luego ser elevados a genios. Sean Poe, Baudelaire, Verlaine o Wilde.

¿Por qué sólo tras su muerte se ha indagado en el carácter trágico de Lorca? En vida, derrochaba entrega y simpatía. Y sin embargo, cantaba y explicaba la pena, el sentido trágico del andaluz, expresado en su cante jondo, que es alegría y sollozo: «Empieza el llanto/ de la guitarra. Se rompen las copas/ de la madrugada/ Empieza el llanto/ de la guitarra/ Es inútil callarla. Es imposible callarla/ callarla». La música de la guitarra se dramatiza en cante jondo. La guitarra, femenina, se ahoga en el pozo de sus lágrimas.

El modernismo elevó a color símbolo el azul, como esencia estética. El azul representaba la belleza ideal, inaprensible. El azul es un color femenino, remite al cielo y al mar como sustancias o eternidades. La teoría del color atrajo el interés de los modernistas. Emilio Sala inició en el primer número de la revista *Helios* [5] una serie de ensayos que aparecerán en diferentes números sobre «Los orígenes del color». Sala desarrolla una interesante tesis, científica y artística sobre el color, que de algún modo podía servir de teoría lírico-pictórica para los escritores modernistas. Sería interesante un estudio serio sobre la adjetivación modernistas, su génesis, originalidad y tópicos, su estética tan impresionante, relacionada con las artes plásticas. Emilio Sala escribe: «Tres colores únicos, son el génesis de las coloraciones que pueblan el mundo: azul, amarillo y carmín». Y el azul era el color del modernismo.

En García Lorca predominan el negro, el rojo y el verde. El negro como expresión y sím-

[4] *Son numerosas y conocidas las semblanzas de García Lorca por aquellos que le conocieron. A ellas se unen las biografías, clasificadoras unas; otras, más o menos oportunistas.*

[5] *Número 1 de* Helios, *Madrid, abril de 1903.*

bolo de la pena, del pozo oscuro, de la noche, de la soledad y la muerte: «Y esos ángeles negros volaban/ por el aire del poniente./ Angeles de largas trenzas/ y corazones de aceite». El negro y su encarnación en las sombras, en la noche: «Se ven desde las barandas,/ por el monte, monte, monte,/ nubes y sombras de mulas/ cargados de girasoles/ Sus ojos en las umbrías/ se empañan de inmensa noche». El rojo es en Lorca, el carmesí, la sangre: «Bañó con sangre enemiga/ su corbata carmesí/ pero eran cuatro puñales/ y tuvo que sucumbir». El rojo es para el poeta un color varonil, sangriento y trágico. O «Alrededor de Thamar/ gritan vírgenes gitanas/ y otras recogen las gotas/ de su flor martirizada». El verde en Lorca no es claro, primaveral, esperanzador. Es un verde oscuro, de niebla, representación del suicidio o de la muerte misteriosa: «Verde carne, pelo verde». He aquí el verso resumen, el universo de «Romance sonámbulo». Sueño y muerte, suicidio en el fondo del agua. Verde es un color ambiguo. Puede representar el amor, la primavera. A ese momento mágico de mayo que ya el romancero supo expresar con inigualable sencillez y hondura: «Cuando los trigos encañan». El verde juvenil de la gitana y el mozo se transfigura en el verde niebla de la muerte. Es como el verde ahogado, suicida, de los árboles en el río, del rostro sobre el aljibe. También el verde oscuro, de bronce o de plata para describir el color de los gitanos. «Por el olivar venían,/ bronce y sueño, los gitanos» o «Moreno de verde luna».

Los colores son encarnaciones de las obsesiones, su representación. El estudio de la adjetivación es fundamental para conocer el sentir del poeta. Y sobre todo el empleo reiterativo de adjetivos, que en Lorca son el negro, el rojo, el verde y que nos muestran la pintura íntima de su poesía, lírica y dramática. (Pues si el verde es un color lírico, que en Lorca se desvanece en el verde-oscuro o niebla de la muerte, el rojo y el negro son colores dramáticos, simbología de la sangre y de la muerte, de las corridas de toros, de las procesiones, del cante jondo).

Los adjetivos de *Romancero gitano* muestran una tensión dramática, entre vida (juventud) y muerte cierta. Para expresar esta tensión acude García Lorca a una adjetivación dinámica (rojo-negro), a la ambigüedad entregada al fin a la muerte del verde. También lo dice con el atrevimiento de las metáforas, que expresan unas imágenes dinámicas y no estéticas. No es de extrañar el camino futuro de García Lorca como autor dramático. Pedro Salinas escribió un interesante artículo «Dramatismo y teatro de Federico García Lorca», donde ilumina el tema. Dice: «Desde sus primeros libros de poesía, particularmente en el *Primer romancero gitano*, 1928, y el *Poema del cante jondo*, 1931, se sentía tras las formas líricas una violenta palpitación dramática y ninguno puede ostentar con los mismo títulos que Lorca el mérito de haber organizado en visiones poéticas integradoras y en niveles de superior categoría lírica ese constante dramatismo popular andaluz»[6].

Mediante los colores rojo (sangre, vida), negro (muerte), verde (ambigüedad) de la vida hacia la muerte, el poeta resume el sino fatal del hombre, que le nacen y le mueren. Le nacen, porque él no tomó parte en la elección, nunca dijo quiero nacer-vivir-morir. Cuando le quitaron la venda de los ojos, cuando llegó al uso de la razón, se encontró de actor en la tragedia humana. Un actor al que no le es permitido hacer mutis, para no quedar mal. Y le mueren. Si le nacen, lo más lógico es que le dejasen vivir. Pues no. Ahí están las leyes, las normas, las prohibicones, las sentencias, las penas. Los sentimientos y las pasiones son reducidos a la esfera de lo personal-familiar, a lo íntimo. Los lugares comunes o las costumbres de grupos o gremios se convierten en leyes que llegan a todos. Una clase dominante impone su yugo y su yerro al pueblo. Los poetas aparecen como profetas o liberadores de

[6] *Pedro Salinas: «Dramatismo y teatro de Federico García Lorca en "Literatura española del siglo XX"», Madrid, 1970, pp. 191-197.*

lo prohibido, marginado, perseguido. Así habrá que entender el hondo patetismo de Lorca, su disidencia poética contra la realidad establecida. Una poesía que expresa el llanto-cante de un pueblo.

2. Teoría de la pena andaluza o lorquiana

Luis Rosales publicó en el número 14 de *Cruz y Raya,* un ensayo «La Andalucía del llanto» (Al margen del *Romancero gitano)* [7] que es un estudio fundamental para comprender el sentir andaluz, en general, y el célebre libro de García Lorca, en particular. Explica Rosales: «El andaluz es siempre anterior a sí mismo. Se invierten en él, con absoluta integridad los términos del nacimiento y de la muerte, porque antes de nacer existió por la pena y toda su vida, o mejor dicho, su desenvolvimiento vital es irse replegando sobre sí mismo para incorporarse a la tierra». Una explicación telúrica de la identidad andaluza, trágica, de unión-destrucción entre vida y muerte. La pena del andaluz lleva una antigua alegría, mítica, de paraísos perdidos, congelada dentro del alma. No la entenderá quien no lo sea o se identifique con él. García Lorca es la voz elegíaca de un pueblo que ha perdido su tierra y su cielo, que los sueña y los canta para atraerlos a las manos que fueron sus dueñas, para poseerlos. Dice Rosales: «El cielo y la tierra son los eternos modos de permanecer y al mismo tiempo las imposibilidades que el andaluz —tierra y cielo— tiene para ello». El poeta Lorca se transfigura en profeta, brujo, que con la palabra, invocación sagrada, intenta atraer, rescatar por la poesía, las entidades perdidas: «Sino que limpios y duros/ escuderos desvelados,/ mis ojos miran un norte/ de metales y peñascos/ donde mi cuerpo sin venas/ consulta naipes helados». El poeta-profeta es un guía, pero también una víctima, testimoniados en la historia de los profetas y en el mismo destino trágico de Federico, sacrificado por su pueblo y en su pueblo.

Veamos otras calas en el mencionado estudio de Luis Rosales: «La figuración es la imaginación andaluza creadora. El estilo de su realidad por la distancia, el paralelo negativo de su falta de actividad». El andaluz es un contemplativo, un místico y no puede entendérsele desde la simplicidad reduccionista, activa, del hombre del norte. Imaginar es también una forma de actividad, es crear. Andalucía es tierra y cielo de pintores y poetas. El andaluz emplea su lenguaje con una función representadora. Se comunica, pero más allá, quiere expresarse. Es un poeta, festivo o trágico. ¿Por qué pasa de la alegría a la pena? ¿Por qué de pronto se ahoga en la soledad?. Rosales lo explica así: «El andaluz lleva consigo el mundo en soledad por su falta de sentido del tiempo, mejor dicho, por su inmersión en la soledad, es decir, al revés del tiempo». Esta soledad es total, pesimista, desesperada. Rosales la define así: «Soledad sin descanso, desasosiego sin luz de este tipo de soledad. Soledad desolada». El canto desgarrado de lo andaluz, ese canto hondo del mismo Lorca, expresa más allá de la muerte del alma, su momificación, es decir, la pena presente, consumada, pero no consumida. Esa desolación que Lorca expresaba con el símbolo y la ambigüedad: «Soledad de mis pensares,/ caballo que se desboca,/ al fin encuentra la mar/ y se lo tragan las olas./ No me recuerdes el mar,/ que la pena negra brota/ en las tierras de aceituna/ bajo el rumor de las olas». La pena de Soledad Montoya es la misma pena de Andalucía. La pena no es la angustia existencial. La angustia nace de raíz intelectual, más filosófica, más artificiosa, indagada por Kierkegaard, puesto de moda, como postura antes que como sentido, por Sartre, Camus o Heidegger. La pena es irracional, no es un postura de la existencia, sino un sentido, en honda profundidad, de la vida. Como del pozo hondo y prolongado, cilindro

[7] *Número 14 de* Cruz y Raya, *Madrid, mayo de 1934, página 41.*

de paredes lisas, no se puede salir de ella. Se está en la pena, y el andaluz apura la alegría momentánea de la fiesta con las palmas y el taconeo, como queriendo espantar al hado oscuro que le habita. Desde este sentido lúdico y trágico, se pueden comprender las corridas de toros, el cante jondo, las procesiones y las juergas, huelgas del penar diario. García Lorca escribe y resume: «Tierra/ vieja/ del candil/ y la pena/ Tierra/ de las hondas cisternas./ Tierra/ de la muerte sin ojos/ y las flechas».

Siendo Andalucía la tierra y el pueblo de la pena, ¿cómo entender su alegría? ¿Son experiencias opuestas? Escribe Rosales: «Alegría y pena no son contradictorias; antes por el contrario, la alegría, es su última razón de ser, se encuentra al borde de la pena». ¿Cómo explicar esta aparente contradicción, que no lo es? La pena como la alegría son estados de ingenuidad. En la pena, la alegría, se ha perdido por fatalidad, no por pecado. La angustia, experiencia no ingenua, sino intelectualmente vivida, sí que es la ausencia de la alegría, su oposición. García Lorca expresa el sentimiento hondo de un pueblo primitivo, arcaico, visceral, del que canta y explica sus mitos y del cual, los extraños sólo ven lo exterior, el colorido y el tópico de castañuelas, peinetas, tacones y bailes.

3. Inocencia y mito

El andaluz no tiene angustia sino pena. La angustia es una desazón de la inteligencia. La pena nace de un sentimiento visceral y desgarrado. La melancolía brumosa, etérea, del sentimiento. La pena nace en el animal de fondo[8].

El andaluz siente que es arrojado del paraíso —real o soñado— sin razón. Su pérdida —histórica, mítica o absurda— carece de culpabilidad. No purga el pecado, no siente la angustia. Sencillamente llora la pérdida irreparable que tampoco piensa cambiar con sus actos. Hay en él una filosofía vital del sufrimiento aceptado, una ética sofista. El sufrimiento es en el andaluz sentido, pero también ceremonia, representación, procesión y tragedia. Ello no significa falta de autenticidad, sino explicación. Siente la necesidad de explicar su pena honda, con él, el baile, los toros, o la saeta; desalojarla, compartirla, pero siempre se queda dentro, ahogada en su *pena río*. (Estúdiese esa extraña sensación de que su risa, en el interior, es llanto).

No estoy de acuerdo con Kierkegaard cuando dice que la inocencia «engendra angustia». «Este es el profundo misterio de la inocencia que es al mismo tiempo angustia»[9] pues la angustia supone reflexión, inteligencia, desesperamientos. Si es inocente no es culpable, no tiene que purgar un pecado que no ha cometido. Sin embargo, absurdamente, la culpa cae sobre él. El hombre primario, instintivo, sufre y pena. El cultivado razona; el pasivo desespera, el activo se rebela. Más adelante define Kierkegaard: «La angustia es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad. Por eso no se encuentra ninguna angustia en lo animal; justamente porque éste, en su naturalidad, no está determinado por espíritu». Olvida el maestro de Copenhague, que no por fuerza todo hombre es un intelectual, que la vida es más profunda que la inteligencia o los excesos de la razón. Esta se entiende, pero la vida es una incógnita. Un hombre si no es también un «animal», es decir, un ser vivo con alma, no es nada. Decir que el hombre es un animal racional no deja de ser además de una definición insuficiente, una redundancia.

El andaluz es temperamental, intuitivo, que bebe en las raíces primarias. La llamada edu-

[8] *Uniendo intuición y saber poético, Juan Ramón tituló uno de sus libros más acertados* Animal de fondo.
[9] *Sören Kierkegaard:* El concepto de la angustia.

cación o formación es una superestructura que precisan los pueblos no sensitivos, que aprenden en la escuela lo que otros llevan en la sangre y comunican en los primeros balbuceos que son música, tragedia, oración, expresados en baile o en canto. Andalucía, y Lorca lo entendía así, ofrece una riquísima cultura milenaria que subyace a flor de piel. Basta que el poeta —García Lorca o el músico Falla o el pintor Picasso— sepan expresar, descubrir las diversas manifestaciones del arte, alma auténtica de Andalucía.

A la sencillez primaria —la sabiduría verdadera que se cultiva desde el principio, generación tras generación— se la llama superficialidad. Pero Lorca extraía sus metáforas más asombrosas de esa ingenuidad primera que está en el origen del común entendimiento del poeta, el niño y el loco. Ingenuidad de la que sólo ven el forro, porque lo inefable se les escapa, los culturalistas y los intelectuales. En Lorca hay una ingenuidad inocente en la comunión de niño-poeta, y una ingenuidad trágica en el conflicto poeta-hombre. A veces vivía en el cielo o en el limbo. A veces en el infierno. Tan interesante es el poeta angélico como el maldito. En los escritores más intensos conviven ambas direcciones. Ya en San Agustín o en Santa Teresa, en Pascal, en Unamuno o Camus. Hasta en poetas tan «angélicos» como Rilke, Valèry o Juan Ramón. El mismo San Juan de la Cruz tenía su «noche oscura».

El tema de la inocencia y del angelismo atrajo la atención de los poetas de 1927 [10]. En Lorca existen los arcángeles: un San Miguel, figurado en lo real y transfigurado en lo poético, desrealizado por la ironía, desmitificado de su realidad de ermita y romería. Es un poema bufo, chacotillero: «San Miguel se estaba quieto/ en la alcoba de su torre/ con las enaguas cuajadas/ de espejitos y entredoses». A San Rafael, el arcángel de Córdoba, le trata con más respeto, con menos familiaridad o guasa: «El arcángel aljamiado/ de lentejuelas oscuras,/ en el mitin de las hondas/ buscaba rumor y cuna». San Gabriel, arcángel de Sevilla, es el preferido de Lorca, sobre el que más amor pone al describirlo: «Un bello niño de junco/ anchos hombros, fino talle,/ piel de nocturna manzana,/ boca triste y ojos grandes». Un niño juncal, torero, con el talle de la gracia, tan parecido a Antoñito Camborio o Ignacio Sánchez Mejías... Es curioso observar cómo Lorca desfigura el poder del temible arcángel San Miguel, ángel de la guerra en los cielos, vencedor de Luzbel. La imagen de San Miguel victorioso es frecuente en los pueblos y en las iglesias. Bajo su pie tiene acoquinado a un horrendo Lucifer, con careta de carnaval, enormes orejas, cuernos y rabo. San Miguel aparece demasiado bello, dominador, con la espada desenvainada. En el Albaicín granadino había una ermita dedicada a San Miguel. La representación del bien, altivo, y del mal tan terrible como cómico, atraería la atención del niño García Lorca, como la de todos los niños que han visto una figuración tan barroca. Claude Couffon en su interesante libro: *Granada y García Lorca* [11] descubre así al santo que despertó la vena, lírica y humorística de García Lorca: «El santo, con la cabeza adornada de gigantescas plumas, lleva bajo su túnica azul cielo un curioso faldón de encaje, que seguramente encendió en Lorca la chispa poética». San Rafael encarna el misterio, el enigma en la Córdoba lorquiana, romana y árabe, de estatuas, mármoles y juncos, de río y puente, de rumores, peces y luna, lejana y sola. Un arcángel, marino, pescador, viajero. A San Gabriel, el enunciador de la buena nueva lo ve García Lorca como un ángel joven, bello, torero, gitano. Acude a la confianza del diminutivo: «¡Gabrielillo de mi vida!/ para sentarte yo sueño/ un sillón de clavelinas». Esta angeología lorquiana, con burlas o simpatías, no es teológica por supuesto, ni siquiera religiosa. Es poética.

[10] Sobre los ángeles, *tituló a unos de sus libros más famosos Rafael Alberti y Gerardo Diego llamó al más pleno de los suyos* Angeles de Compostela.

[11] *Claude Couffon:* Granada y García Lorca *(traducción de Bernardo Kordon), Losada, Buenos Aires, 1967.*

En la obra de García Lorca hay un ángel interior, más profundo que los arcángeles-estatuas o figuraciones. Es el duende, la gracia que se cruza con el hado, el sentir poético, alegre, que de pronto estalla en llanto trágico. Es un ángel inocente, juncal, bello, que sin embargo, fatalmente, muere. Es como si la suerte tuviese celos de Juan Antonio el de Montilla, de Soledad Montoya, de Antoñito el Camborio o de Ignacio Sánchez Mejías. Son muy profundas las frases «tiene ángel», «tiene duende». El ángel o el duende están más allá del arte o de la técnica. Es la perfección de la naturalidad en el misterio. El que tiene ángel encela al hado, y éste irremediablemente se venga. Tienen buena estrella los que no compiten con ella, es decir, los mediocres. Son los que, aparentemente triunfan porque el destino no los tiene en cuenta, los desprecia.

El ángel lorquiano tiene la imperfección y la grandeza de un niño. No se rebela porque no conoce la maldad. Es inocente. Es desterrado del paraíso, de la vida o de la gloria, sin razones. Siente pena, la soledad del niño abandonado.

A García Lorca le interesa la religión como rito antes que como creencia. Lo mítico, lo ancestral, se antepone a la fe. Para él, como poeta, es más importante la belleza que la verdad. Sus ángeles son símbolos de la estética antes que la verdad. Sus ángeles son símbolos de la estética antes que razones de teología. Lo mítico es ambiguo, misteriosos, suplantador de la realidad. Así un ángel es y no es un ángel. Lo denotativo es difuminado por lo connotativo. Es más importante lo que se sugiere que lo que se dice. La multiplicidad de lectura es parte del juego poético, su riqueza polivalente. Lorca recrea la metáfora feliz, con otras imágenes que se proyectan en la ambigüedad. El resultado es una poética abierta, ya clásica y siempre renovada, pues sus posibles interpretaciones todavía no están cerradas. José Angel Valente en un corto y penetrante artículo [12] escribe: «De ahí que la poesía de Lorca, tan popular en parte, sea a la vez tan secreta y siendo tan nacional —si en realidad lo es tanto como se ha afirmado— sea al mismo tiempo tan universal, no por la fronda sino por la raíz oculta». Aquellos que sólo ven en Lorca un poeta popular es que no lo han leído o no lo entienden. Lo más atrayente de su poesía es esa música y visión de imágenes no concretas, la ceremonia del hechizo, la atracción misteriosa, hermética, religiosa. Un ángel, que a pesar de que la poesía es intraducible, se transmite a otras lenguas. No deja de ser curioso el interés creciente por García Lorca en todo el mundo. Valente indaga los múltiples significados que hay en un poema tan breve como la segunda «Canción del jinete»: «Córdoba/ lejana y sola». Un sustantivo y dos adjetivos para señalar una realidad que está allí, difuminada, perdida, a la que nunca se llegará. Es un cuadro metafísico, donde el espacio, Córdoba, se des-realiza en el tiempo, el tiempo íntimo y mortal del jinete, que es el que cuenta: «Jaca negra, luna grande,/ y aceitunas en mi alforja./ Aunque sepa los caminos/ yo nunca llegaré a Córdoba». Valente investiga las fuentes posibles de este poema señalando que los elementos de la canción de Lorca son los mismos que Durero asocia al caballero sólo en el conocido grabado del pintor. «El caballero, la muerte y el diablo». También encuentra relaciones míticas. Córdoba sería el mismo lugar axial del Rey del Otro Mundo, del Rey-Pescador y del Grial. Explica Valente: «Lorca sintió pronto el contagio de ese fondo mítico al que hay que vincular también la obsesión con que persiguió poéticamente el tema de la Eucaristía». En Lorca la religión era rito, misterio iniciático.

¿De dónde le venía a Lorca la cultura iniciática, esa sabiduría, primaria y compleja que subyace en su poesía? De sus lecturas y de sus intuiciones. También de su comunión con el arte total en sus diversas manifestaciones, música, poesía, cine, pintura, teatro, en aquel centro singular de experiencia artística que fue la Residencia de Estudiantes. Si un nombre

[12] *José Angel Valente*, Las palabras de la tribu, *Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 117-126.*

lleva genéticamente en sí el pasado de la especie, un gran poeta tiene, por inspiración, la sabiduría antigua, telúrica, profética.

4. El sueño y la muerte

La pena es una nostalgia de la vida. El andaluz, y Lorca es su poeta, intuye la muerte. Sabe del sentimiento apenado de su existencia. *Dolor del Sur* ha titulado uno de sus libros un poeta andaluz actual [13]. Así la muerte es una esfinge a la cual se teme y una musa a quien se ama. La muerte con su misterio, verde oscuro cabalga por la poesía lorquiana. Mircea Eliade en su clásico libro *Mito y realidad* observa: «En la mitología griega, Sueño y Muerte, Hypnos y Thanatos, son dos hermanos gemelos. Recordemos que también para los judíos, al menos a partir de los tiempos posteriores al exilio, la muerte era comparable al sueño» [14]. El sueño y la muerte se cruzan en poemas como «Romance sonámbulo» o en la «Canción del jinete». El viaje sonámbulo que no lleva a ninguna parte porque siempre se llega tarde impregna su poesía de un sentido metafístico, de cuadro surrealista, donde el espacio y el tiempo son indefinidos, perspectivas indeterminadas, que no obstante conducen al fin o al vacío.

Al andaluz enraizado en los mitos anteriores a la religión cristiana no le importa ganar su alma, sino perder su vida, ésta, que es la que tiene. Teme a la muerte más que nadie y sin embargo regala su vida en el toreo como un acto sagrado y teatral. Se enfrenta con la muerte, juega con ella para no temerla, en el arte de birlibirloque [15].

La muerte convierte la poesía lírica de García Lorca en trágica, pues es ella quien aciagamente estrangula la esperanza y rompe la felicidad adánica, inocente. Sobre la alegría posible, blanca, se yergue la oscura sombra de la fatalidad.

En andaluz —y por extensión el español— no ama la muerte como a veces se quiere hacer creer en gesto histriónico que en el fondo es cobardía. La teme. Es una musa peligrosa, una dama voluble. Trata de adularla, de espantarla de su interioridad. Le dedica fiestas, para alejarla de su temor. Así se explican, como ejemplo, la Semana Santa y la Feria de Abril en Sevilla, el Viernes Santo y los toros. La muerte es un suceso personal, solitario, agónico. Si se la convierte en fiesta pierde su carácter trágico. (El torero que muere en la plaza, no muere a solas, se olvida de sí, es un actor que ya sólo vive en los aplausos) [16].

La angustia teme a la muerte, pero se rebela contra ella. La no aceptación engendra angustia. Sin embargo la pena acepta la muerte, la considera inevitable, en un gesto de sabiduría ancestral. Razonar la muerte carece de sentido puesto que es absurda. No hay otro camino que aceptarla o representarla para espantarla. La pena nace porque la vida, posible, idílica, es una pérdida de la misma vida. Se vive penando porque ya se está muriendo.

[13] *Manuel Ríos Ruiz* Dolor del Sur *(Premio Bécquer), colección Arbolé, Madrid 1969. Obsérvese que esta denominación es anterior a la moda actual elevada casi a categoría por el cine y otras mixtificaciones.*

[14] *Mircea Eliade:* Aspects du Mythe *Editions Gallimard, París 1963, traducción de Luis Gil, Guadarrama, Madrid, 1968, 4ª edición. Editorial Labor, Barcelona, 1981.*

[15] *José Bergamín:* Mangas y capirotes, *publicado en Madrid, 1933. Véase en edición más cercana. Ediciones del Centro, Madrid, 1974. En el ensayo «La pura verdad por el arte de vestir al muñeco»: El arte poético de toda la summa teológica es una arte de vestir al muñeco, un arte de birlibirloque del pensar vivo: arte de burlar y birlar al pensamiento».*

[16] *Véase Pedro Salinas: «García Lorca y la cultura de la muerte», en* Ensayos de literatura hispánica, *Aguilar, Madrid. 1971.*

Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*[17] escribe: «Hay personas, en efecto, que parecen no pensar más que con el cerebro, o con cualquier otro órgano que sea el específico para pensar; mientras otras piensan con todo el cuerpo y toda el alma, con sangre, con el tuétano de los huesos, con el corazón, con los pulmones, con el vientre, con la vida». Pues bien el poeta piensa con el corazón, siente con la cabeza. En este desajuste estriba su originalidad. Su pensamiento es imaginista, suplantador. Sustituye los argumentos por las metáforas. El sentimiento trágico de la vida es, después de todo, una experiencia intelectual. Tiene angustia quien reflexiona. En Andalucía habría que hablar del sentido apenado de la vida. El sentido es anterior al sentimiento, más visceral. El sentimiento se adquiere, el sentido se tiene o no.

Unamuno escribió *Del sentimiento trágico de la vida* más desde una experiencia más vital que filosófica. Pero la tragedia sólo puede entenderse en una expresión arcaica, mítica. La modernidad engendra el drama. La tragedia es fatalista y los dioses mueven los hilos sobre la ingenuidad del pueblo. Es irracional. El drama expresa la frustración de la sociedad organizada. Es más racional. De la tragedia no se puede escapar. El drama puede modificarse, reescribirse. ¿Tal vez Unamuno quiso decir sentimiento dramático de la vida? La modernidad o el renacimiento se caracterizan porque el hombre asume su destino. Frente a la sumisión a los dioses paganos o al Dios cristiano elige su libertad. Ya no es un condenado al destino o a la fatalidad, ya no es un ser trágico como Edipo o Antígona. Se convierte en un ser dramático, problemático, que-se-sabe-a-sí-mismo-introspectivo, que alcanzará los límites del pozo de la nada desde Galileo, Kant, Hegel, Marx, Freud, Sartre, Heidegger. El pensamiento intelectual descubre lo que los poetas escondían con sus mitos. Tal visión era necesaria y a la vez estremecedora. En la tragedia tras la fatalidad podía aparecer la esperanza como en el sentimiento trágico de lo andaluz, tras la pena aparece la alegría. En el drama, la desgracia es asumida por la libertad. No hay otra esperanza, ni otra perspectiva que la asumida en libertad. No se pueden achacar las culpas de los males a los dioses, ni siquiera a Dios. La razón, la dialéctica, el marxismo y el psicoanálisis, el existencialismo, redujeron al hombre a sus propias limitaciones, al sentimiento racional marxista, angustiado de la vida, al sentimiento anonadado de la existencia.

Sin embargo los grandes poetas, los creadores, y Unamuno lo era antes que filósofo, continuaron expresando el sentido trágico de la vida, entre el anacronismo ideológico y la esperanza transformadora. Su irracionalismo mítico pone los límites necesarios a los desmanes de la razón. No es casual que Federico García Lorca, pese a la distancia que nos separa de Esquilo o Sófocles pueda ser considerado un poeta trágico (sus poemas son trágicos y sus tragedias líricas). En su conferencia «Teoría y juego del duende» habla Lorca del espíritu oculto de la dolorida España. El poeta presiente la infra o super-realidad, esos mundos abismales entre cuyos precipicios el hombre, el español, traza su existencia.

Poema del cante jondo o *Romancero gitano* son libros de poetas anónimos, populares, un canto popular. García Lorca escucha y siente esa poesía. La reescribe y como Lope, Quevedo y Góngora refunde el romancero antiguo en una nueva creación culta. También el cancionero popular o cante andaluz es aprendido y reelaborado. En la poesía lorquiana el estribillo es el coro subyacente en su poesía lírica-trágica que repite el tema esencial, que lo reza. Su poesía es intensa, breve y el estribillo reduce aún más el círculo. El poeta expresa su dolorido sentir en imágenes múltiples, metáforas fulgurantes. Son luces sueltas que el coro o el estribillo aprehende y las retrotrae a la realidad trágica del poema. Así se unen el lirismo

[17] *Miguel de Unamuno:* El sentimiento trágico de la vida, *en el capítulo I que titula significativamente «El hombre de carne y hueso».*

del poeta y la tragedia del coro en el breve espacio-tiempo del poema: «Cuando yo me muera,/ enterradme con mi guitarra/ bajo la arena». El verso «cuando yo me muera» se repite cuatro veces en un poema de diez versos y lo cierra en solitario. En *Poema del cante jondo* los poemas son muy breves y se reducen aún mucho más en su contenido, por el uso sistemático del estribillo. En estos poemas lo esencial es música íntima, sugerida por el estribillo, que es el verdadero fondo del poema; la música se transforma en sugerencia y misterio. Véase la repetición musical en el poema «Crótalo»: «Crótalo/ crótalo/ crótalo/ Escarabajo sonoro». En un poema de catorce versos cortos, seis lo forman la palabra crótalo y dos escarabajo sonoro, estribillo grillador. Con frecuencia el estribillo inicial, sugeridor, misterioso, que no se entiende su sentido metafórico, se cierra con el mismo estribillo que no explica nada, que sugiere la misma ambigüedad: «Sobre el cielo negro,/ culebrillas amarillas» o «Cirio, candil,/ farol y luciérnaga». O esa obra maestra, tan sugeridora de misterio y muerte, resumida en el color verde: «Verde que te quiero verde./ Verde viento, Verdes ramas. El barco sobre la mar/ y el caballo en la montaña». El estribillo es un recurso fundamental de la poesía y de la música popular. La repetición sacraliza, detiene y centra el tema. Podrán escaparse otros elementos de la canción o del poema, pero el estribillo no.

La poesía de García Lorca nace del sentido hondo y no del sentimiento. Toca las fibras íntimas que subyacen en el ser humano. Es lo que no le perdonan sus enemigos estéticos: haber alcanzado la música de las cuerdas primarias donde se escucha el canto universal de un pueblo mítico que por extensión es toda la humanidad. La pena es como el llanto y cante del hombre y pueblo que lucha inútilmente contra su destino amargo. La existencia es entendida así como un exilio del reino primero, del paraíso, causa del viaje hacia ninguna parte, pues una vez desalojado de su tierra perdida se la sueña para atraerla mágicamente, para hacerla real. Andalucía del llanto. Del exilio adánico también. De la tierra desposeída, añorada. Para Kierkegaard la angustia es una consecuencia del pecado original. Por el pecado se perdió la inocencia o el paraíso. Pero la pena andaluza carece de culpabilidad, es anterior al sentimiento cristiano existencial. Su pena es pérdida. Se la arrebata a la tierra, la dicha, inexplicablemente, sin saber por qué. También decía Kierkegaard que «Inocencia es ignorancia». El que sabe ya no es inocente. Escarmienta en su propia experiencia. Su resentimiento le venga de los padecimientos estúpidos. Se sufre por algo o por culpa de alguien.

En la poesía de Lorca, sus protagonistas dramáticos la Petenera, el Amargo, Juan Antonio el de Montilla, o el Jinete sin nombre, no saben de la muerte, pero la sienten, la intuyen y la aceptan como una fatalidad casi animal. Tanto en el *Poema del cante jondo* como en *Romancero gitano* el lirismo del poeta se diversifica en el sentir dramático de unos personajes que son a la vez actores y coro de la tragedia total. El futuro autor trágico ya germinaba en estos libros de lírica abierta.

La pena no es una enfermedad. Es un sentir incurable. Se nace y se muere con ella. El artista andaluz crea desde la pena, sabe de ella y vuelve a ella. Le duele, pero la necesita para ser él mismo. Sin embargo le angustia, el mal de la conciencia, sí es una enfermedad. Escribía Unamuno: «El hombre por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o a un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad» [18] (en el hombre inteligente, pensante, que tiene miedo a la muerte). El hombre ingenuo, inocente, la acepta y la eleva a musa en la cultura y el rito. No es casual que salvo excepciones, a los intelectuales les desagraden los espectáculos de la muerte como los toros o el Viernes Santo. Unamuno, pensador, quiso toda su vida ser poeta, quiso hacer, ya tarde, el camino inverso,

[18] *Miguel de Unamuno, capítulo citado, poco después.*

del saber a la ingenuidad, camino contrario al de Antonio Machado, que acaso quiso ser más que poeta, pensador.

García Lorca eleva la muerte terrible, angustiadora a musa. Misteriosa y ambigua. La apartaba de sí, de su congoja, hasta el día de su muerte, atroz e inútil. A la vez que la adoraba o la servía, la toreaba con sus versos garbosos. La muerte es una gran metáfora, más allá del significado, juego de las palabras. Es la imagen, diosa, a la cual el poeta sacrifica su sentir, gozoso, y ya apenado. La muerte, como diosa, arrebata al poeta la alegría y le deja el pozo de la pena. García Lorca la servía con sus versos para apartarla de su memoria futura, del presentimiento. Porque el poeta vive con anterioridad su propia vida, la intuye y sus versos son un proyección, premonición: «Vine a este mundo con ojos/ y me voy sin ellos/ ¡Señor del mayor dolor!/ Y luego,/ un velón y un manto/ en el suelo». ¿Estaban pensando Lorca en su propia muerte? Sólo conjeturas. El poeta no tiene una visión cierta del futuro ambiguo. Sus profecías o premoniciones pueden tener diversas lecturas. A veces hablando de otro se escribe la biografía de sí mismo; o escribiendo en primera persona se objetualiza el yo y se le trans-figura en otro. Uno de los mayores recursos de García Lorca es, precisamente el de la ambigüedad. Se diversifica, multiplica su experiencia real en múltiples posibilidades poéticas. Las vidas de otros, épicas ajenas, Antonio el Camborio, Soledad Montoya, el Amargo, Ignacio Sánchez Mejías, los convierte en poesía lírica, vida propia. En su poesía hay un paso de leyenda (que no se lee sino que se oye) del romance, de la cultura popular a la interiorización lírica. Toma la poesía popular, sencilla de una sola lectura y la interioriza. El resultado es una poesía compleja, popular y culta, ambigua, de varias lecturas. En el teatro, Lorca recorre el camino inverso, del sentir lírico a la exteriorización dramática, épica. Su yo, problemático, se multiplica en personajes que dentro de la tragedia buscan una solución, que no la hay, a las múltiples vidas, a la propia existencia. El mundo lírico y dramático de García Lorca se cierra en la ambigüedad de la muerte. Es un camino de sombras o una ciudad lejana. El jinete va solo y no llegará a ninguna parte.

García Lorca podría compararse con Lope en la gracia combinatoria de lo culto con lo popular, en ese saber de corazón, íntimo, genial que está por encima de la erudición y la retórica. Su saber, que no era lego, estaba superado por el sentir.

José Bergamín —tan disparatado como genial— escribe un ensayo titulado «La cólera española y el concepto lírico de la muerte», donde a propósito de la poesía de Lope dice: «España, pensamos, se ha enterado de sí misma intrincándose laberínticamente por la poesía: se ha enterado y se ha verificado a sí misma, entrañándose y desentrañándose, divinamente, en ese celeste laberinto quimérico de la fe que Lope de Vega teatralizó o popularizó por la mágica virtud creadora de su palabra: por su poesía» [19]. Pues bien Lorca popularizó y teatralizó no la fe, sino la ambigüedad. Lope era un creyente impulsivo, teatral, pecador y arrepentido, vividor. En Lorca, más allá de la creencia poética, barroca, ritual, estaba la pena honda de los poetas, que en los intelectuales es angustia, el sino íntimo de un sentir sufriente. El decir de Lope es propio de la época definida con su mismo nombre, contrareforma. El sentir de Lorca es más actual.

El placer de morir era un exceso barroco, acaso auténtico en los místicos, desmesurado en los poetas. Para Bergamín [20] el español siente este extraño placer: «El placer de morir es el que le ha dado la vida: toda esta poesía de la fe, teatralizada o popularizada en España, por Lope de Vega y Calderón, por lopistas y calderonianos, porque el placer de morir es

[19] *José Bergamín: «La cólera española y el concepto lírico de la muerte», en* Mangas y capitotes

[20] *José Bergamín: Véase, más adelante en el mismo ensayo «La cólera española y el concepto lírico de la muerte».*

lo único capaz de calmar, colmándolo, esa desesperante impaciencia española de lo eterno». Este placer no existe en la poesía de Lorca, sino pena. Ama a la vida, no la odia, y sin embargo le es arrebatada. Las raíces míticas de Lorca son anteriores a la tradición senequista-cristiano-barroca, de tanta influencia en el pensar-sentir español, en lo que Unamuno acertó a llamar «sentimiento trágico de la vida», dirección que continúa Bergamín, con maś ironía y teatralidad, con más juego y menos verdad. Por eso la poesía de García Lorca no responde al sentimiento español-castellano, pertenece a otro pueblo.

El placer de morir. Puede haber placer en la propia muerte, desmesura mística o barroca. Matar el cuerpo para salvar el alma. Dar muerte al hombre viejo que habita en cada uno. Morir para tener vida, morir para resucitar... También puede haber gozo y remordimiento en ver morir a otro. Así se explicaría el espectáculo de la muerte de Cristo —su representación teatralizada el Viernes Santo— y las corridas de toros —donde realmente siempre muere alguien— el toro o/y el torero; en los encierros se vive la emoción más próxima si muere alguno de los mozos corredores. Así la muerte es un rito o un juego, vivido mística o trágicamente en sí mismo, vivido en la muerte objetiva del otro.

En la poesía de García Lorca no hay placer, ni deseo de muerte. Se sabe que es la enemiga, celosa de la misma vida, del amor, la juventud, la gracia, el éxito. Se la acepta porque es inútil luchar contra el sino o la fatalidad. Los hechos antes de suceder ya están escritos; por eso el poeta lo sabe y lo dice. La muerte es aceptada sin desesperación, con pena y con llanto. Bergamín habla de «burlar la embestida oscura de la muerte en el correr del tiempo o de los tiempos, que nos la traen consigo para burlarla y birlarla, por el pensamiento encendido de la fe, como el torero al toro, por las luces claras de su razón y de su burla» [21]. Tampoco hay en la poesía lorquiana burla y birla de la muerte. (No se burla uno de lo que se ama; tampoco de lo que realmente se teme). Los personajes poéticos y trágicos de Lorca temen a la muerte con una antigua superstición. Burlarse de ella, sería provocarla, anticipando su venida.

La muerte lorquiana se adjetiva roja, por el derramamiento de sangre; negra, por el luto. Viene de la mano del cuchillo o de la navaja. Es una muerte por arma blanca, empuñada, de cuerpo a cuerpo, viril. El arma blanca, desnuda, de acero, puede transmutarse, poéticamente en hoja de plata. Muerte de reyertas y venganzas. La navaja, popular y abyecta, acerca sin embargo a los contrincantes que se miran a los ojos: El tiro de arma corta o larga supone un distanciamiento, una mano lejana que aprieta el gatillo. La lucha cuerpo a cuerpo, entre vecinos o hermanos (en un pueblo todos son parientes) es más dramática. Las querellas entre las familias gitanas que se aman con tanta intensidad como se matan es un tópico. El tema se repite en Lorca y llega hasta *Bodas de sangre*, que no es gitana, donde el amor y la muerte se unen para destruir la felicidad. Las navajas cobran la importancia sacralizada de los objetos míticos: «En la mitad del barranco/ las navajas de Albacete,/ bellas de sangre contraria,/ relucen como los peces.» Dejan de ser el arma asesina para transformarse en símbolos estéticos. Hasta los ángeles, bellos e inocentes, tienen las alas como navajas. La muerte, atroz, abierta sobre la vida, con su boca roja también se poetiza: «Juan Antonio el de Montilla/ rueda muerto la pendiente,/ su cuerpo lleno de lirios/ y una granada en las sienes». Los héroes lorquianos, populares, no entregan la vida, la venden cara, luchando con una fuerza casi animal, irracional. Unen su sangre con la del enemigo, símbolo del amor y del odio, familiares en el ritual gitano: «Bañó con sangre enemiga/ su corbata carmesí/ pero eran cuatro puñales/ y tuvo que sucumbir». Lorca no amaba la violencia. La muerte, el rojo y el negro, las navajas, los cuchillos, los puñales eran recursos poéticos que infundían inten-

[21] *José Bergamín. op. cit.*

sidd dramática a sus creaciones. «Puñal», titula un poema de *Poema del cante jondo* y vuelve a ser el tema esencial de «Encrucijada» y «Sorpresa». Era un símbolo obsesivo.

En García Lorca, la muerte es el final abierto que cierra sus poemas dramáticos o sus tragedias. Pues el final es siempre un camino o una carretera: «Ahora monta cruz de fuego,/ carretera de la muerte». ¿A dónde conducen? No se sabe; Lorca deja sus poemas suspensos en la ambigüedad. Los ángeles actúan de acompañantes de los muertos, los sirven con prestancia y sabiduría: «Un ángel marchoso pone/ su cabeza en un cojín/ Otros de rubor cansado,/ encendieron un candil». Son ángeles poéticos, más míticos, que cristianos. No acompañan el alma a ninguna parte. Son como las últimas imágenes, estrellas de la vida, las primeras sombras de la muerte.

García Lorca es un poeta de la des-ilusión. (¿Quién vio en él al poeta fácil, de baile y pandereta?) Sentido, sufriente, palabra de su dolor. Como Lope, elevó a poesía la realidad plebeya, la tradición o el canto popular. Escribió en el ritmo del pueblo, en la medida vital y respirada del octosílabo, en la copla o el romance. Derrochó su alegría externa, la juventud de éxito para sentir la pena, el quejido elemental.

El poeta es un hombre a solas. Los muchos homenajes que ahora se le hacen no le quitarán el dolorido sentir, su sentido apenado de la vida, pues nadie como un gran poeta sabe descubrir su identidad distinta, de hombre otro o raro, que aunque luche y muera por su pueblo siempre se sabrá él, conciencia individual y colectiva, marcado con el pre-sentimiento. ¿Cómo explicar su alegría externa, generosa sencilla y su penar íntimo? ¿Había contradicción? ¿Es por fuerza, el poeta un fingidor? No hay una doble vida, sino una intensidad de la vida interna en la intimidad absoluta, allí donde tampoco el amor llega, donde la vida se abisma y destila en soledad. Con mucha frecuencia los poetas más solidarios o comprometidos son los más solitarios. César Vallejo o Antonio Machado.

La ilusión es un sentimiento de ingenuidad. Cuando ésta es arrebatada, sin razón alguna, queda la pena que no es desesperación, sino melancolía estancada. Des-ilusión es una vuelta sobre sí mismo en el camino de la vida. El poeta no es un hombre de experiencia, un vividor, sino un iluso des-ilusionado, que una y otra vez intenta la aventura y pierde aquello que más quiere. El poeta se vacía de sí, dador de su intimidad y permanece solo y extraño, ajeno a una sociedad que le ignora, le martiriza con la muerte real o el exilio. Esa sociedad lava luego su mala conciencia con homenajes o estatuas.

Federico García Lorca fue pródigo en dar lo mejor de sí, desnudándose en su obra, desviviéndose, para quedar a solas, tan solo, frente a la muerte, su musa, a la que tanto temía.

Amancio Sabugo Abril