



# RETAMA



# RETAMA

(COLABORACIONES INTERDISCIPLINARES)



LOS TRABAJOS Y ARTICULOS FIRMADOS SON RESPONSABILIDAD DE SUS AUTORES.



## SUMARIO

	<u>Págs.</u>
Portada: <i>Federico García Lorca</i>	
Presentación . . . . .	7
<i>Ian Gibson</i> : "Las palabras de Lorca" . . . . .	9
<i>Carmen Diamante</i> : "Recuerdo" . . . . .	13
<i>Miguel García Posada</i> : "Aire nocturno" . . . . .	15
<i>Eduardo de la Rica</i> : "Elegía" . . . . .	19
<i>Pedro Martínez Montávez</i> : "Federico G. Lorca y los poetas árabes contemporáneos" . . . . .	21
<i>Leopoldo Cerezueta</i> : "Poema" . . . . .	31
<i>Pedro Cerrillo</i> : "Un soneto de amor" . . . . .	33
<i>José M.<sup>a</sup> Muñoz Quirós</i> : "Un soneto amoroso de Federico G. Lorca" . . . . .	39
<i>José Torralba</i> : "Las armonizaciones y transcripciones musicales de Federico G. Lorca" . . . . .	41
<i>Federico García Lorca</i> . . . . .	45 a 48
<i>Fernando Castro de Isidro</i> : "Prólogo de una guerra..." . . . . .	53
<i>M.<sup>a</sup> Carmen Utanda</i> : "Yerma: la frustración asumida" . . . . .	61
<i>Guillermo Ballesteros</i> : "...Poema Lorca..." . . . . .	64
<i>Clotilde Navarro</i> : "Notas sobre educación y enseñanza en Cuenca en tiempos de Lorca" . . . . .	67
<i>Antonio Hernández Sánchez</i> : "Federico G. Lorca, poeta y pensador" . . . . .	75
<i>Simón Guadalajara</i> : "La consumación del beso amor-muerte en la obra lorquiana" . . . . .	83
<i>Rafael Alberti</i> : "Poema" . . . . .	90
Índice de ilustraciones . . . . .	91

Consejo de Dirección: *Pedro Cerrillo, Florencio Garrido, Trinidad Muñoz, Isabel Segarra, José L. Soriano y Angel Suárez*. Alumno: *José Ignacio Albertosa*.

Diseño y maquetación: *Florencio Garrido*.

## PUEBLO

Sobre el monte pelado  
un calvario.  
Agua clara  
y olivos centenarios.  
Por las callejas  
hombres embozados,  
y en las torres  
veletas girando.  
Eternamente  
girando.  
¡Oh pueblo perdido,  
en la Andalucía del llanto!

F. GARCIA LORCA

## ENCRUCIJADA

Viento del Este:  
un farol  
y el puñal  
en el corazón.  
La calle  
tiene un temblor  
de cuerda  
en tensión,  
un temblor  
de enorme moscardón.  
Por todas partes  
yo  
veo el puñal  
en el corazón.

F. GARCIA LORCA



En el próximo mes de agosto se cumplirán cincuenta años del asesinato de Federico García Lorca. Han sido cincuenta años de ausencia, durante los que se ha especulado, quizá en exceso, sobre lo que es y lo que podría haber sido su obra literaria.

Los jóvenes de la década de los ochenta, sin duda también los de décadas venideras, probablemente no entiendan muy bien el empeñamiento de los que no somos tan jóvenes por hablar, escribir y valorar la vida y la obra del poeta granadino. Es indudable que, en estos cincuenta años, tanto su vida como su obra han despertado no sólo interés, sino —además— admiración y entusiasmo. De todos modos, lo más importante hay que buscarlo en la fuerza de su espíritu creador y en las influencias que su producción literaria ha ejercido. A todo ello hay que añadir aquel magnífico fenómeno que se llamó La Barraca y que, artística y socialmente, supuso un tremendo impulso para el teatro español de aquella época.

La obra de Federico, realizada en sólo 38 años de vida, hubiera alcanzado unas cotas excepcionales si hubiera podido ser completada, especialmente su teatro, que ya había dado muestras de afianzamiento, sobre todo con el estreno de *La casa de Bernarda Alba*.

RETAMA ha creído que el cincuentenario de su muerte era el mejor motivo para realizar un esfuerzo y explicar a los más jóvenes algunas de las razones que han despertado el interés por la vivísima obra de Federico García Lorca.







## LAS PALABRAS DE LORCA

IAN GIBSON

"My words echo  
Thus, in your mind".  
(T.S. Eliot, *Four Quartets*.)

Cada antología, dijo Gerardo Diego (que sabía, por experiencia, mucho al respecto) es un error. También lo es, probablemente, cada biografía de un poeta. O si no un error, un lujo. Finalmente sólo quedan, si quedan, las palabras. Y son las palabras, no el recuerdo de una vida, lo que decidirá si el poeta interesa o habla a futuras generaciones o no. ¿Qué nos importa, en el fondo, la vida de Paul Verlaine? ¿La de Rubén Darío? ¿La de Shakespeare (de ésta, tal vez afortunadamente, sabemos poquísimos)? Claro que tales biografías pueden ser en sí fascinantes, pueden incluso ayudarnos a reaccionar con más conocimiento de causa ante una obra, pero, si ésta no posee, independientemente, la necesaria calidad, no resistirá la dura y rápida prueba del tiempo.

Pero, ¿qué es la *necesaria calidad*? ¿Quién lo dirá? A veces es instructivo pensar en los poetas que, famosísimos no ha mucho, han desaparecido ya, tal vez definitivamente, de la vista pública. Por lo que toca a España, recordemos el caso de José Zorrilla, de Salvador Rueda y de Francisco Villaespesa, todos ellos adulados en vida y que hoy nos hacen pensar en los famosos versos de un poeta que meditó largamente sobre los estragos que efectúa el tiempo, Jorge Manrique:

¿Qué se fizieron las damas,  
 sus tocados, sus vestidos,  
 sus olores?  
 ¿Qué se fizieron las llamas  
 de los fuegos encendidos  
 de amadores?  
 ¿Qué se fizo aquel trobar,  
 las músicas acordadas  
 que tañían?  
 ¿Qué se fizo aquel dançar,  
 aquellas ropas chapadas  
 que traían?

Para sobrevivir, el poema, como condición imprescindible, necesita decir algo de forma memorable. ¿En qué consiste este algo memorable? ¿En qué rara combinación de palabras exactas? Acude a mi memoria otra cita - mi tema son las palabras poéticas que se repiten en el recuerdo - de un poeta, esta vez, que no ha sido olvidado porque apenas ha sido todavía descubierto. Se trata de Juan Larrea, el gran desconocido de la "Generación del 27", quien escribió este poema apreciado por Lorca:

*RAZON*

*Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema  
 es esto*

*y esto*

*y esto*

*Y esto que llega a mí en calidad de inocencia hoy,  
 que existe*

*porque existo*

*y porque el mundo existe*

*y porque los tres podemos dejar correctamente de existir.*

Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor: a la definición del poeta de *Metal de voz* se le podrían añadir muchas, muchísimas, más, procedentes de otras inteligencias, pero, en todo caso, es evidente que ningún poema pervivirá si no posee el don de la comunicabilidad a través de una milagrosa (y la poesía siempre es un milagro) combinación de palabras en su debido sitio.

A los cincuenta años de la muerte de Federico García Lorca, es ya imposible dudar de que la palabra poética del granadino posee en alto grado el don a que nos referimos. Como biógrafo de Lorca me doy perfecta cuenta de que, al margen de lo que fue una vida extraordinaria, a muchos niveles, se va quedando cada vez más desnuda, más pura, más auténtica, la palabra suya ("mi poesía es mía en mí", dijo Rubén, el gran maestro de Federico), palabra cada vez más libre de trabas y aditamentos, entre ellos los biografistas.

No conozco poeta que tenga más palabras memorables que Lorca, con la excepción de Shakespeare, y ello no sólo por el hecho de ser el poeta en cuya obra he profundizado más.

Creo, sinceramente, que Lorca fue un genio y que su palabra poética, si bien enraizada en una larga tradición asimilada en la infancia y juventud, posee tan genial originalidad que nadie de cierta sensibilidad puede quedarse indiferente ante ella. "¿Quién te vio y no te recuerda? Y el poeta, después de evocar la ciudad de los gitanos destruida por la Benemérita aconseja:

"Que te busquen en mi frente.  
Juego de luna y de arena".

Son, en su contexto, palabras que estremecen (hablo de la reacción mía, claro está, no de la de los demás), que producen escalofrío, este escalofrío de que hablara Keats al decir que la emoción poética se mide con el pulso, no con el cerebro.

Cada buen lector de la obra lorquiana - iba a decir catador— tiene almacenados en su recuerdo, por poca agilidad que tenga éste, numerosos versos, frases o imágenes del poeta. Y ello es inevitable porque el decir de Lorca posee la virtud de convertirse, por su extraordinaria fuerza imaginativa, así como por sus otras cualidades, en algo que se hace nuestro sin que lo busquemos, en una suerte de apoderarse de nosotros. Sin duda una de las razones de ello reside en la densa descarga metafórica del lenguaje poético de este hijo de la Vega de Granada, capaz de hacernos captar relaciones antes insospechadas pero que, bajo el deslumbramiento del verso, se nos revelan en toda su "naturalidad". En cualquier página de Lorca nos encontramos ante este fenómeno. Abro las *Obras completas* al azar y leo:

"El silencio redondo de la noche  
sobre el pentagrama  
del infinito". (*Libro de poemas*)

- Otra vez:

"Los densos bueyes del agua  
embisten a los muchachos  
que se bañan en las lunas  
de sus cuernos ondulados". (*Romancero gitano*)

Otra vez:

"La noche espolea  
sus negros ijares  
clavándose estrellas". (*Canciones*)

Y otra vez:

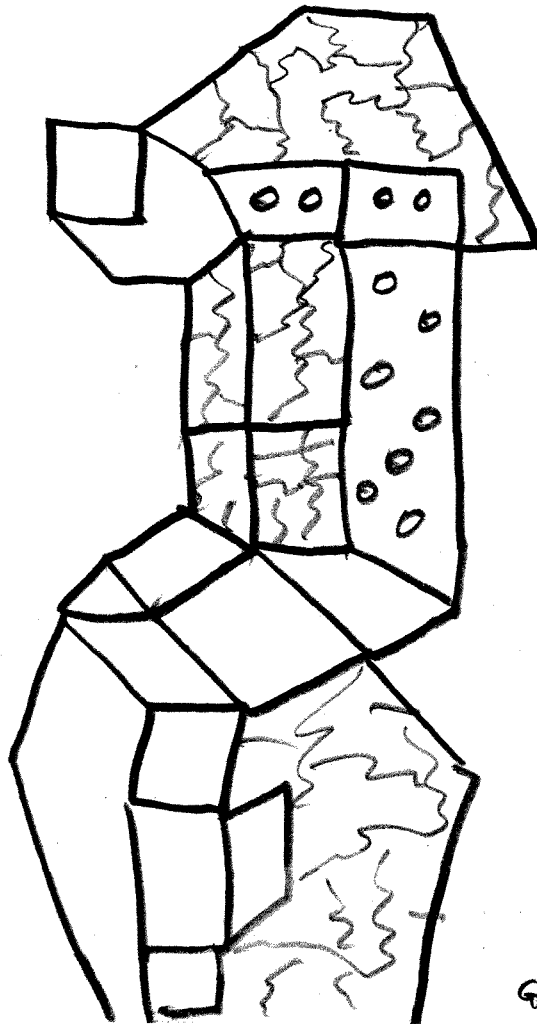
"Mi mano, amor. ¡Las hierbas!  
Por los cristales rotos de la casa  
la sangre desató sus cabelleras". (*Poeta en Nueva York*)

Metáfora y visión antropomórfica, mítica, del mundo. Esta sangre que desata sus cabelleras por los cristales rotos de la casa me hace pensar en algo que dijo Lorca en su conferencia "Juego y teoría del duende": "Al duende —explicó— hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre". El hombre moderno no admitirá que la sangre tenga habitaciones; pero el hombre primitivo que todos llevamos dentro, muy dentro, tan dentro que apenas se le intuye, sí sabe de estos misteriosos aposentos, así como sabe de la relación entre la vida y el ciclo lunar y otras muchas cosas que nosotros hemos olvidado pero que leyendo a Lorca yo creo que recuperamos, aunque solo sea transitoriamente.

Ha sido un breve comentario, una pequeñísima meditación inspirada por aquel verso de T. S. Eliot que doy a modo de epígrafe. Lorca algo sabía de la obra del autor de *The Waste Land* y me pregunto si su inglés muy deficiente le permitió disfrutar de los versos iniciales de este genial poema, probablemente los más conocidos de toda la poesía contemporánea.

Yo quisiera que sí:

"April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring,  
Dull roots with spring rain.



GARDILLO



## RECUERDO

**CARMEN DIAMANTE**

(Compañera de Lorca en "La Barraca").

Me rogáis que os hable de Federico, aquel ser torrente de alegría, de alboroto, de risa contagiosa, al que después de cincuenta años lo recuerdo pleno de vida, estallante, al que no puedo imaginar, sí muerto - como él presentía-, pero no viejo; de la edad que ahora tendría, ni achacoso, ni enfermo; estoy segura que los pocos que quedamos de La Barraca le añoramos como cuando aparecía en los ensayos, fuerte, moreno y tan delicado, indicando cómo había que mover las manos o tocando el viejo piano que había en un rincón del escenario del "María Guerrero" en donde una tarde, él solo, vestido con el mono azul, uniforme de La Barraca, y sentado en una silla de anea, con los brazos sobre el respaldo, leyó "La tierra de Alvargonzález" en homenaje a Machado. El escenario estaba oscuro y él, en el ángulo izquierdo, bajo el único foco, era una antorcha de lirismo emocionado, conmoviendo con sus variaciones de voz a todo el auditorio.

Esto era en el curso del 34 al 35; Federico había regresado de América y quería contagiar con su entusiasmo a La Barraca. Entonces se representaban *Entremeses* de Cervantes, como *El retablo de las Maravillas*, otras veces *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, con vestuario de época; *El comendador de Ocaña*, que vestía traje de pana parda y escopeta, *Fuenteovejuna*...

En "La Barraca" todos éramos iguales, el que hacía de pastorcillo conducía el autobús, y el Comendador era el electricista, las chicas recogíamos el equipaje al llegar a un pueblo grande; para *Fuenteovejuna*, siempre invitábamos a varios jóvenes del Instituto de Segunda Enseñanza para comparsas en la escena de la boda, donde bebíamos vino de verdad y comíamos higos secos y almendras. Un día que con una amiga nos guaseábamos de un chico que nos escribió una poesía, Federico nos indicó que no le gustaba que nos riésemos así, porque cuando él tenía 18

años algunos amigos también se guaseaban de sus coplillas, y a él le hacía mucho daño; así nos demostró la bondad exquisita de su alma.

A finales de aquel curso, Federico llevó a Pablo Neruda a la Facultad de Filosofía y Letras y nos lo presentó en el aula de Literatura de don Luis Morales Oliver; Neruda leyó varias poesías y los estudiantes aplaudimos. Pero había que ver luego la indignación de D. Luis, el pobre, por lo "porno" que le pareció la poesía de Neruda "leída ante señoritas". Pero más estrepitosas fueron las carcajadas de Federico cuando se lo conté.

Una vez vi disgustado a Federico, fue cuando el estreno de *Yerma*, en el Teatro Español a principios del 36. La obra tuvo un éxito inenarrable, el teatro al completo, en el palco presidencial D. Manuel Azaña, su esposa Lola, su hermano Cipriano Rivas Cherif, director de escena y Margarita Xirgu radiante bajo una lluvia de claveles rojos que alfombraron el escenario.

Cuando Federico regresaba de saludar en el pasillo de los palcos, nos acercamos a felicitarle tres chicas, y ante nuestro entusiasmo nos dijo:

"No estoy contento porque han hecho del estreno un motivo político, sabéis que soy liberal y antifascista pero no me gustan los extremismos". ¡Y a este hombre lo asesinaron por rojo!

Un día de Junio del 36 me crucé con él en la calle del Príncipe y le dije: "Me voy a Cuenca". "Cuenca, la del río verde y las altivas rocas, un día volveré", dijo riendo. "Avísame", le advertí al estrechar su mano. Fue lo último; a los pocos meses, desperdigada la "Barraca", el susurro angustiado y temeroso cuando nos encontrábamos alguno, "¿Qué sabes de Federico?"; "Dicen que lo han asesinado".

Aquel verano, ¡1936!, no pude ir a Cuenca. Fui "miliciana de la Cultura"; leía y escribía cartas a los heridos en el Hospital de Sangre instalado en el Casino de Madrid. Al salir del Hospital, una mañana de Agosto, encontré a D. José Montesinos, un profesor de Literatura, hermano del alcalde de Granada, cuñado de Federico. "¿Qué noticias tiene Vd.?" "Ninguna, y estoy preocupadísimo por mi hermano y por Federico". Ya estaban los dos sepultados.



GARRIDO



## AIRE DE NOCTURNO

MIGUEL GARCIA - POSADA

El *Libro de poemas*, de García Lorca, contiene ya logros estéticos de primera magnitud. Si todavía en ciertos momentos la voz del poeta no está libre de presencias ajenas, en otras su madurez es ya total. Uno de estos instantes lo representa el poema que me propongo comentar en estas páginas, *Aire de nocturno*, fechado en 1919. Lorca tiene, pues, al escribirlo, veinte o veintiún años.

No es una composición muy extensa: treinta y seis versos, doce de los cuales corresponden a un estribillo de cuatro, que se repite en tres ocasiones, siguiendo a otras tantas estrofas. El poema está escrito en un metro preferentemente corto, frecuente en el resto del poemario, y aparece dotado de un sistema complejo de rimas asonantes y consonantes.

El músico que siempre hubo en Lorca eligió un término deliberadamente musical, y no lo olvidó en la factura del poema. Aire, pues, de nocturno, aire desesperado, como la célebre *Canción* que por esta época —año más, año menos— compuso Pablo Neruda. Al igual que el del poeta chileno, éste es también un poema de amor *desesperado*. Contenido que lo liga a uno de los grandes, centrales temas del poemario: la frustración amorosa. Pero no anticipemos más de lo que el poema nos va a decir de modo insuperable.

Tengo mucho miedo  
De las hojas muertas,  
Miedo de los prados  
Llenos de rocío.  
Yo voy a dormirme;  
Si no me despiertas,  
Dejaré a tu lado mi corazón frío.

¿Qué es eso que suena  
Muy lejos?  
Amor.  
El viento en las vidrieras,  
¡Amor mío!

Comenzar el poema y situarnos dentro de un mundo desolado, es todo uno y lo mismo. El poeta confiesa, sin rebozo, su miedo. La causa de éste se explicita después de una imagen llena de sugerencias: "de las hojas muertas". Formidable "sorpresa" poética en la mejor línea lorquiana: al elemento conceptual, *miedo*, no le sucede otro término abstracto, sino las ojas sin vida y, nueva sorpresa, "los prados/lLENOS de rocío". En la noche en que se pronuncian estas palabras, el poeta necesita descansar, y así lo confiesa: descansar de un agotamiento que es, con toda seguridad, mucho más del alma que del cuerpo. Pero este deseado sueño puede equivaler a la muerte, pero será la muerte de toda esperanza si de él no lo saca el ser amado, sin el cual él no es nada: "si no me despiertas,/dejará a tu lado mi corazón frío". El viejo símbolo del corazón aparece una y otra vez a lo largo del *Libro de poemas*: "mi corazón desierto", "mi corazón oprimido", "el corazón sediento", (1) etc. Lo único que desea el amante es "tu corazón caliente,/y nada más" (2). La muerte moral que lo ronda es la misma que aparece ya consumada, irreversible, en otro poema: "Mi corazón reposa junto a la fuente fría" (3). Aquí no estamos aún en esa fase, pero sí, sin duda, en la que canta una balada del libro: "Mi corazón desangra/como una fuente" (4). No es difícil ya conocer el sentido de las "hojas muertas" y los "prados/lLENOS de rocío". Ambos son símbolos de la frustración, de la muerte en vida. El símbolo de las hojas es frecuente en la poesía de estirpe simbolista, a partir de la célebre "Chanson d'automne", de Verlaine, fuente de la configuración. Pero Lorca imprime al símbolo nueva vida al sacarlo aparentemente de la intimidad lírica y situarlo, en algún sentido, en un plano exterior. El símbolo de los prados conecta aquí con una de las grandes ideaciones simbólicas del poeta: las hierbas, recurrente encarnación de la muerte. "Prado mortal de lunas", dirá muchos años más tarde (5). La presencia del rocío añade, en mi opinión, una dimensión nocturna y, por eso, de soledad, de abandono, de orfandad absoluta.

La apelación al ser amado, levemente visible en esta primera estrofa, se desarrolla en el estribillo. Es el ruido del viento lo que la suscita. El amante se responde así mismo, pero su respuesta va entremezclada con nuevas y patéticas apelaciones. Esta mezcla no es nada gratuita. Debemos cuidarnos, por otra parte, de considerar el viento como motivo puramente decorativo. Porque es un viento triste, elegíaco, que se lleva consigo el amor, los suspiros, las lágrimas, el sufrimiento (6). Y si "suena muy lejos" se debe a que ese amor está cada vez más distante, es sólo la forma de una ausencia en el recuerdo del enamorado. Este viento golpea en unas "vidrieras", situadas no se sabe dónde, pero asociadas a sus vivencias amorosas (7). Todo lo cual explica los signos de exclamación que rodean al segundo vocativo.

Las dos primeras estrofas nos han presentado el conflicto. El desolado amante va ahora a profundizar en él, recordando el hiriente pasado, estremeciéndose de horror ante el temido abandono:

Te puse collares  
 Con gemas de aurora.  
 ¿Por qué me abandonas  
 En este camino?  
 Si te vas muy lejos,  
 Mi pájaro llora  
 Y la verde viña  
 No dará su vino.

¿Qué es eso que suena  
 Muy lejos?  
 Amor. El viento en las vidrieras,  
 ¡Amor mío!



Le dio lo mejor de sí, su más pura y ardiente "norma de amor" (8), en una donación sin límites, generosísima. No un "collar", sino "collares": regalo mítico, maravilloso, pues la delicada prenda estaba hecha de "gemas de aurora", es decir, piedras preciosas aurales, como el primer amor. Su perplejidad es absoluta. No entiende por qué es abandonado en el camino de la vida, dejado en la soledad radical, sin paliativos, que significa el abandono del ser amado. Si ésta se va, "llora" el pájaro del poeta, el ruiseñor, cifra de su corazón, rey indiscutido del *Libro de poemas* (9). Al canto gimiente del ruiseñor enamorado se une la esterilidad de la viña, o sea, la muerte del amor, placer embriagador del espíritu y la carne. La fórmula adverbial "muy lejos" es —se habrá notado ya— la misma que se aplica al viento en el estribillo, un dato más acerca de la relación existente entre su valor elegíaco y la pérdida del amor.

La quinta estrofa contempla ya la tragedia como irremediable. No hay solución:

Tú no sabrás nunca,  
Esfinge de nieve,  
Lo mucho que yo  
Te hubiera querido  
Esas madrugadas  
Cuando tanto llueve  
Y en la rama seca  
Se deshace el nido.

A la queja, a la perplejidad, he aquí que sucede ahora la acusación. Discreta pero nítida. Porque "esfinge de nieve" alude, de una parte, al hermetismo del ser amado, insinuándose con ello una posible y oculta traición por parte de éste (10), y de otra, a su naturaleza fría, calculadora, ya hielo —"nieve"— frente al apasionado y permanente amor del poeta. Lo que queda es sólo una ilusión imposible: "lo mucho que yo/te hubiera querido". El tiempo de ese amor —el tiempo y su ámbito— habrían sido unas mágicas madrugadas —otoñales, o de invierno—, azotadas por la lluvia implacable que deshace los nidos en las ramas secas. Configuración ésta última en la que es perceptible, mucho más allá del dato descriptivo, una proyección hacia fuera de la indefensión que padece el poeta. Frente a esta naturaleza hostil, que arrasa lo ya marchito, el amor se hubiera erguido sólido, desafiante, guarecidos los amantes en el seguro espacio de la ternura y la donación amorosa, nido, sí, pero de rama verde y pletórica (11). Madrugadas bien distintas de la noche de la soledad en que el amante dice estas palabras.

Por tercera y última vez, el estribillo introduce su subrayado patético, ahora mucho más hiriente, pues sólo hay ya una desolación total y es sólo el lamento lo que finalmente se oye en la "noche negra" (12) que dibuja el poema:

¿Qué es eso que suena  
Muy lejos?  
Amor. El viento en las vidrieras,  
¡Amor mío!

Lorca no olvidará este poema, de cuyo estribillo resonarán ecos precisos en el cuadro I del acto III de *Así que pasen cinco años...* Dice así la Mecnógrafa:

¿Qué es eso que suena muy lejos?

Y el joven responde:

Amor,  
el día que vuelve,  
¡amor mío!

Aquella vuelve a preguntar:

¿Qué es eso que suena muy lejos?

Y el Joven contesta:

Amor,  
 ¡la sangre en mi garganta,  
 amor mío!

Se han conservado el ritmo y la estructura básica, aunque se han introducido modificaciones importantes. Sin embargo, el eco suscitado por un poema de doce años antes, es revelador en sí mismo: no sólo porque acredita de modo indirecto la estima en que Lorca lo tenía, sino porque la *situación dramática* en que estos versos aparecen reproduce la *situación lírica* del poema; un amor imposible, que pudo ser pero no es (13). El poeta adulto no había olvidado la raíz íntima del poema juvenil. (14).

#### NOTAS.—

- (1).- "Lluvia" (enero de 1919), "Alba" (abril de 1919), "El presentimiento" (agosto de 1920).
- (2).- "Deseo" (1920).
- (3).- "Sueño" (mayo de 1919).
- (4).- "Balada de un día de julio" (julio de 1919).
- (5).- "Canción de la muerte pequeña", composición que se ha incluido entre los "Poemas sueltos", pero que forma parte de *Tierra y Luna*.
- (6).- "Y ahora... ¡viento!: abanica tanto rostro asombrado, llévate los suspiros por encima de aquella sierra, y limpia las lágrimas nuevas en los ojos de las niñas sin novio", *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*. El pasaje pertenece a la "advertencia inicial". En el cuadro I, Rosita y Cocoliche cantan esta canción popular: "por el aire van / los suspiros de mi amante, / por el aire van, / van por el aire". En su admirable estudio, aún inédito, sobre el *Poema del cante jondo*, el investigador belga Christian de Paepe ha penetrado con agudeza en esta función elegíaca del viento lorquiano.
- (7).- Como el amante del poemita "Lunes, miércoles y viernes", de *Canciones*, cuyo "amor" murió engañado por la luna: "Ante una vidriera rota / como mi lírica ropa".
- (8).- De "Tu infancia en Menton", *Poeta en Nueva York*.
- (9).- Un sólo ejemplo es revelador de esta jerarquía: "¡Rui señor mío! ¡Rui señor! ¡¿Aún cantas?..." "La sombra de mi alma" (diciembre de 1919).
- (10).- Como en "Balada interior" (16 de julio de 1920): "Mi amor errante, / castillo sin firmeza, / de sombras enmohecidas, / ¿está en tí, / noche negra?".
- (11).- "Deja para el amor la rama verde", "deja para el amor la verde rama", piden a la luna dos de los leñadores en el cuadro I del acto III de *Bodas de sangre*.
- (12).- "Balada interior".
- (13).- Aunque puede ser casual, no deja de ser interesante señalar las palabras que en el mismo cuadro pronuncia el Joven y en las que aparecen motivos del poema: "Arriba hay como un nido. Se oye cantar el rui señor..., y aunque no se oiga, ¡aunque el murciélago golpee los cristales!".
- (14).- *Así que pasen cinco años* presenta otro caso mucho más marcado de utilización de materiales anteriores, con la inclusión en el acto primero, del poemilla inicial de la "Suite del regreso": "Yo vuelvo por mis alas, / ¡idejadme volver...!", perfectamente conectado con la fijación infantil de uno de los personajes.



## ELEGIA

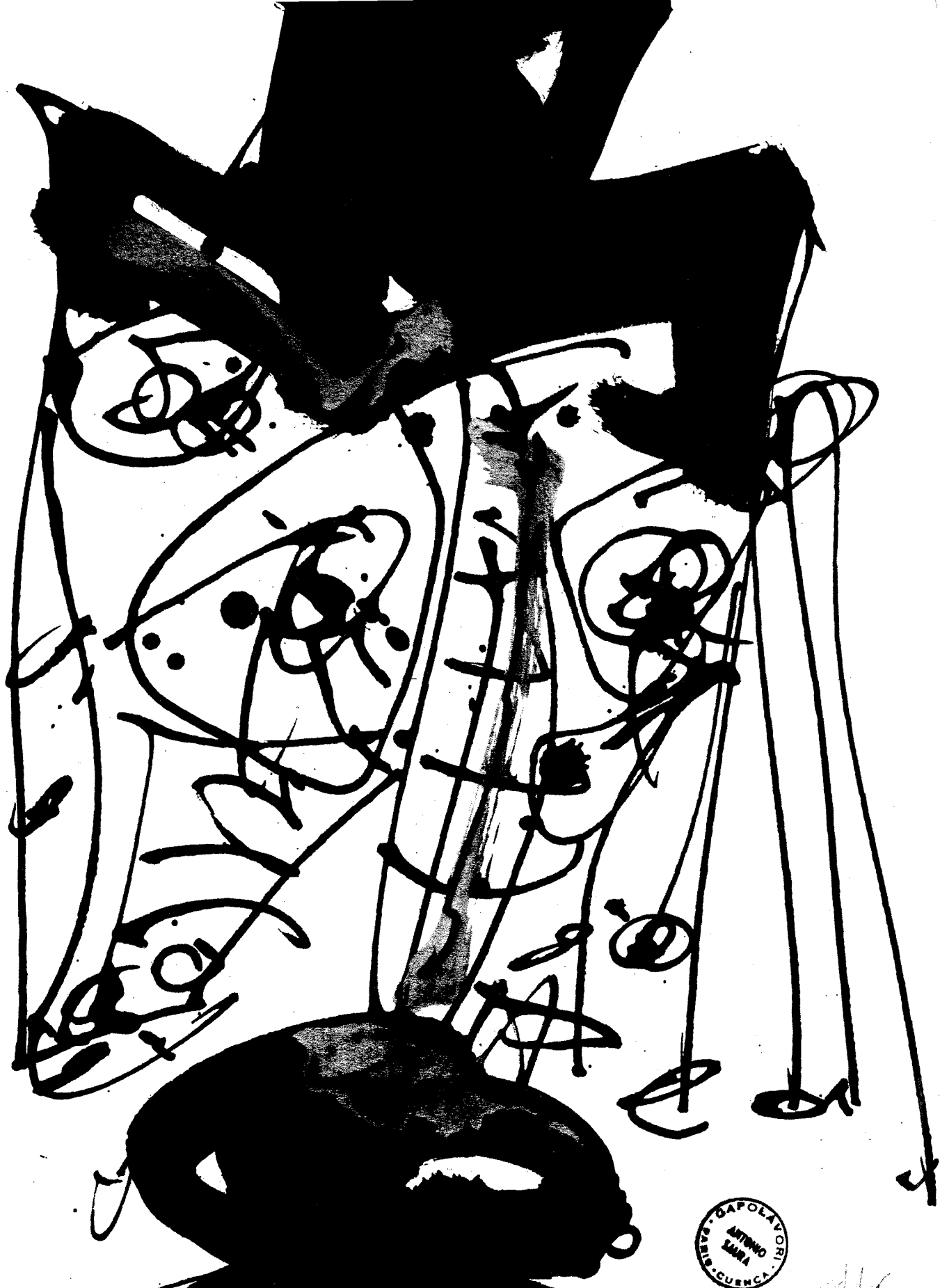
Fuera de tiempo, el destino  
Entre llanto se derrama.  
Donde la noche está seca  
Enteras brotan las lágrimas,  
Rigurosas y en su duelo  
Intensamente colmadas.  
Cuando el corazón es piedra  
Otros sentimientos mandan.

Gentes de horror infinito  
Alzan en la madrugada  
Ritos de una pesadilla  
Cinco veces milenaria,  
Inflados a sangre y fuego  
Alrededor de la trama.

Largo y oscuro se aleja  
Otra vez el mundo. Saltan  
Recios tambores que azotan  
Con furor en la distancia.  
A las honras de la muerte

Pertenecen las palabras,  
Ofrendas de un esplendor  
Eterno para su gracia.  
Todas vibran, y despiertan  
Adormecidas plegarias.

EDUARDO DE LA RICA



*[Handwritten signature]*  
22-6-83



## FEDERICO GARCIA LORCA Y LOS POETAS ARABES CONTEMPORANEOS

PEDRO MARTINEZ MONTAVEZ.

Por los mismos años en que este complejo y singular país, España, azuzaba de nuevo irracionalmente las hogueras del conflicto civil, y los ciegos fanáticos de turno asesinaban impunemente a uno de sus hijos más limpios y transparentes, el poeta Federico García Lorca, un niño árabe de diez años, un niño iraquí —portavoz también sin duda alguna, en esos momentos, de toda su generación— comenzaba asimismo a conocer y a sentir la tremenda y directa presencia de la muerte, reflejada en todos los rostros de su existencia y de su inmediato entorno cotidiano: “tenía miedo de la muerte y me preguntaba qué me sucedería si muriese mi padre... Por eso pensaba siempre en la muerte, no sólo con relación a mi padre, sino también en relación conmigo. Me imaginaba el futuro como un demonio voraz y un camino penoso y largo ante el hombre” (1)... “Padecíamos la muerte, la respirábamos. El cementerio estaba delante de nosotros, y no pasaba día sin que viésemos a los muertos que eran acompañados a su última morada. Nosotros, los pequeños, caminábamos detrás para ver cómo eran enterrados. Y la muerte, la muerte del hombre y del animal, era cosa acostumbrada para nosotros. Se arrastraba a los animales al matadero para degollarlos, y muchas veces algunas vacas y búfalos proclamaban su desobediencia y se resistían a los matarifes... La muerte nos acechaba en todas partes, y nosotros encendíamos velas y le quemábamos incienso para ahuyentarla” (2). La muerte consumada y criminal del poeta en plena granazón y la muerte presagiada, agobiante, del poeta en embrión establecen ya, a través de los turbadores y específicos caminos que transitan tan sólo los poetas, una inicial vinculación metafísica, un mutuo

reconocimiento fraterno, que va a ser el temblor germinal de múltiples revelaciones y hallazgos. Los ojos grandes y abiertos, espantados, ante el horror del sacrificio y la inmolación —ojos que lo ven, u ojos que lo reciben— empiezan ya a extenderse en vastísimas dimensiones, ininterrumpidamente traspasadas. Y Abdel-Wahhab al-Bayati (n. en 1926), nuestro poeta niño de aquel entonces, empezará a atesorar ya en aquel rincón del mundo árabe, como tantos otros de sus colegas posteriores, las primeras simientes de la espléndida carga de espigas y frutos que ofrendarán después a su hermano granadino.

Años después, durante la adolescencia y primera juventud, se producirán las primeras lecturas de la obra de Federico, a través de versiones a lenguas intermediarias; el amplio y mantenido movimiento de traducción de su obra al árabe, directamente desde el texto original, no se había desarrollado todavía. El propio al-Bayati recuerda cómo su primer conocimiento de la obra lorquiana, durante la segunda guerra mundial, fue posible gracias al volumen en inglés que Stephen Spender preparara para la colección Penguin, dentro de un vasto proyecto universal de traducciones múltiples, y cómo esta versión de Spender, en prosa, se disponía en la misma publicación junto al texto poético en español (3). Se inicia así una frecuentación y una degustación que se irán incrementando y afacetando con el tiempo, y aun cuando los años inmediatamente posteriores, como el propio poeta observa atinadamente, supusieron la apertura de la cultura árabe a numerosas “ventanas”, y él no sea además “hombre que se pare en las puertas de una sola ciudad, aun cuando se trate de la más hermosa”. Sin embargo, confiesa gustosamente que “congenia con Lorca y su poesía, y le sigue leyendo con la misma emoción y gusto con que empezó a hacerlo hace treinta años” (4). Y conviene tener en cuenta que el acceso a la obra del poeta andaluz —iy en tantos aspectos y rasgos, “andalusí”!— se ha multiplicado y facilitado merced al importantísimo movimiento de traducción de su obra al árabe, impulsado desde los años cincuenta. Aun cuando no pocas de estas numerosísimas versiones no estén hechas a partir de los textos originales en lengua castellana o resulten escasamente fiables, muy descuidadas, producto de las “modas” y apetencias del momento, ni se hayan visto tampoco acompañadas, salvo contadísimas excepciones, de la deseable e imprescindible labor de sólido comentario crítico y estudio, de lo que aún la bibliografía lorquiana árabe, habitualmente precipitada y de acarreo, sumamente comercializada, adolece en grandes proporciones (5).

Posiblemente, Abdel-Wahhab al-Bayati constituye el ejemplo y testimonio más significativo y mantenido de la entrañable y gozosa vinculación a Lorca, de taracea y urdimbre en él y en su mundo, que entusiasmadamente buscan los más preclaros representantes de la gran generación poética árabe de los cincuenta —sin duda, la que innova y hasta revoluciona en el marco de la lírica neo-árabe de manera más consciente, armónica y profunda, también más comprometida y arriesgada (6)— pero no resulta dato único ni siquiera desgajado. La manifestación del egipcio Salah Abdel-Sabur (1931-1981), por ejemplo, al reconocerle como una de sus lecturas habituales y poeta preferidos (7), resulta prácticamente un tópico, y podría fácilmente ir acompañada de otras muchas análogas. Pero quedará bien claro casi siempre que, para la inmensa mayoría de estos grandes maestros de la aventura poética árabe contemporánea, no se tratará de una simple lectura más o menos impuesta o impostada, de una supeditación a las hipotéticas exigencias de la moda, o de un simple capricho literario. Por el contrario, se advierte nítidamente, desde un principio, que Federico es “un hermano mayor”, un fraternal compañero de experiencia y de existencia, un símbolo de hombre, de creador y de mensaje; sencillamente, sirve para “hacerlos” como tales. El mismo Abdel-Sabur es bien explícito al respecto: al confesar que las tres virtudes que, en su opinión, “forman” y “limpian” el mundo son la sinceridad, la libertad y la justicia, añade también que la elegía a Lorca que incluye en el tercero de sus *divanes* —poema al que más adelante haremos alguna otra referencia— no es sino una “glorificación” de esa segunda virtud, la libertad (8). Hablando de esta manera, Abdel-Sabur nos participa un sentimiento, una aspiración, que no refleja solamente una circunstancia individual, sino que asume también la categoría de testi-

monio social y colectivo, de testimonio de época; es el anhelante, desvariado y dolorido mundo árabe de hoy el que por su boca y su pluma se manifiesta. En esas frases se cifrará un ferviente deseo aún no concretado, aún violentamente amenazado, pero desde otra perspectiva y en diferente circunstancia, para el sirio Nizar Qabbani (n. en 1923) —quien piensa que “al ser degollado Lorca bajo un olivo, mientras cantaba a la libertad en España, su poesía quedó, degollada, sobre todos los olivos del mundo”— el lento y también ciego suicidio de la suprema ciudad mártir, Beirut, cuando “el matadero está lleno” y del “amado sólo queda un anillo de boda, un Corán o una cruz de oro” es seguramente una brutal escenificación real de las *Bodas de sangre* que Lorca escribiera (9).

.....

La cosa resulta harto conocida y no reviste, por consiguiente, ninguna novedad: Federico García Lorca ha sido un hombre, un poeta, paradigmáticamente cantado y ensalzado en muchas lenguas del mundo y para muy distintas comunidades. Resulta absolutamente lógico que así ocurriera: actuaba para ello no solamente la originalidad y grandeza de su obra, sino también lo espantoso de su muerte —más aún, teniendo en cuenta su personalidad— y la dimensión fácilmente politizable de todo ello, que la propaganda al uso supo aprovechar de manera contundente. En el marco de la poesía árabe contemporánea el fenómeno de ensalzamiento de Federico se ajusta, en líneas generales, al esquema conocido, pero hay que observar también en él la potenciación de unas determinadas características que, sin duda alguna, lo singularizan y le dan su pleno significado. Las dimensiones míticas y angélicas del personaje son las que en realidad explican y sustentan las grandes elegías que le dedican algunos de los más grandes y representativos poetas árabes contemporáneos, innovadores en lo lírico y progresistas en lo ideológico, y aun cuando su imagen de “luchador antifascista” y de inoludado forjador en aras de un mundo nuevo más justo y más humano —compañero por ello, por ejemplo, en la ilusión y en el proyecto, de Jesús o de Guevara— sea la que principalmente recogen, transmiten y ensalzan estos poemas, lo hacen trascendentalizándole, ensanchándole, alzándole a la categoría suprema de mito, de símbolo, de héroe. Resulta muy evidente no sólo la admiración que le profesan, sino también la profunda sensación que experimentan, la serena intuición, de encontrar en él algo absolutamente próximo y compañero, entretejido y familiar, que les trae viejas y olvidadas resonancias enterradas, que les empieza a remover profundas emociones subconscientes. En realidad, nada de lo lorquiano —algo tan acendrada y secularmente “granadino”, tan “andaluz/andalusí”— les será ajeno ni desvinculado; por múltiples razones acumuladas —aun cuando algunas de ellas no aparezcan suficientemente claras ni depuradas todavía— y no sólo por las que las coyunturas sociales y políticas aportan. Hay otras muchas latencias antiguas subyaciendo, indudables tejidos familiares: “ ¡qué terrible es ver correr la sangre de tus hijos!” (10).

Esos poemas elegíacos son, pues, un claro exponente de la tónica que el mundo árabe vive durante los años cincuenta y sesenta, caracterizados ante todo por el predominio de los mensajes nacionalistas y de progresía socializante. Probablemente el primero en el tiempo es el del iraquí Badr Xákir al-Sayyab (1926-1964) que desde su mismo inicio refleja ya con claridad la carga afectiva y emocional que caracteriza a esta producción (11):

“Tenía en el corazón un atamor  
cuyo fuego nutría a los hambrientos,  
y el agua le subía de las brasas  
lo mismo que un diluvio  
que limpiara la tierra de maldad” (12).

Se tenderá así gustosamente a levantar una poesía claramente escenográfica, de indudable preferencia por las imágenes, bastantes de ellas, con frecuencia, de inevitable filiación lorquiana, y con un muy fluctuante logro estético por lo que respecta a su estricto encaje en el poema en cuestión. Así, la ya aludida elegía de Abdel-Sabur (13) acredita, con sorprendente simpleza, cómo la incontenible acumulación de imágenes, en auténtica y fatigosísima catarata, responde al objetivo fundamental de la idealización del tema, como observa acertadamente Ahmad Abdel-Aziz (14). Coherentemente, el individuo que es moderadamente idealizado al comienzo del poema, pero que fascina ya con la simple mención insistente de su nombre:

“Lorca,  
fuente de plaza,  
sombra y descanso de niños pobres.  
Lorca,  
cantos gitanos.  
Lorca,  
sol de oro.  
Lorca,  
suave noche de verano.  
Lorca,  
femenino sentir (...)”

Asciende finalmente a su residencia celeste, a su Olimpo glorioso, en una auténtica apo-teosis, tras el ritual del sacrificio:

“En una quieta noche de verano,  
el poeta fue leyenda,  
le mataron los miserables guardias  
.....  
mordió el polvo tu boca,  
hasta dormir en el furioso seno de Dios.  
Pidiéndole perdón para aquellos estúpidos guardias  
que habían asesinado  
al último de los hijos del Señor”

Muy joven aún, el palestino Mahmud Darwix (n. en 1942) el poeta más representativo y conocido de la “Resistencia”, da también su elegía lorquiana (15). Al tiempo que las alusiones y motivos de raíz política están, sin duda, traídos y expuestos con mayor claridad, es observable también, a nuestro entender, una más lograda fusión y hermanamiento con el paisaje propiamente lorquiano, con sus ecos, rasgos y resonancias, todo ello armónicamente dispuesto en un verso más lento y dilatado, y por ello también más ajustado, en nuestra opinión, al espíritu y objetivo del poema:



“Con la rosa de sangre borrada, y del sol de tus manos,  
y de la cruz que viste el fuego del poema,  
los más bellos jinetes, en la noche, peregrinan a ti,  
con un hombre y una mujer martirizados.

.....  
España sigue siendo la más triste de las madres.  
Se echó el verso a los hombros,  
y colgó sus espadas  
en las ramas del olivo de la tarde recóndita.  
De noche, el guitarrista recorre los caminos,  
a hurtadillas cantando.  
Con tus versos, ¡ay, Lorca!, recoge las limosnas  
de los míseros ojos.  
Los ojos negros miran, de reajo, en España,  
y enmudeció el amor.  
Cuando habla,  
el poeta va excavando una tumba en sus manos.

.....  
España es el más hermoso de los pueblos, ¡ay, muchachas!,  
y Lorca, el más hermoso de sus mozos.

.....  
Las heridas anuncian —son últimas noticias de Madrid—  
que el paciente ha colmado la paciencia.

.....  
Las más bellas noticias de Madrid  
serán las que mañana lleguen”

En al-Bayati, como decía, esa fecunda interrelación subyace, empapadora, desde un principio seguramente, y se mantiene y relumbra a lo largo de toda su obra prácticamente, pero en amplia gama de tonalidades, recursos y motivos, hasta parecernos el “más lorquí” de todos los poetas árabes contemporáneos. Será una de las tantas facetas y marchamos del profundo “hispanismo interno” de este poeta (16), nada localista ni estrecho, y que, por el contrario, encaja perfectamente en la irrenunciable vocación universalista de su obra y llega a erigirse como una de sus principales formas de manifestación. Si nos atenemos a sus propias declaraciones, sus primeras muestras de interés hacia lo español surgen en época muy temprana, durante aquella “amenazada niñez” a la que nos referimos al comienzo de este trabajo, y enmarcadas precisamente en un contexto que, lamentablemente, es lorquiano por excelencia: “aquello empezó en 1936, es decir, con el estallido de la guerra civil española. Mi simpatía desde el primer momento estaba con los republicanos. Yo seguía las noticias de la guerra a través de los periódicos y las emisoras. Además, muchas revistas literarias editadas en inglés y otros idiomas empezaban a centrar su preocupación en la literatura española y la literatura que escritores y poetas extranjeros escribieron sobre la guerra civil” (17).

Independientemente de que quizá resultaría conveniente, en el momento oportuno, la puntualización y el contraste de estas manifestaciones del autor y otras análogas, está el hecho absolutamente incontrovertible de que García Lorca y lo lorquiano constituyen elementos y claves plenamente característicos de la obra bayatí, en gran medida inseparables de ella y jalones y sostenes de la misma. Ocurre sin embargo, y ello resulta no menos clave y característico, que este indudable lorquismo se dispone y produce habitualmente en términos claramente asociativos, es decir, instalándolo como elemento principal, participante o no con



otros, según los casos, pero siempre intertrabado, en la constelación de referencias, temas, motivos y personajes, que es propio del cosmos bayatí, que constituye su universo peculiar y personalísimo de símbolos, mitos y objetivos. Tal y como vengo manteniendo desde hace tiempo, la obra de Abdel-Wahhab al-Bayati es de una unidad y coherencia internas verdaderamente ejemplares, se distingue ante todo, entre otras cosas, por su organicidad y su funcionalidad, totalmente conscientes y nada artificiosas ni supeditadas a espúreos circunstancialismos o anecdóticas coyunturas, y el "tema Lorca", en ella —latente o desvelado, implícito o explícito, según los casos y las exigencias y opciones del poeta, pero presente y actuante en todo momento— no hace sino ser también dato corroborativo y comprobante. De hecho, por consiguiente, los poemas bayatíes relacionados de una u otra manera con Lorca y lo lorquiano, desde la simple referencia o mención más o menos ambiental hasta su indiscutible naturaleza de motivo central y absolutamente inspirador y vertebrador del poema, génesis y dinámica del mismo, pasando por una variadísima gama de ejemplos de muy amplio espectro y concreción, son numerosos, y se vienen también produciendo, con suficiente claridad, al menos desde comienzos de los años sesenta, aunque es indudable que el fenómeno estaba incubándose desde hacía tiempo, e indagarlo así en los divanes del poeta publicados con anterioridad a esas fechas puede constituir, a no dudarlo, investigación de sumo interés (18).

"Cantor de Córdoba", "jinete de cobre", "hilo de luz", "nieta de Homero", "heredero", o tantas otras expresiones o máscaras que el poeta irá utilizando, se asignen o no explícitamente al ejemplar hermano granadino, y se produzcan de forma individual o asociadas a otros personajes también caros al poeta iraquí —Omar al-Jayyam, por ejemplo, Guevara, Hemingway, el poeta marroquí Abdel-Latif Laabi, Hikmet, Eluard, Alberti, Picasso, Dalí, Machado, etc... etc...— Lorca "es" todo ello, y su prodigioso carisma humano, efusivo y cálido como pocos, empapa situaciones, motivos y personajes (19). Leyenda y realidad, tiempos y espacios físicamente diferenciados pero emocionalmente y por destino unidos, se entrelazan y funden en una nueva realidad antropológica distinta, más honda y ensamblada, de la que el poeta es creador y portavoz, y en la que el mártir y revolucionario Lorca da su luminoso y terrestre mensaje profético, a la par con tantas otras figuras que, como he dicho en otra ocasión, son "semilleros fecundos, que pueden madurar en el espléndido fruto de un nuevo más hermoso nacimiento, de una vida nueva y más sublime" (20).

*La muerte en la vida*, undécimo diván del poeta, publicado en Beirut el año 1968, aparece indudablemente en el conjunto de su obra como título absolutamente central y clave de su bóveda lírica, y también es central y clave en el tratamiento concreto del tema lorquiano. En él se incluyen sus dos poemas más importantes y significativos: *Muerte en Granada* y las *Elegías a Lorca* (21). Hembra, sombra y firmamento levantan en el primeros de ellos el ancestral entramado mitológico en el que los dos ríos/testigos recogen y resumen el trágico crimen fecundo:

"Los dos ríos sus cauces cambiaron,  
bajo el sol del estío ardieron en los lechos,  
y dejaron heridos los jóvenes granados  
y un pájaro sediento  
que, en el huerto, quejábese:  
¡ay, de mis alas rotas por el viento!  
Y gritaba en Granada un maestro de escuela:  
Lorca se muere, ha muerto;  
de noche, los fascistas acabaron con él sobre el Eúfrates,  
destrozaron su cuerpo, le arrancaron los ojos.  
Lorca, sin las dos manos,  
revela su secreto al ave fénix,  
a las gotas de agua".

Las *Elegías de Lorca*, poema extenso e intenso a la vez, de espléndida escenografía a veces luminosa y a veces como fantasmal, cuidadosamente construido y estructurado, típico "poema-río" de la madurez bayatí, sería, y no solamente por el título, la cumbre de esta dedicación a Lorca. Se trata de un poema limpiamente teatral y dramático en todos sus detalles, en el que la muerte ritual del protagonista, del héroe —desde los más antiguos y legendarios, como el mesopotámico y "diluvial" Enkidu o el árabe pre-islámico Luqmán, hasta el de hoy, Federico— su enfrentamiento de destino al ciego animal —cerdo, águila, caballos de muerte, toro...— forma el hilo vertebrador y argumental del poema, su sentido. La indudable índole cultural, intelectual e ideológica de las referencias y los motivos no empaña ni merma en absoluto la intensidad y carga dramática del poema, que rebosa de los elementos típicamente lorquí-bayatíes: la muchacha airosa de zarcillos y ojos negros, la ciudad mágica y aún no nacida —la Granada eterna— incansablemente buscada y jamás conseguida —no menos eterno y recóndito femenino— el río de plata y de limón, la cometa verde de la infancia, los cuchillos perseguidores... El sacrificio inevitable, sin embargo, traerá finalmente al triunfo, y la noche será vencida por el día, porque, aunque "el poeta andaluz muera en las prisiones del nuevo mundo,/en el calabozo del último jalifa cordobés/... y al amante andaluz le roben los ojos y le maten/antes de medianoche y de que el gallo cante/... el último jalifa de Córdoba se muere" (22).

.....

Poetas de la misma generación o de las inmediatamente posteriores insisten amplia y persistentemente en el tema, hasta dejarlo definitivamente instalado, y aún continuado y reelaborado, como excepcional "tópico" en el panorama de la poesía árabe actual. Sería enorme la relación de nombres y de títulos que habría que mencionar al respecto, y aun cuando no pudiera hacerse con carácter exhaustivo. Así los testimonian por ejemplo —y conste que soy decididamente restrictivo en la elaboración de la nómina— los iraquíes Saadi Yúsuf (n. en 1934), Hamid Said (n. en 1941) y Jazaal al-Máyidi, los marroquíes Ahmad Sabri (n. en 1939), Abdallah Rayai (n. en 1949), Abdel-Karim al-Tabbal (n. en 1931), Ahmad al-Tribaq Ahmad (n. en 1945) y Muhammad al-Sabbag (n. en 1930), el palestino Muhammad al-Qaisi (n. en 1943), los sirios Muhammad Imrán (n. en 1941), Faiz Judur (n. en 1942) y Hámid Badrján, los tunecinos Nur al-Din Samud (n. en 1932) y al-Munsif al-Wahaibi, el sudanés Yili Abderrahmán (n. en 1931) y tantos y tantos otros que, sin tregua, recogen y reelaboran la herencia temática inmediata que se ha ido atesorando sobre el tema Lorca (23). Y todavía cabría ampliar la relación, extendiéndola a los textos escritos en variante lingüística dialectal, como es el caso del egipcio Abderrahmán al-Abnudi (n. en 1931), o en la lengua que la potencia colonial impone: el argelino Bachir Hadj Ali (n. en 1920) por ejemplo, dice así en su "casida andaluza", en homenaje a los ochenta años de otro insigne español, Pablo Picasso, y fechada en Argel en septiembre de 1961:

"Un cheval hurle la mort dans la gorge percée de Lorca  
Epouses noires de Guernica vos enfants ont grandi  
Nous sommes entourés d'orphelins. Epouses noires de Guernica  
Connaissez-vous l'agonie de vos soeurs auresiennes?" (24).

Pero no hay por qué continuar ni amontonar los ejemplos corroborantes. El sentimiento, la honda y arraigadísima inserción de Federico García Lorca en el mundo del poeta árabe contemporáneo están ya absolutamente garantizados (25). El del "paso maravilloso por el mundo", como escribe Alberti, está definitivamente revelado, glorificado, en el alto lugar que le corresponde, aunque su limpio canto pueda ser todavía no escuchado:

"Hoy, los coches que vienen de Granada  
 pasan por Ainadamar,  
 y Lorca sigue cantando todavía...  
 En el silencio de la noche, sólo,  
 me dispongo a escuchar  
 por los desfiladeros encendidos de estrellas.  
 Y oigo la voz, llorando, de un profeta andaluz:  
 Nadie puede dormir en este mundo  
 Nadie puede dormir  
 Nadie  
 Nadie" (26)



NOTAS:

- 1.—"La revolución no se apaga y el amor nunca muere", entrevista con Abdel-Wahhab al-Bayati, traducida por Federico Arbós, ap. la revista *Almenara*, Madrid, I, primavera 1971, pp. 131-149, esp. p. 132.
- 2.—Abdel-Wahhab al-Bayati: *Mi experiencia poética*, trad. de Carmen Ruiz Bravo, Madrid, Editorial CantArabia, 1986, pp. 88-89.
- 3.—"Soy un poeta que no atiende a instrucciones", diálogo con Abdel-Wahhab al-Bayati, por Ali Yaafar al-Allaq, ap. la revista *al-Dawha*, Qatar, 86, feb. 1983, pp. 48-51, esp. p. 51 (en árabe).
- 4.— Véase trabajo mencionado en la nota anterior.

- 5.—Hace ya bastantes años dediqué un primer trabajo de investigación al tema que nos ocupa: "Presencia de Federico García Lorca en la literatura árabe actual", que presenté al IV Congreso de Estudios Arabes e Islámicos celebrado en Coimbra al año 1968 y que se publicó en las *Actas* correspondientes, Leiden, 1974. Ese trabajo se recoge también en mi libro *Exploraciones en la literatura neoárabe*, Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1977, pp. 33-54. Con posterioridad, Ahmad Abdel-Aziz presentó en la Universidad Autónoma de Madrid, en 1982, y bajo mi dirección, una documentadísima tesis doctoral sobre el tema: "La recepción de la obra de Federico García Lorca en la literatura árabe contemporánea". Obviamente, se trata de dos aportaciones de carácter científico y académico, a las que puede remitirse el lector interesado en ampliar sus conocimientos acerca de cualquiera de los aspectos del tema que aquí, con otro sentido y orientación, abordamos.
- 6.—Asimismo, el lector que quiera tener acceso a un panorama general de la literatura árabe de los dos últimos siglos, puede leer mi *Introducción a la literatura árabe moderna*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Editorial CantArabia, 1985, 266 pp.
- 7.—Véase su libro *Mi vida en el verso* (en árabe), Beirut, 1969, p. 111.
- 8.—*Mi vida en el verso*, pp. 88-89.
- 9.—Nizar Qabbani: *Diario de una ciudad que se llamaba Beirut*, trad. de Carmen Ruiz Bravo, Madrid, Ed. Molinos de agua, 1984, p. 65.
- 10.—Así es precisamente como titula el capítulo dedicado a García Lorca, en un reciente libro de ensayos, el joven poeta Muhammad ben Sálh (n. en 1946): *Caminos de los gitanos* (en árabe), s. l., s. d., pp. 53-63, con una selección de poemas traducidos, pp. 64-81. Los restantes ensayos del libro, con el mismo esquema, están dedicados —y el dato es significativo, y por ello lo citamos— a Neruda, Nazim Hikmet, Louis Aragón y, precisamente, Abdel-Wahhab al-Bayati.
- 11.—Este poema de Sayyab se incluye en su *diván El himno de la lluvia*, Beirut, 1960, pero desde luego fue escrito unos años antes, posiblemente, como apunta Ahmad Abdel-Aziz, cuando el poeta había abandonado ya la militancia en el partido comunista.
- 12.—Como se observará, a lo largo del presente trabajo incluyo sólo traducciones fragmentarias de los poemas mencionados. No podía ser de otra manera, dada la índole del mismo. Advierto sin embargo que las versiones íntegras al castellano de estos poemas se recogen en mi trabajo ya citado: "Presencia...", ap. *Exploraciones...*, pp. 43 y ss.
- 13.—Este poema de Abdel-Sabur se incluye en su tercer *diván*, *Los sueños del viejo caballero*, Beirut, 1964, pp. 59-62.
- 14.—Véase su tesis doctoral también ya citada: *La recepción...*, p. 810.
- 15.—Este poema de Darwix aparece en su segundo *diván*, *Hojas de olivo*, publicado en Haifa el año 1964. El texto, sin embargo, lo tomamos de la antología preparada por el también poeta palestino Yúsuf al Jatib, *Diván de la patria ocupada* (en árabe), Damasco, 1968, pp. 157-159.
- 16.—Al respecto, puede verse algún trabajo mío, especialmente el titulado "Tres ciudades españolas en la poesía de Abdel-Wahhab al-Bayati", redactado en 1974, publicado por primera vez en 1976, y recogido posteriormente en el libro *Exploraciones...*, pp. 55-95. También, "España, soporte y símbolo en dos poetas: Bayati y Hamid Said", ap. la revista *Almenara*, Madrid, 5-6, verano 1974, p. 209-228, y el más reciente poemario antológico del autor aparecido en castellano, *Amor más grande que yo mismo*, trad. de Pedro Martínez Montávez, Madrid, Asociación de amistad hispano-árabe, 1985, 92 pp.
- 17.—Estas declaraciones las recoge Ahmad Abdel-Aziz en sus tesis doctoral -cf. *La recepción...*, p. 771-y, como el propio doctorando explica, forman parte de una entrevista que él mismo le hizo con fecha 13 de agosto de 1981, cuando preparaba su investigación.
- 18.—Con anterioridad a *El fuego y las palabras*, Beirut, 1964, que es el primer *diván* de al-Bayati en el que cabe localizar un poema de filiación lorquiana —el dedicado a Hemingway— el autor había publicado, a partir del año 1950, seis poemarios.
- 19.—Aprovecho para recordar que la obra de al-Bayati, afortunadamente, es ya parcialmente accesible, en traducciones, al lector en español. Aparte de los dos volúmenes ya mencionados en notas anteriores, hay que citar también los títulos siguientes: *Versos en el destierro*, trad. de Federico Arbós, Madrid, Casa Hispano-Arabe, 1969; *El que viene y no viene*, trad. de Federico Arbós, Madrid, Ayuso, 1982; *La muerte en la vida*, trad. de Federico Arbós, Madrid, Ayuso, 1980; *Poemas de amor ante los siete pórticos del mundo*, trad. de Federico Arbós, Madrid, 1982; *Juicio en Nisapur*, trad. de Carmen Ruiz Bravo, Madrid Fundamentos, 1981. No menciono lo publicado en diversas revistas. El lector interesado puede encontrar en ellos la mayor parte de los textos aquí aludidos y en cuyo pormenor, obviamente, no puedo entrar.
- 20.—Cf. "Presencia...", ap. *Exploraciones...*, p. 49.
- 21.—La traducción del primero puede encontrarse en mi artículo ya varias veces citado, ap. *Exploraciones...*, p. 50. El segundo ha sido traducido parcialmente por María Luisa Caveró, ap. el folleto *Granada*, Madrid, Casa Hispano-Arabe, 1969, pp. 39-41 —al respecto, conviene ver las puntualizaciones que hace Ahmad Abdel-Aziz, en sus tesis doctoral, pp. 783 y ss.
- 22.—Se trata de versos extraídos de otro poema de Bayati, el titulado "El terremoto", incluido en su *diván Autobiografía de Prometeo*, Bagdad, 1974. La traducción íntegra del poema puede verse en la antología que yo he preparado, ya mencionada: *Amor más grande que yo mismo*, pp. 35-38.
- 23.—A algunos de estos poemas se refiere Ahmad Abdel-Aziz en su tesis, pp. 818 y ss. Algunos de ellos se encuentran recogidos y traducidos en diversas publicaciones, entre las que cito: *Literatura iraquí contemporánea*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1977, 432 pp.; *Literatura tunecina contemporánea*, Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1978, 440 pp.; *Literatura y pensamiento marroquíes contemporáneos*, Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1981, 589 pp.; Pedro Martínez Montávez: *Nuevos cantos árabes a Granada* (con diez aguafuertes de José Duarte), Madrid, Almodóvar, 1979, 47 pp.; Pedro Martínez Montávez (con la colaboración de Carmen Ruiz Bravo y Rosa-Isabel Martínez Lillo): *Poesía árabe actual*, Málaga, Litoral, 1985, 174 pp.
- 24.—Tomado del libro de J. Lévi-Valensi y J.-E. Bencheikh, *Diwan algerien*, Centre Pédagogique Maghrabin, 1967, p. 137.
- 25.—Intencionadamente hablo de "sentimiento", pues a propósito he planteado este trabajo en tales términos de enfoque y exposición, desechando otros abordajes también posibles y, dentro de su marco, no menos interesantes e ilustrativos: por ejemplo, el de las influencias directas o indirectas de Lorca en estos poetas y en esta poesía, el de los explicables "contagios" que, al descubrirle y al cantarle como lo hacen, experimentan. Tampoco he querido adentrarme en la producción teatral, terreno que no deja de brindar asimismo algún que otro ejemplo de interés.
- 26.—Final del poema del iraquí Jazaal al-Máyidi "Revelación del profeta andalusí", que recojo en mi *Poesía árabe actual*, p. 146.



como yo la desgranada alhambra  
 que en sombra seca sobre el darro va  
 y de las manos de su dios dejada  
 y ya no linda el júbilo sus párpados  
 ni lame el arabesco la mielnieve  
 de sus sierras como yo

porque ni jades ni seda quedaron  
 para lavar el sosiego de la risa  
 y ofrecen uñas y metales nuestras bocas  
 en vano escorzo y mala acequia  
 allí donde el ángulo del agua  
 se hizo número  
 y cantó en las artes la Belleza  
 su cósmico intimismo

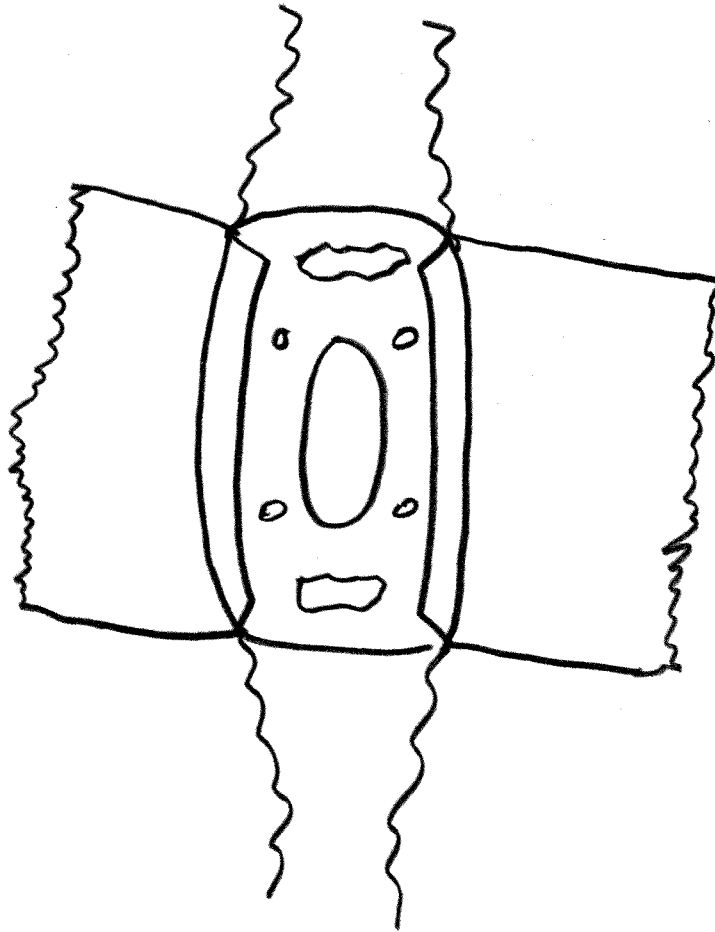
la desgranada vega como yo: desfaralée

pero la velocidad (que es agusanada  
 flor del tiempo) confundió lo germinal  
 con su leyenda  
 y nos asfaltó la lluvia  
 y el albedrío  
 y así  
 hasta la morada primavera  
 (que es el cuenco rojo de mis días)  
 cambio de nombre y verde y circunstancia

LEOPOLDO CERZUELA







UN SONETO DE AMOR

GEORDILLO

PEDRO CERRILLO

- ¿Te gustó la ciudad que gota a gota  
labró el agua en el centro de los pinos?  
¿Viste sueños y rostros y caminos  
y muros de dolor que el aire azota?
- 5 ¿Viste la grieta azul de luna rota  
que el Júcar moja de cristal y trinos?  
¿Han besado tus dedos los espinos  
que coronan de amor piedra remota?
- 10 ¿Te acordaste de mí cuando subías  
al silencio que sufre la serpiente  
prisionera de grillos y umbrías?  
¿No viste por el aire transparente  
una dalia de penas y alegrías  
que te mandó mi corazón caliente?

Se trata del soneto "El poeta pregunta a su amor por la Ciudad Encantada de Cuenca", que aparece en séptimo lugar de los *Sonetos de amor* de Federico García Lorca, publicados por el diario ABC (17 de marzo de 1984) en una separata con un excelente estudio previo del profesor García Posada.

Desde hacía unos años se venían editando "supuestos" poemas de amor de García Lorca, en unos casos por el afán de ser los primeros en hacerlo, aprovechando —de ese modo— el casi seguro éxito que ello conllevaría; en otros casos, por la tremenda capacidad de atracción que la obra lorquiana tiene, sobre todo a raíz de su asesinato en 1936. Tanto en un supuesto como en el otro, fueron siempre ediciones contestadas o, cuando menos, polémicas. Con la publicación de los *Sonetos de amor*, autorizada expresamente por la familia del poeta, no ha ocurrido lo mismo.

"Es de esperar —o, al menos, de desear— que la publicación, con las debidas garantías jurídicas y textuales, de "todos" los sonetos de amor hasta ahora conocidos de Federico García Lorca contribuya a arrumbar ese muro de equívocos y maledicencias que, desde hace ya algunos años, se ha levantado en torno a la figura del poeta (...) Pero no es un daño irreversible ni suficiente para amenazar la magnitud de una obra que está definitivamente más allá de las modas y las escuelas. La publicación de los sonetos amorosos no hará sino confirmar su grandeza; la enorme, ilimitada capacidad de esta voz para tocar todos los registros, todas las formas, e introducir ese acento quemado, trémulo y exacto a un tiempo, que sólo tiene parangón, en lengua española, con San Juan de la Cruz o Quevedo". (1).

Lorca inició la redacción de los *Sonetos de amor* en 1935; su temprana muerte —al año siguiente—, o quién sabe qué otras causas, dejaron el libro inédito. Desde entonces, como antes apuntábamos, algunos han intentado atribuirse la primicia de darlos a conocer, casi siempre aisladamente. A finales de 1983, apareció en Granada una edición clandestina, con los sonetos ordenados caprichosamente y con graves errores de transcripción (2), que —creo yo— puede haber sido el detonante por el que la familia decidió autorizar la publicación de los sonetos completos.

Por otro lado, de los once sonetos de la colección, dos se encuentran recogidos en las *Obras Completas* del poeta (3), aunque uno de ellos con otro título, y el otro, sin título. El primero, el "Soneto de la carta", se llama en la edición citada "El poeta le pide a su amor que le escriba", que es, por cierto, el lema que figura en una copia en limpio que conserva la propia familia del poeta, copia de "mano desconocida", según García Posada (4). El segundo es el "Soneto de dulce queja" que en las *O. C.* aparece sin título, precedido del primer endecasílabo: "Tengo miedo a perder la maravilla".

Es ahora, pues, por primera vez, cuando podemos afrontar el estudio global de esta obra, en la que llaman poderosamente la atención dos constantes; una, TEMÁTICA: la presencia del "amor trágico" ("Quiero llorar mi pena...", "Esta angustia del cielo...", "To te sufrí...", "Amor de mis entrañas, viva muerte...", etc.). Al respecto, se ha hablado en repetidas ocasiones de estos poemas como *del amor oscuro*:

"Diversos amigos de Lorca, desde Alexandre a Cernuda, lo han mencionado, y sin duda se lo oyeron al poeta. Basta leer el soneto que comienza *Ay, voz secreta del amor oscuro*". (5).

Pero qué significado tiene la expresión "amor oscuro":

"En primer lugar, amor secreto. El secreto es condición indispensable de la iniciación amorosa en la gran literatura sobre el tema (...) Pero "amor oscuro" significa también el amor que mata o hace morir, bien literal o figuradamente". (6).

Es la constante de un sentimiento amoroso cargado de dolor y de pena, que late a lo largo de toda la obra, dándole —al tiempo— unidad de contenido; el poeta proyecta su interior hacia afuera. Es un interior apenado, turbado, amedrentado o angustiado, pero envuelto siempre en un caparazón metafórico muy sugerente (“ojos de estatua”, “rosa de tu aliento”, “llanto de sangre”, “duna de mi pecho”, “Sangre rota en los violines”, etc.) que, sin duda, no alivia el drama, pero sí le aporta una emoción muy viva que, poéticamente, no está contenida.

La otra constante es METRICA, ya que los once poemas son sonetos perfectamente contruidos tanto en lo referente al cómputo silábico como a la rima. Sólo dos sonetos ofrecen particularidades métricas que los diferencian del resto:

a) El “Soneto de la dulce queja”, cuyos primeros ocho versos no se agrupan en dos cuartetos (ABBA/ABBA), sino en dos serventesios (ABAB/ABAB). En el esquema clásico del soneto “sólo como excepción aparecen serventesios en vez de cuartetos” (7). De todas formas, no es algo que Lorca utilice como especial novedad, ya que además de la poesía francesa del siglo XIX, ese cambio estrófico —lo apunta con precisión Antonio Quilis (8)— aparecía ya en el soneto de la lírica italiana y de la lírica francesa del siglo XVII, incluso —en España— lo había practicado el Marqués de Santillana en el siglo XV.

b) El soneto “El poeta habla por teléfono con su amor”, que se forma en sus últimos seis versos con tercetos de rima alterna (CDC/CDC), mientras que el resto de poemas de la serie lleva tercetos de rima cruzada (CDC/DCD).

Pero volvamos al soneto que nos ocupa, a ese precioso soneto de amor ambientado en el recuerdo que el poeta tiene de Cuenca. García Lorca visitó la ciudad en abril de 1932, con motivo de la Semana Santa, es decir, más de tres años antes de que comenzara la redacción de los *Sonetos de amor*, y sin que se tenga noticia de un posterior viaje. Aquella visita debió impresionarle positivamente, demostrando —a lo largo del poema— que el recuerdo de la ciudad permanece en él muy vivo.

El soneto está contruido con seis poéticas preguntas, de las que no se espera respuesta, a través de las cuales el poeta no trata de describir nada —aunque pudiera parecerlo— ni de alabar, ni de cantar, ni tan siquiera de recordar —y eso que la lejanía en el tiempo es incuestionable—; lo que hace el poeta es un recuento de sensaciones, muy emotivas, aún no borradas, sobre las que él mismo trata de saber si “su amor” las sintió, las vivió y todavía las conserva, del mismo modo que él.

Esas seis preguntas sin respuesta aparecen en el poema ordenadas en gradación creciente en intensidad:

a) La primera pregunta (versos 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup>) se refiere a la propia “ciudad”, recientemente visitada —probablemente— por “su amor”; una metáfora verbal (“El agua labró”) aporta el componente poético que es característico a todo el poema. Al respecto, asombra la síntesis con que el poeta es capaz de expresar cómo se configuró la “ciudad” y de aproximarnos a una idea de su enclave, todo ello líricamente, claro.

b) La segunda (versos 3.<sup>o</sup> y 4.<sup>o</sup>), con mayor precisión, ofrece elementos temáticos diversos (“sueños”, “rostros”, “caminos” y “muros de dolor”), unidos en polisíndeton por el “azote del aire”; son elementos muy distintos entre sí, ya que —por un lado— vemos referencias posibles al lugar (“rostros” y “caminos”, como figuras que se pueden imaginar en el paisaje en que se fija), pero —por otro—, percibimos también ideas propias, sin duda, del poeta (“sueños” y “muros de dolor” —de nuevo, en metáfora, en este caso, de genitivo—).

c) La tercera (versos 5.<sup>o</sup> y 6.<sup>o</sup>) y la cuarta (7.<sup>o</sup> y 8.<sup>o</sup>), en progresión poética, son puras expresiones metafóricas llenas de belleza y con dos notas que nos hacen no olvidar el dramatismo que caracteriza a estos poemas; me refiero a “luna rota” y “los espinos/ que coronan de amor...” En los cuatro versos hay dos metáforas originales:

- “El Júcar moja de cristal y...” (v. 6).
- “Los espinos/ que coronan de amor...” (v. 7/8).
- Una metáfora verbal:
- “Han besado tus dedos...” (v. 7).
- Una metáfora de ginitivo:
- “Grieta azul de luna rota...” (v.5).
- Y una metáfora adjetiva:
- “Piedra remota” (v. 8).

d) En la quinta pregunta (versos 9.<sup>o</sup> al 11.<sup>o</sup>) hay un elemento nuevo que aporta mayor intensidad al poema: el poeta, en primera persona, se incluye como un componente más del soneto (“¿Te acordaste de mí...?”), acompañado, de nuevo, de una metáfora oracional:

- “Subías al silencio que sufre...” (v. 10).

e) En la sexta (versos 12.<sup>o</sup> al 14.<sup>o</sup>), se repite la presencia del poeta y el acompañamiento metafórico:

- Metáfora de genitivo: “dalia de penas y alegrías...” (v. 13).
- Metáfora adjetiva: “corazón caliente” (v. 14).

Además, la antítesis (“penas”/“alegrías”) que encierra la propia metáfora de genitivo que acabo de citar, contribuye a reforzar el dramatismo de la composición casi al final de la misma.

“Todas estas imágenes (...), que nos impresionan por la precisión de sus perfiles y la firmeza y exactitud de su trazado, reproducen, dentro del complejo total, instantes singulares, local y temporalmente limitados. Son cristalizaciones esporádicas y frecuentes de un temple general predominantemente fluido; verdaderos puntos de cristalización del tiempo, nudos del tiempo. Comparando los poemas de Lorca a bajorrelieves, esos momentos de concreción representarían las protuberancias plásticas, hechas presencia sensible sobre el fondo de la nada. Esta presencia se manifiesta ante todo a la retina del poeta, pero también sus otros sentidos se hallan abiertos a la impresión”. (9).

El soporte estructural del soneto son, pues, las seis preguntas referidas, a través de las cuales el poeta muestra un conocimiento previo del lugar a que se refiere —sin duda una excusa temática—, pero no se queda ahí, sino que da una dimensión distinta al poema al aportar elementos de corte sentimental —sentimiento amoroso— por él mismo protagonizados. Parece como si el poeta hubiera advertido a “su amor”, conociendo previamente que la visita de éste se iba a producir, sobre la belleza de la ciudad y sobre el sentimiento dejado allí por el propio autor; por eso, las preguntas nos resultan tan personales, pero tan emotivas.

Formalmente, la construcción del soneto es modélica; las seis preguntas se corresponden con la ordenación de los versos: dos a cada cuarteto (encabalgando los versos por completo) y una a cada terceto (también con encabalgamiento suave de versos). Cada pregunta, por su parte, se forma con una oración compuesta subordinada adjetiva, a excepción de la quinta (v. 9.<sup>o</sup> al 11.<sup>o</sup>), en que son dos las oraciones subordinadas: una adjetiva y otra circunstancial de tiempo. El tratamiento, en todo el poema, es en segunda persona de singular, pero dando una sensación de familiaridad, de proximidad sentimental, mayor de lo esperable.

El soneto, muy denso conceptualmente, provoca la emoción del lector, probablemente debido a esa proyección de la interioridad del poeta hacia fuera —a la que antes ya nos referimos—, que es característica de todo el poemario lorquiano, por fortuna definitivamente fijado.

## NOTAS.—

- (1) GARCIA-POSADA, M.: "Un monumento al amor", en *ABC*, 17-3-1984, p. 43).
- (2) Cfr. *Idem*, *id.*, nota a p. 44.
- (3) GARCIA LORCA, F.: *Obras completas*, 19.<sup>a</sup> ed., Madrid. Aguilar, vol. I, 1974, pp. 704 y 701.
- (4) GARCIA-POSADA, M.: *cit.*, nota a p. 48.
- (5) *Idem*, *id.*, p.43.
- (6) *Idem*, *id.*, p. 43.
- (7) LAPESA, R.: En *Introducción a los estudios literarios*. Madrid Cátedra, 1974, p. 95.
- (8) Cfr. QUILIS, A.: *Métrica española*. Madrid. Alcalá, 1978, p. 135.
- (9) EICH, C.: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Madrid. Gredos, 2.<sup>a</sup> ed., 1970, p. 96.





*Referencia*

## UN SONETO AMOROSO DE FEDERICO GARCIA LORCA.

J. M.<sup>a</sup> MUÑOZ QUIROS

Hace algún tiempo, el periódico A.B.C. publicó en sus páginas unos sonetos amorosos inéditos de Lorca. Entre esta interesante colección de diez sonetos se encontraba el que a continuación reproduzco:

¿Te gustó la ciudad que gota a gota  
labró el agua en el centro de los pinos?  
¿Viste sueños y rostros y caminos  
y muros de dolor que el aire azota?

¿Viste la grieta azul de luna rota  
que el Júcar moja de cristal y trinos?  
¿Han besado tus dedos los espinos  
que coronan de amor piedra remota?

¿Te acordaste de mí cuando subías  
al silencio que sufre la serpiente,  
prisionera de grillos y de umbrías?

¿No viste por el aire transparente  
una dalia de penas y alegrías  
que te mandó mi corazón caliente?

Estos catorce versos interrogantes, bellos y rotundos, con ese tono sorpresivo y misterioso tan lorquiano y tan de Machado, cruce entre descripción y amoroso latido, son, desde una perspectiva figurativa, un canto a la Ciudad Encantada, y por otro lado, una dualidad que se desmorona en pasión, en encanto visceral, en carta amorosa, en anécdota que se universaliza en la profunda metamorfosis de lugar, ser amado; vasos comunicantes perfectamente armónicos.

La dualidad paisaje-amor se engarza desde su propia estructura poética: cuartetos (base descriptiva), tercetos (soporte subjetivo). El tono inicial es perfectamente un encabezamiento epistolar, y desde ese origen interrogante (quién no emparenta este soneto con el poema de Antonio Machado a José M.<sup>a</sup> Palacio...) se va desglosando la sensualidad que, lentamente, va abriéndose hasta el último verso del soneto.

Interrogación retórica. Tono epistolar. Afirmación descriptiva desde la duda aparente. Miscelánea de objetivismo y subjetivismo, técnicas, en definitiva, que afronta Lorca con maestría.

El lugar "físico" del soneto está muy clarificado: La Ciudad Encantada de Cuenca. La intención es sobradamente visible: desde el encanto y la belleza paisajística, como en clave panteísta, sólo es posible llegar a otras bellezas, a otros dioses, a una sensualidad amorosa.

La descripción que el lector comienza a saborear desde el primer verso sufre la mitificación del entorno hasta llegar a la urgencia del amor.

La Ciudad Encantada se representa, en el poema, a través de elementos metafóricos: Ciudad Encantada: "Gota a gota labró el agua". "Muros de dolor". "Sueños". "Rostros".

En el primer cuarteto expone ya la afirmación de la belleza de la ciudad Encantada desde una personificación del misterio abstracto: el agua ha ido labrando en cada gota el conjunto de elementos naturales que toman forma de sueños, rostros, caminos, etc....

El segundo cuarteto se barroquiza más, se llena de conceptos que hacen alusión a personalísimas experiencias: "grieta azul de luna rota". Expresionismo casi pictórico, plástico, que se complementa con la normalidad de la realidad: Júcar, pero un Júcar no de agua sino de cristal y de trinos (la soledad sonora de Garcilaso, la idealización de la naturaleza no renacentista sino mágica), y sobre esa realidad encantada, la pasión, por primera vez, en actitud activa: besado, amor. En ambos elementos amorosos se apoya el poeta para dar entrada a la parte deductiva, lírica, abandonando el recuerdo descriptivo para sobrevolar el apasionamiento del yo.

Sólo nos remite a la Ciudad Encantada dos aspectos físico-naturales: "subir al silencio que sufre la serpiente" (el camino), metaforización de la realidad en forma orgiástica y amorosa: *serpiente-grillos-umbrías*. La serpiente (el pecado bíblico) camina hacia el amor y es prisionera de grillos y de umbrías, sombras que amenazan ese amor y esa entrega.

El último terceto (ya la serpiente en la cima) es la eclosión que se personaliza en sujeto amoroso: "dalia de penas y alegrías", "corazón caliente", "aire transparente".

El caos imaginativo-pasional de Lorca destruye todo el entorno que se inició absoluto en la descripción de la Ciudad Encantada, y finaliza en un vacío, en la universalidad del "locus amenus" del amor: el misterio y el encanto hacen ver al ser amado el envío de una dalia desde el corazón. En la Ciudad Encantada todo es posible: se sublevaran las fuerzas interiores y se visionan los símbolos del ser amado. Sólo allí, entre la locura inmensa del encanto, un corazón caliente (¿Qué adjetivo más propio podía haber buscado Lorca?) envía la flor del pecado (el bocado de Eva) en la transparencia del aire. Y desde la comunicación epistolar interrogante, Lorca, embriagado de recuerdos, efectúa los cambios necesarios para dejarnos una interrogación aún más honda: ¿Qué está más encantado: la piedra hecha magia de Cuenca o el corazón arrebatado del poeta?

Una sin otro, en este caso, no son nada.





## **"LAS ARMONIZACIONES Y TRANSCRIPCIONES MUSICALES DE F. GARCIA LORCA"**

**JOSE TORRALBA**

Federico Onís afirma que "la actividad más importante en la vida de Lorca, fuera de la literatura, fue la musical" y Francisco García Lorca señala el acierto de tal afirmación como resumen de la trascendencia del hecho musical en la vida y obra de su hermano; hecho que "se encarnó en él como una de las facetas de su actividad creadora, de la cual dimana en gran medida, el hechizo de su arte". (1).

Una muestra de aquella actividad son las canciones populares con acompañamiento de piano y las melodías transcritas, a las que se limita este comentario con el propósito de concretar algunas de sus características musicales y de contribuir al recuerdo que, desde estas páginas, se dedica al poeta. (2).

### **La armonización de las canciones populares.**

La armonía utilizada por Lorca en sus acompañamientos de las canciones es sencilla.

El simple juego de acordes tonales sirve de base armónica suficiente en algunos casos, como el romance salmantino "Los mozos de Monleón" y las "Sevillanas".

Más elaborados los restantes, presentan determinados recursos que, en su reiteración, se convierten en significativos del lenguaje musical del autor, como son:



## 2.—La armonización de tal cadencia (con modulación al tono de Mi).

En lugar de la armonía natural o "modal" utilizada generalmente en el "cante jondo", Lorca modula al tono de Mi mediante la alteración ascendente de Re en el penúltimo acorde.

Su preferencia por esta armonía, que hace más incisiva la cadencia, es clara y se produce en la mayoría de los casos citados y en otros giros semejantes como la 1.<sup>a</sup> cadencia de "Las tres morillas", la introducción del "Zorongo" y dos pasajes más de interés:

La melodía del "Zorongo".

Handwritten musical score for "Las tres morillas". The score is in 4/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, and the accompaniment is on a bass staff. The lyrics are "Las tres morillas de mi casa no tees".

Y la frase final de "Los pelegrinitos":

Handwritten musical score for "Los pelegrinitos". The score is in 8/8 time, with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is written on a single staff, and the accompaniment is on a bass staff. The lyrics are "ye-lla que A-ua, ni-ua bo- ni-ta".

3.—Frecuentes disonancias, como las de los últimos ejemplos (con "falsas relaciones" y "apoyaturas"), evitan una armonía demasiado convencional.

4.—La utilización de notas "pedales" o "bordones", repetida en "Los cuatro muleros" (con un adorno cromático en el doble pedal), el "Zorongo", "Las tres hojas" y fragmentos de "El Café de Chinitas" y "Los pelegrinitos"; ritmos sincopados (de "bulerías" en "Anda Jaleo") y otros motivos que recuerdan el acompañamiento guitarrístico del "cante jondo" (final de "El Café de Chinitas" o la introducción de "Las tres morillas"), son otras de las características observadas.

- La cinta de la corona-  
o pulsera de flor,

cinta azul  
azul y naranja  
con el fleco verde limón.

En la cinta azul, azul y naranja  
Vaya escrito este nombre  
Rosa García Ascot.



## BALADILLA DE LOS TRES RIOS

A SALVADOR QUINTERO

El río Guadalquivir  
va entre naranjos y olivos.  
Los dos ríos de Granada  
bajan de la nieve al trigo.

*¡Ay, amor  
que se fue y no vino!*

El río Guadalquivir  
tiene las barbas granates.  
Los dos ríos de Granada,  
uno llanto y otro sangre.

*¡Ay, amor  
que se fue por el aire!*

Para los barcos de vela  
Sevilla tiene un camino;  
por el agua de Granada  
solo reman los suspiros.

*¡Ay, amor  
que se fue y no vino!*

Guadalquivir, alta torre  
y viento en los naranjales.  
Dauro y Genil, torrecillas  
muertas sobre los estanques.

*¡Ay, amor  
que se fue por el aire!*

¡Quién dirá que el agua lleva  
un fuego fatuo de gritos!

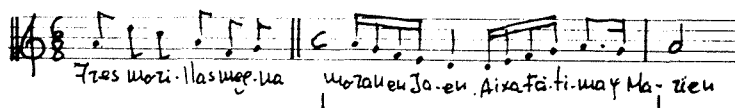
*¡Ay, amor  
que se fue y no vino!*

Lleva azahar, lleva olivas,  
Andalucía, a tus mares.

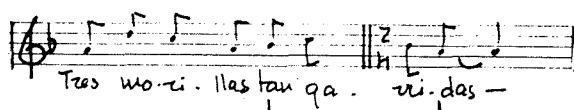
*¡Ay, amor  
que se fue por el aire!*

F. GARCIA LORCA

Lorca, generalmente ajustado a la melodía en las demás canciones, da referencia en esta a su particular modo de entenderla introduciendo las oportunas modificaciones. Así, apresura el ritmo en la primera frase musical:



Simplifica la línea melódica en la segunda:



Repita la melodía sin texto, como una "coda", con la segunda frase inventada:



Acentúa, en la armonía, su orientalismo (con la modelación a Mi en la 2.<sup>a</sup> frase y el cromatismo o "falsa relación" Sol sostenido/natural del acompañamiento):



La precede con una introducción sobre la cadencia andaluza que recuerda los "falsetes" de la guitarra flamenca y que repite, al final, en un tiempo vivo de "zapateado" o de danza:





## PROLOGO DE UNA GUERRA

FERNANDO CASTRO DE ISIDRO

“El mar apenas resuella. La noche se deslía en gris desvaído, atacada por vagos fulgores. Una raya en el horizonte dibuja el lomo de las aguas, su límite redondo. Pájaros madrugadores. Un gallo alerta. Planos lívidos de las casas, un olivo que la noche ha dejado intacto, el perfil geométrico de la araucaria. La gran función de la amanecida comienza, con timbres y colores siempre nuevos. El hombre, preso del capullo del ensueño, agoniza con fantasmas despacibles, se queja como un bicho desvalido. Del cielo se desploman los aviones flechados al pueblo. Ya están encima. Estrépito. En manojos, las detonaciones rebotan. Chasquidos, desplomes, polvo, llamas. ¿De dónde sale tanta criatura? Otra pasada. Estruendo de bombas. Ráfagas de metralla. El pueblo corre, aúlla, se desangra. El pueblo arde. Del albergue quedan montones de ladrillos, que expiran humo negro, como si los cociesen otra vez. Los aviones, rumbo al este, brillan a los rayos del sol, invisible desde tierra”.

(Manuel Azaña, *La velada en Benicarló*)

## INTRODUCCION

Nunca puede ser justificado un acto violento por las causas que lo provocaron. Menos aún cuando esta misma acción iracunda y vehemente se encamina a una guerra fratricida como la que el pueblo español protagonizó en el sangriento trienio de 1936 a 1939. La historia debe tan solo comprender este fenómeno, acercarse al estudio de las causas que lo provocaron, sin otro ánimo que el de enseñar cómo todo acto de violencia termina por generar más violencia, pues nunca el crimen y la guerra han producido cosa alguna distinta del dolor y la muerte.

Como Erasmo advirtiera, toda guerra “trae consigo un cortejo infinito de crímenes y desgracias” que cae principalmente sobre los inocentes; cortejo que, para nuestro pesar, continúa cuando, una vez dirimida la contienda, la paz es decretada. Es esto lo lamentable de una guerra civil, los detonantes que la provocan no se subsanan con su finalización, sino que se agudizan y desaforan cuando los militares han dado por terminada la última de las batallas:

“...Esta guerra no sirve para nada. Se entiende, para nada bueno – aseveraba el diputado Pas-trana en la citada *Velada*—. No resuelve nada. Ya me contentaría con que el daño consistiera en pagar demasiado precio por un régimen. Siempre habríamos adquirido algo, aunque fuese caro. No es así; concluida, subsistirán los móviles que la han desencadenado y las cuestiones de orden nacional que se han querido solventar a cañonazos reaparecerán entre los escombros y los montones, empeorados por la guerra”.

Un grito unívoco predominó en los dos bandos, los mismos en los que cualquier nación en armas se divide una vez que el olor de la sangre derramada impregna a un pueblo frenético, en locura colectiva, que apuesta, inconscientemente, por la guerra para resolver y ligitar sus problemas, ¡Viva la Muerte!, un grito que, como bien contestara Miguel de Unamuno el 12 de Octubre de 1936, en la mítica inauguración del curso académico de la Universidad helmántica, “suena lo mismo que ¡Muera la Vida!”.



Y es que la guerra no produce más que la muerte; y la muerte reproduce ese mismo odio, ese mismo miedo que la provocó. Porque el miedo es el principio y el fin de la violencia, del terror, ¡y qué mayor terror que la guerra!, la guerra entre los hermanos, entre padres e hijos, entre conciudadanos, entre hombres. Este es su trágico drama. Y en todos los dramas "a casi nadie le está permitido ser espectador - como dijera Manuel Azaña en 1935 refiriéndose al *drama del pueblo español*-, porque las pasiones que mueven la acción a pocos perdonan, y son muy raros los que tienen reposo bastante o pueden situarse en la lejanía necesaria para contemplarlo con serenidad".

Más ¿quiénes son los que pueden escapar de la pasión que provoca una situación de histeria colectiva? Ni el "escéptico" e irónico Juan de Mairena pudo evadirse de ella. "Para los tiempos que vienen - aconsejaba a sus discípulos- hay que estar seguros de algo - él, que dudaba de todo y a todos aconsejaba estar siempre en guardia respecto del propio escepticismo-. Porque han de ser tiempos de lucha y habréis de tomar partido. ¡Ah! ¿sabéis vosotros lo que esto significa? Por de pronto, renunciar a las razones que pudieran tener vuestros adversarios, lo que os obliga a estar doblemente seguros de las vuestras. Y es eso mucho más difícil de lo que parece. La razón humana no es hija, como algunos creen, de las disputas entre los hombres, sino del diálogo amoroso en que se busca la comunión por el intelecto en verdades, absolutas o relativas, pero que, en el peor caso, son independientes del humor individual. Tomar partido es, no sólo renunciar a las razones de vuestros adversarios, sino también a las vuestras; abolir el diálogo, renunciar, en suma, a la razón humana. Si lo miráis despacio, comprenderéis el arduo problema de vuestro porvenir; habéis de retroceder a la barbarie, cargados de razón".

Desgraciadamente, los españoles tomaron partido y renunciaron a las razones de sus adversarios, aferrándose a las suyas propias; lo que dio por terminado aquel diálogo que los instauradores de la República quisieron haber establecido para siempre, poniendo así fin a lo que había sido tónica general en nuestra pasada centuria. Se retrocedió, a pasos agigantados, a este estado de barbarie en el que la razón humana parecía haber sido raptada.

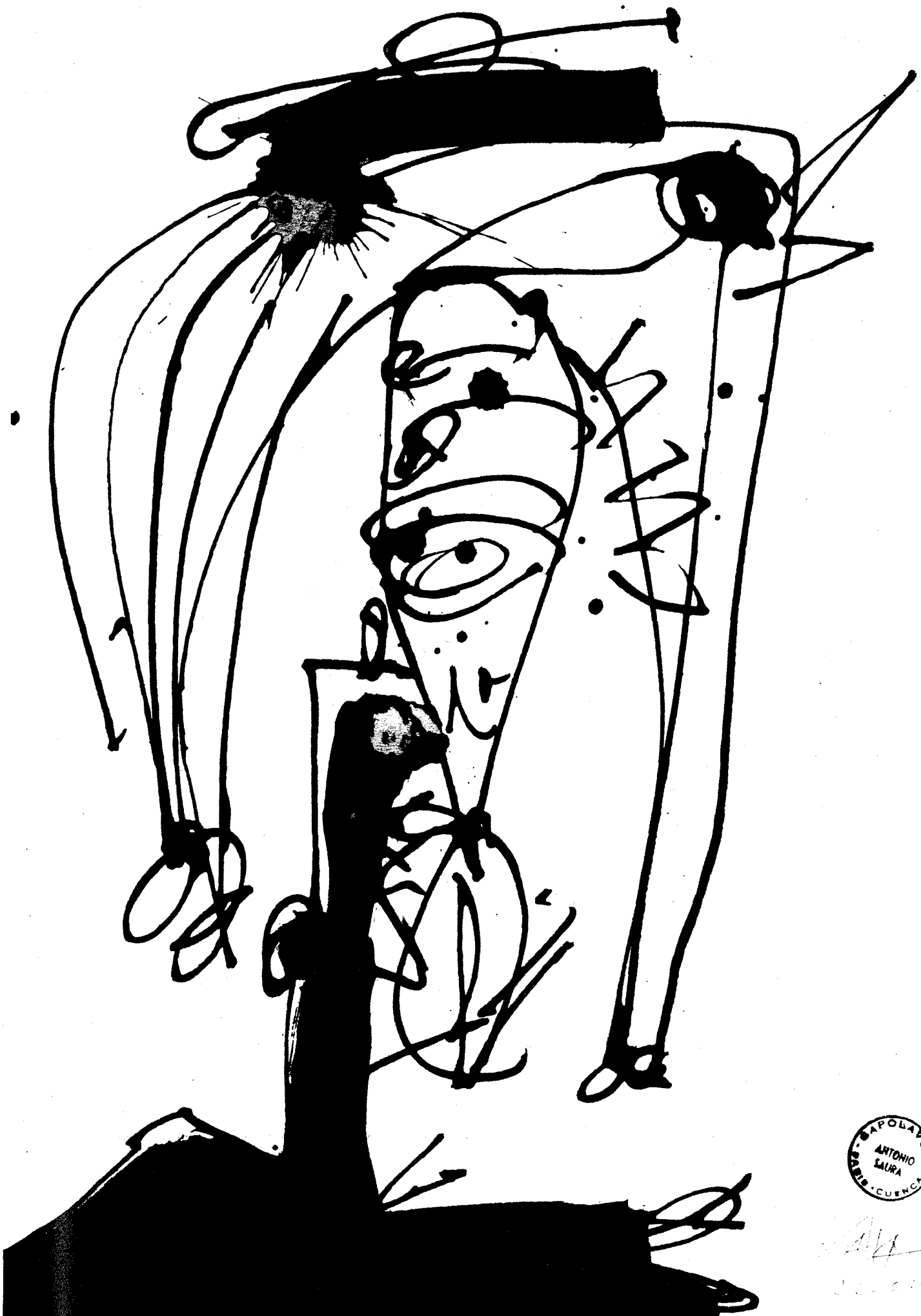
## MIEDO Y ODIO

Todo comenzó con el miedo, porque los españoles sintieron miedo de sí mismos. Miedo a los tumultos y motines que las fanáticas masas anticlericales, depauperadas y sedientas de tierra y trabajo, protagonizaron desde el inicio de la vida republicana, en Mayo de 1931, tanto en Madrid como en Sevilla, en Málaga como en Murcia y Valencia; y en 1932, en Castilblanco, Arnedo y la cuenca del Llobregat, y que provocó aquel frustrado intento de golpe militar en la madrugada del 10 de Agosto de 1932. Miedo a que los revisionistas constitucionales de la CEDA accedieran al gobierno de la República, lo que motivó el estallido de la Revolución obrera en Octubre de 1934, instigada y organizada por el PSOE y la UGT. Miedo a que una revolución socialista, como la que fracasó en Octubre de 1934, pudiera triunfar en 1936 tras la victoria del Frente Popular, aunque en las vísperas de la guerra civil no hubiera tal complot comunista como pretendían los militares de la UME.

Y el miedo produjo el odio, la guerra de clases; datos que eran, aun cuando dramáticos, auténticos, de una España desgarrada por irreconciliables antagonismos sociales que, difícilmente, a la altura de Julio de 1936, podían encontrar cauce resolutorio en el marco parlamentario. Porque el hambre puede incitar a un delito, más el miedo a una bajeza.

Ya en Febrero de 1936 nadie estaba dispuesto a aceptar democráticamente una derrota electoral. Los militares no se resignarían a someterse a la decisión nacional caso de serles desfavorable. Cualquiera que fuese el resultado de las elecciones, la guerra estallaría; y estallaría, como recuerda Azaña en 1937 refiriéndose a 1934, porque "a unos y otros les ardía en la sangre la guerra civil". ¿Por qué, si no, todos los partidos, con la excepción de los republicanos, aceptaron ese peligroso y estúpido juego de organizar grupos de jóvenes armados? y es que, como dijera Ramos Oliveira, las elecciones fueron la "guerra civil misma".

Si triunfaba el Frente Popular, el Ejército se pronunciaría en contra; más, si eran las derechas del Bloque Nacional y la CEDA las que conseguían alzarse con la victoria electoral, la Revolución era un hecho. Ante ello, Azaña, conscien-



ANTONIO LAURA  
BAPOLAY ORI  
CUENCA

*[Handwritten signature]*  
20-5-82

te del clima que se respiraba en la campaña electoral de 1936, confiesa a Ossorio y Gallardo sus temores: "Con toda mi alma quisiera tener una votación lucidísima, pero no ganar las elecciones de ninguna manera. De todas las soluciones que se pueden esperar, las del triunfo es la que más me aterra". No le faltaba razón, aunque con ello callara otro factor importante que actuó como detonante de la crisis: la suicida debilidad y pasividad de los republicanos. Estos, en el gobierno, no pudieron o no supieron controlar una situación que día a día se les escapaba de las manos.

### LA VIOLENCIA EN LAS CALLES

El gobierno parecía sumido en una profunda abulia. El 23 de Junio, cuando todos los preparativos del pronunciamiento habían concluido, Franco envía a Casares Quiroga, a la sazón presidente del ejecutivo, una carta en la que llama su atención sobre el descontento que reina en el Ejército, siendo una de las principales razones que aduce la existencia de dos organizaciones igualmente clandestinas y rivales: la UME y la UMRA.

Aunque redactada en términos sibilinos y confidenciales, es su última advertencia a la República. Más su llamamiento, sincero o no, no es escuchado. Casares no reacciona ante el grito de alarma lanzado por Franco. Su mal estado de salud no es, sin duda alguna, ajeno a su actitud fatalista, a una especie de indiferencia que le impide ver las cosas como ellas son. Así tampoco las advertencias de Prieto - a las que Casares califica de "imaginaciones de la menopausia masculina" - le hacen mella. Mientras tanto, en la calle se glorificaba la violencia y la "dialéctica de los puños y de las pistolas" degeneraba en bandidaje.

De ser ciertas las estadísticas que Gil Robles presentara ante el Pleno de las Cortes en la sesión del día 16 de Junio de 1936, podemos afirmar que el desorden público era la nota característica de la situación. Desde el 16 de Febrero, fecha en que la candidatura del Frente Popular ganó las elecciones, hasta el 15 de Junio, se habían producido 160 incendios de iglesias, 215 atentados, 269 muertes y 1.287 heridos; 113 huelgas generales y 228 parciales; se habían destruido totalmente 10 periódicos y habían explotado 146 artefactos explosivos.

Día tras día la situación se había ido degenerando: "las obras paradas, los obreros tiroteándose, Madrid abandonado, la autoridad por los suelos", como observa Gil Robles en la sesión de la Diputación Permanente de las Cortes del día 15 de Julio de 1936. La fracción más moderada de la burguesía liberal acabó aliándose, por temor a una subversión social, con una derecha radicalmente antiparlamentaria y anclada en el más rígido conservadurismo, mientras los elementos de izquierda de esa misma burguesía, ante el recuerdo de la política practicada por la derecha en 1933 y 1935, se vio obligada a coaligarse con la izquierda obrera para asegurar así su supervivencia electoral.

Disociadas las clases medias, se debatían en la impotencia para llevar adelante la evolución social razonable que parecía posible en los primeros momentos de la II República Española. Y entre estos dos bloques que se enfrentan, un amplio espacio quedó libre para los extremistas de derechas y de izquierdas que, con idénticos procedimientos, perseguían alcanzar la misma finalidad, aunque de signo contrario: la instauración de un clima de violencia y de terror que justificara ora el pronunciamiento militar bien la revolución.

### LA INTELECTUALIDAD EN RETIRADA

Comenzaba a echarse en falta a esos intelectuales de la generación de 1914, los educadores políticos del pueblo español, que hicieron posible, por su alineamiento con las fuerzas republicanas, el cambio pacífico hacia el nuevo régimen en aquella primaveral y jovial jornada del 14 de Abril de 1931. Más el mundo se acababa, sobraban en todas partes. Cuantos conservaban un poco de buen juicio estorbaban.

No se había equivocado Gil Robles en su observación del 15 de Julio en la sesión de la Diputación Permanente: "los hombres que no somos capaces de predicar la violencia ni de aprovecharnos de ella seremos lentamente desplazados por otros más audaces o más violentos que vendrán a recoger este hondo sentido nacional". El ala izquierda del Partido Socialista, que podía frenar la impaciencia popular en muchas zonas de España se abstenía de hacerlo, esperando así facilitar el paso hacia una situación de mayor violencia que colocase a su líder en la jefatura

del gobierno; y ninguna moderación oían los afiliados a las organizaciones anarquistas. Mientras la derecha conservadora encuentra en Calvo Sotelo su nuevo prohombre.

Desplazado Gil Robles, el que fuera joven ministro de la Dictadura es aclamado como el líder de la oposición. Preconiza éste un Estado fuerte y una economía dirigida: "A este tipo de Estado - dice en la sesión que la Cámara celebró el 16 de Junio- muchos lo llaman fascista. Pues bien; si eso es un Estado fascista, yo, que participo en la idea de ese Estado, yo que creo en él, me declaro fascista". Una oleada de exclamaciones acogió esta espectacular declaración de principios, que sorprendió a los monárquicos y, por supuesto, escandalizó a los republicanos. Las fobias recíprocas al fascismo y al comunismo aumentaron. Las calles, dominadas por este miedo visceral, se convirtieron en campo de batalla.

En este ambiente de ira desatada, tras largos años de tensa contención, el hemiciclo de las Cortes se convirtió en un teatro donde la Comedia de antaño cedió su paso a la Tragedia. El desafío, la amenaza y el insulto eran las características que definía la tensa situación en la que se sucedían las sesiones de aquella Cámara que representaba la soberanía nacional.

Así, en la sesión del 15 de Abril, José Díaz, el que fuera secretario general del Partido Comunista de España, amenazó de muerte a Gil Robles: "El señor Gil Robles decía de una manera patética que ante la situación que se puede crear en España era preferible morir en la calle que de no sé que manera. Y no sé cómo va a morir el señor Gil Robles... pero sí puedo afirmar que, si se cumple la justicia del pueblo, morirá con los zapatos puestos". A lo que apostilla Dolores Ibarruri: "Y si ello le molestara, le quitaremos los zapatos y le pondremos unas botas". Tajante, el líder de la CEDA respondió: "Eso les va a costar a ustedes más trabajo de lo que se figuran, porque, con botas o sin ellas, yo sé defenderme".

En la sesión del 16 de Junio las amenazas se vuelven a repetir, aunque esta vez entre Casares Quiroga y Calvo Sotelo, quienes se insultan con saña. El primero acusó de provocación e incitación militarista al segundo cuando éste había justificado una posible insurrección militar: "No creo que exista un solo militar - decía- dispuesto a sublevarse en favor de la Monarquía y en contra de la República. Y si hubiera alguno, se trataría de un loco... Pero sería también loco el

militar que, al frente de su destino, no estuviese dispuesto a sublevarse en favor de España y en contra de la anarquía, si ésta se produjera". Desde su escaño, Dolores Ibarruri se levantó y exclamó: "Si existen generales reaccionarios que, en un momento dado y excitados por elementos como el señor Calvo Sotelo, pueden levantarse contra el Estado, existen también soldados del pueblo, cabos heroicos que saben meterlos en cintura". Era un lamentable espectáculo que denotaba cómo el propio Parlamento se había convertido en "una caja de resonancia para la guerra civil".

## DOS ASESINATOS

Como colofón al prólogo de esta gran tragedia que ahora se iniciaba, un telón negro cayó sobre el cadáver de este Parlamento cuando uno de sus miembros fue vilmente asesinado.

El domingo 12 de Julio, por la tarde, el teniente José Castillo, de la guardia de asalto, fue asesinado a tiros por una escuadra compuesta por cuatro falangistas. La víctima era un miembro preeminente de la UMRA e instructor de la milicia de la Juventud Socialista Unificada. Sus camaradas decidieron en cuestión de horas vengarle con un hecho espectacular, sin reparar en las grandes repercusiones que su acto iba a provocar: asesinar a un jefe importante de la Derecha conservadora.

Aquella misma noche buscaron éstos, sedientos de venganza, a Antonio Goicoechea, jefe de Renovación Española, y al no encontrarlo, fueron en busca de Gil Robles, que en aquellos momentos se encontraba en Biárritz pasando unas cortas vacaciones. Entonces se trasladaron al apartamento que Calvo Sotelo tenía en la calle de Velázquez.

Los policías que estaban de guardia en la puerta no querían dejarlos pasar, más, como habían venido en un coche oficial y mostraron documentación de la Guardia Civil demandando el arresto del diputado por el Bloque Nacional, les permitieron la entrada. Calvo Sotelo, aunque inmediatamente sintió sospechas - días antes había comentado a Gil Robles la desconfianza que sentía hacia algunos hombres de su escolta- consintió en partir con ellos no sin antes decir a su esposa que telefonaría inmediatamente "si no le volaban los sesos".

Era claro que sospechaba algo, y estaba,



por ello, preparado psicológicamente para aceptar el *martirio*. Salió entre dos amigos del teniente Castillo, para quienes él representaba el fascismo español que había asesinado a su camarada. Fue muerto a tiros, y antes del amanecer arrojaron su cuerpo en el depósito de cadáveres de Madrid. No fue identificado hasta última hora de la mañana siguiente.

El gobierno condenó inmediatamente este brutal asesinato de uno de los principales dirigentes de la oposición. Se practicaron arrestos entre oficiales de la guardia de asalto de la compañía del teniente Castillo, y Casares Quiroga prometió que serían inmediatamente juzgados por tribunales civiles. Más todo fue en vano. La Derecha acusó al gobierno de estar complicado en el crimen, mientras la Izquierda lo consideraba consecuencia lógica ante la provocación que había significado el asesinato de un oficial republicano y antifascista.

El pueblo español se hizo definitivamente presa del pánico. Cada una de las dos Españas tenía ahora sus mártires. El odio mutuo era más que patente. La suerte estaba echada.

## EPILOGO

Fue el odio y el miedo... la desesperación, "un insulto, una rebelión contra la inteligencia, un tal desate de lo zoológico y del primitivismo incivil", como dijera epistolarmente Manuel Azaña a Ossorio y Gallardo el 28 de Junio de 1939, lo que había provocado el drama del pueblo es-

pañol. La República liberal había fracasado con el estallido de la guerra civil, siendo la única posibilidad de convivencia pacífica de los españoles. Y la guerra civil fue el retorno a la tradicional violencia fratricida, al odio destructor de sí mismos y de sus hermanos.

En uno y otro bando se asesinaba noche tras noche, día tras día, a miles de personas. Era el tiempo de la caza del hombre por el hombre, *bellum omnium contra omnes*. Y en este clima de terror y violencia, de odio y fanatismo, Azaña, solo, recordando a los muertos, ruega concordia cuando, en el discurso que pronunciara en Barcelona el 18 de Julio de 1938, exclama: "esos hombres, que han caído embravecidos en la batalla, luchando magnánimamente por un ideal grandioso y que ahora, abrigados en la tierra materna, ya no tienen odio, ya no tienen rencor, y nos envían, con los destellos de su luz, tranquila y remota como la de una estrella, el mensaje de la patria eterna que dice a todos sus hijos: paz, piedad y perdón".

Era demasiado tarde. España perdía, presa del odio, y ante el asombro de los que un día habían confiado en sus gentes, toda esperanza. Se había renunciado a la Paz. A esa España marginada por los extremismos de unos y otros, impotente, no le quedaba más que legar su mensaje conciliador a las generaciones futuras.

Durante la guerra civil el pueblo español supo morir. Ahora es más que necesario que aprenda a vivir; y vivir no es más que ser libre. Aprender a vivir es aprender a dialogar.

## NOTA.-

De entre la enorme producción bibliográfica (más de 20.000 títulos) que ha generado y continúa generando el estudio de la Guerra Civil española, siempre polémico y, aún en la actualidad, excesivamente politizado, caben destacarse las siguientes obras de conjunto y síntesis que, aunque no han logrado superar este carácter militante y de partido, tanto por la honestidad con las que han sido escritas como por la seriedad de la información que transmiten y lo válido de su interpretación, son, a nuestro entender, las mejores introducciones para comenzar a desentrañar y comprender lo que fue la crisis española de los años treinta:

ARRARAS, Joaquín: *Historia de la Segunda República Española*, 4 vols., Madrid, Editora Nacional, 1970.

BEARUD, Jean: *La Segunda República española, 1931-1936*, Madrid, Taurus, 1967.

BRENAN, Gerald: *El laberinto español*, París, Ruedo Ibérico, 1962, (hay edición reciente).

BROUE, Pierre y Emile Témime: *La Revolución y la guerra de España*, 2 vols., México, F.C.E., 1977.

CABANELLAS, Guillermo: *La guerra de los mil días*, 2 vols., Barcelona, 1973.

CARR, Raymond: *España, 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 1982.

CIERVA, Ricardo de la : *Historia Ilustrada de la guerra civil española*, 2 vols., Barcelona, Danae, 1970 (De este mismo autor es el mejor ensayo bibliográfico publicado hasta el momento, *Bibliografía general sobre la Guerra de España (1936-1939) y sus antecedentes históricos*. Fuentes para la Historia contemporánea de España, Madrid-Barcelona, Ariel, 1968, XXXIX-729 págs.

GIL ROBLES, José M.<sup>a</sup>: *No fue posible la paz*, Barcelona, Ariel, 1968.

JACKSON, Gabriel: *La República española y la guerra civil*, Barcelona, Grijalbo/Crítica, 1977.

RAMA, Carlos M.: *La crisis española del siglo XX*, México, 1960 (hay edición más reciente).

THOMAS, Hugh: *La guerra civil española*, 2 vols., Barcelona, Grijalbo, 1977.

— JON DE LARA, Manuel: *La II República*, 2 vols., Madrid, Siglo XXI, 1976.

Idem.: *La España del siglo XX*, 3 vols., Barcelona, Laia, 1974.

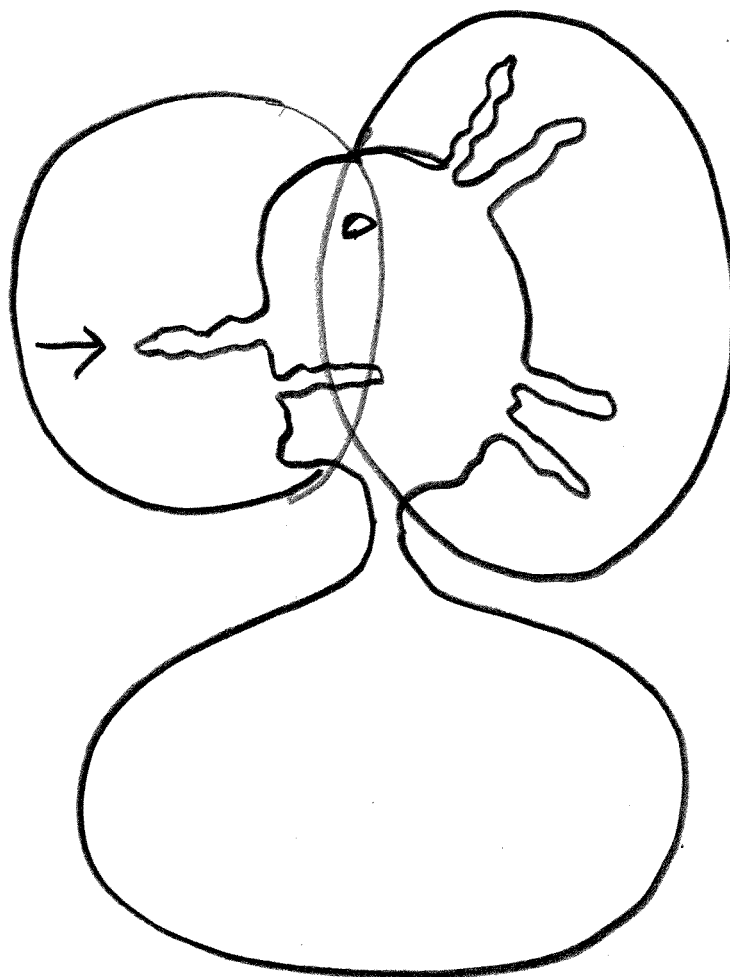
VIDARTE, Juan-Simeón: *Todos fuimos culpables. Testimonio de un socialista español*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

ZUGAZAGOITIA, Julián: *Guerra y vicisitudes de los españoles*, Barcelona, Crítica/Grijalbo, 1977.

Todas las citas de Azaña que el texto contiene han sido obtenidas de sus *Obras Completas*, presentadas por Juan Mari-chal, México, Oasis, 1966-1968, 4 tomos. Además, del *Diario de sesiones de las Cortes* se han tomado todas las citas textuales que aparecen entrecomilladas en el apartado "La intelectualidad en retirada".



GARCILLÓ



### “YERMA: LA FRUSTACION ASUMIDA”

M.<sup>a</sup> CARMEN UTANDA.

*Yerma* fue estrenada en diciembre de 1934, y desde esa fecha, e incluso desde cuando García Lorca estaba escribiendo tal obra, el autor se preocupó por señalar de manera explícita, mucho más de lo que suele ser habitual en la gran mayoría de los autores, que el tema era “la mujer estéril” (1); esta misma idea la repite el 3 de julio de 1934 en una entrevista que mantuvo García Lorca con Juan Chabás, y todavía podríamos acudir a más citas del propio Federico en este mismo sentido, pero bástenos, para no ser demasiado reiterativos, recordar el título de la obra, *Yerma*, que viene a significar “seca”, “estéril”, y se subtitula “poema trágico”, lo que glosando vendría a ser “poema trágico de la mujer estéril”.

A pesar de esto, tratadistas y estudiosos ha habido que buscando lo que no hay han convertido en estéril no a *Yerma* sino a Juan o a cualquier otro personaje en aras de una presunta profundidad de análisis que no hace más que confundir la variedad de planos, el polimorfismo estructural existente en la obra.



## UN POEMA TRAGICO.

Antes de adentrarnos en el estudio de la obra, creo fundamental sentar unas premisas básicas que favorezcan la comprensión del análisis a realizar.

En primer lugar, *Yerma* es una tragedia en el sentido más estricto del término, tal y como el propio Federico subrayó: "una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia... Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias" (2). A diferencia de la *Raquel* de Unamuno, a quien tanto gustó la obra de Lorca, el desenlace, tal y como señala Lázaro Carreter, no se plantea aquí en términos de fidelidad conyugal, sino de "fátum", de ansia maternal irrealizada e irrealizable.

Las obras citadas de Unamuno y Lorca, coincidentes en el punto de partida, disienten en el desenlace, y éste las condiciona y las define: *Raquel encadenada* es un drama y *Yerma* es una tragedia.

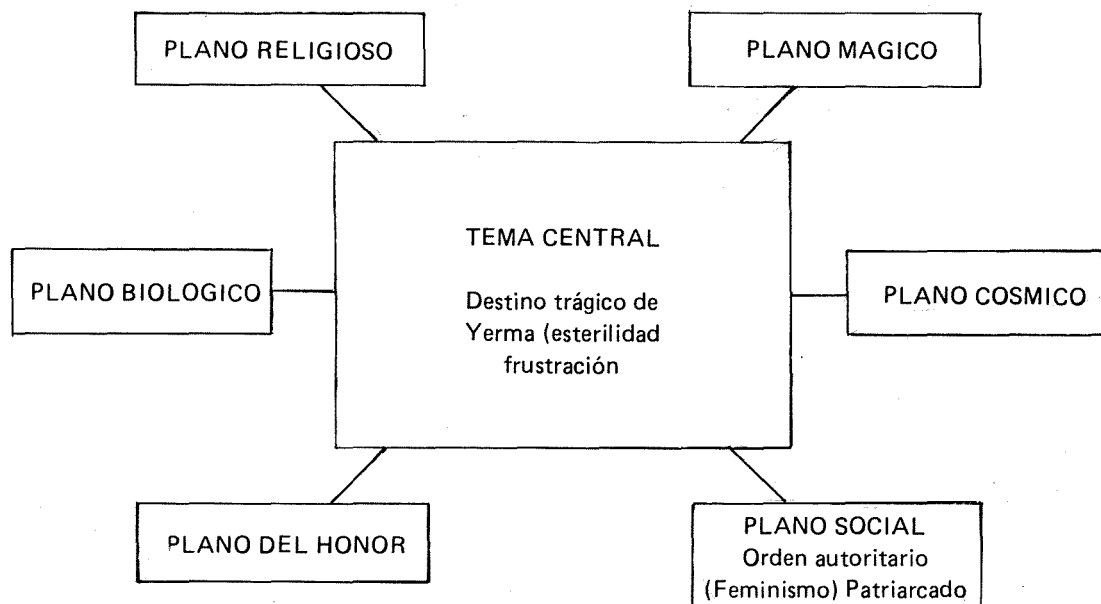
Pero *Yerma* no es una tragedia argumental sino temática. Por decirlo de otra forma: en *Yerma* no pasa nada, no hay acción, de ahí el subtítulo de "poema trágico" que deliberadamente le colocó su autor para indicar que se trataba del desarrollo de un tema en distintos planos y situaciones, lo que a la larga ha sido la clave para las diversas interpretaciones de la obra que nos ocupa.

Otro aspecto a considerar sería que si bien *Yerma* no es un texto que podamos considerar surrealista en sentido estricto, lo cierto es que cronológicamente sucede a obras como *Poeta en Nueva York* y esto le confiere, indudablemente, unas características peculiares que nos permitirán abordarla desde este punto de vista. En efecto, tanto el tono de la obra como las figuras, el lenguaje o las imágenes estarían dentro de un universo surrealista. Incluso el simbolismo, que parte del mismo título-nombre de la protagonista para llegar al resto de los personajes —todos ellos arquetipos— y que cubre prácticamente toda la obra, como es el caso de los términos antitéticos "seco/mojado" como símbolos de "esterilidad/fertilidad", se podría analizar desde ese prisma.

La esterilidad como núcleo temático desarrollado en la obra o, lo que es lo mismo, la falta de realización, la frustración, es muy corriente en el teatro de Lorca (3). Si analizáramos toda la obra lorquiana nos encontraríamos con una enorme galería de personajes irrealizados. En *Yerma* desde la propia protagonista hasta el último personaje todos destilan el amargor de la frustración, con la única excepción de María, claro símbolo, incluso nominal, de la maternidad realizada.

Esta esterilidad se desarrolla mediante una tensión latente en varios planos, perfilándose desde el principio con tonos de tragedia. Parafraseando a García Márquez podríamos hablar de "crónica de una tragedia anunciada" ya que sabemos lo que va a pasar desde el comienzo de la obra, careciendo ésta por tanto de argumento. Por ello, excluyendo el posible desarrollo argumental, el desarrollo temático se centrará en explorar esa tensión trágica desde diversas perspectivas, mostrándonos cómo aquello no puede conllevar otro desenlace que lo fatal.

Cedric Busette afirma que "los personajes de Lorca son conscientes de muchos factores: misteriosos, sociales y biológicos, que limitan su capacidad de acción y de realización en sus deseos" (4). En el fondo se trata, como tal tragedia, de una lucha entre libertad y destino: *Yerma* no será libre para realizarse como mujer, para ser plenamente mujer —nótese aquí el sentido de tragedia en su aspecto moderno—, porque el destino, "elemento todopoderoso y omnipresente" según palabras de Robert Lima, lo impide. (5). Por tanto, la acción trágica de *Yerma* consistirá en la intensificación progresiva de la angustia inicial a través de diversos planos más que de su desarrollo en el tiempo, lo que convierte a la obra en "poema" al no existir una acción desarrollada temporalmente sino temáticamente. Este sería el esquema:



El tiempo, pese a la gran importancia que tiene por las constantes referencias a su transcurrir desde la boda sin que se produzca la fecundación, es algo accesorio y secundario ya que se utiliza para agudizar una tensión que crece en dos niveles:

- 1.—En relación con los distintos planos que inciden progresivamente.
- 2.—En relación con un tiempo que va haciendo cada vez más evidente lo inexorable.

Veremos ahora de qué manera Lorca agudiza las tensiones preexistentes a través de los distintos planos que crearán una crispación final no sin antes advertir que prácticamente no pasaremos de su enunciación pues lo contrario sería innecesariamente prolijo por haber sido analizado por otros estudiosos del tema.

Ricardo Doménech es posiblemente el crítico que más ha insistido en el aspecto social, señalando que el fáctum trágico "no proviene de la ciega Naturaleza, sino de la ceguera de la sociedad". Esto es cierto parcialmente; sin duda los condicionamientos sociales ejercen una gran presión, pero es que Yerma es biológicamente estéril. Lo social, por tanto, será un condicionante pero no un determinante.

Dentro de este mismo plano se podrían distinguir otros apartados como el de un presunto feminismo; la tensión entre la honra externa representada por Juan y la honra interna —la "casta" en palabras de Yerma—; la lucha entre tradición e inclinación, o la contradicción interior de la protagonista entre su ansia maternal insatisfecha y la fidelidad conyugal asumida. Todos ellos tienen suficiente peso específico de por sí, pero son coadyuvantes: ayudan a crear un clímax, y en compañía unos de otros conducen al final, pero no son únicos e intentar convertirlos en exclusivos no deja de ser una interpretación parcial e incompleta.

El plano biológico tiene una relevancia especial en la obra pero la explicación única desde este punto de vista carece de sentido desde el mismo momento en que otros personajes femeninos también estériles, e incluso el propio Juan, no convierten su esterilidad en problema trascendental y lo soslayan. Que el estéril sea o no Juan, no importa; es Yerma la que enfrentándose a su esterilidad la hace evidente y preocupante. Por otra parte, habría que analizarlo dentro de un contexto total donde se crea la oposición Naturaleza fecunda/Protagonista estéril, planteándose una disfunción con un sinsentido similar al de la paloma equivocada del poema de Alberti: la naturaleza presenta anomalías, lo que nos conduce a integrarlos en una visión cósmica.

Mamá

Yo quiero ser de plata

Hijo

tendrás mucho Erio

Mamá

Yo quiero ser de agua

Hijo

tendrás mucho Erio

Mamá

¡Dadame en tu abrochada

¡Eso sí!

¡Ahora mismo!

Carlos Feal Deibe (6) señala la tendencia de Lorca a inscribir sus obras en una categoría mítica y universal, por lo que Yerma vería el destino como "elemento todopoderoso y omnipresente". Algo más allá de lo puramente biológico o de lo social, al mismo tiempo englobante y distinto. De ahí que Yerma, a través de los ritos mágicos o religiosos, quiera incluirse por comprensión del determinismo natural que cada generación recibe a través de la cultura, en ese ciclo vital ciego, en esas leyes más amplias. Por eso Yerma exclamará: "...y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares", o Juan precisará sobre lo innecesario del "continuo lamento por cosas oscuras, fuera de la vida, por cosas que están en el aire", y más adelante "...cosas que no han pasado y que ni tú ni yo dirigimos".

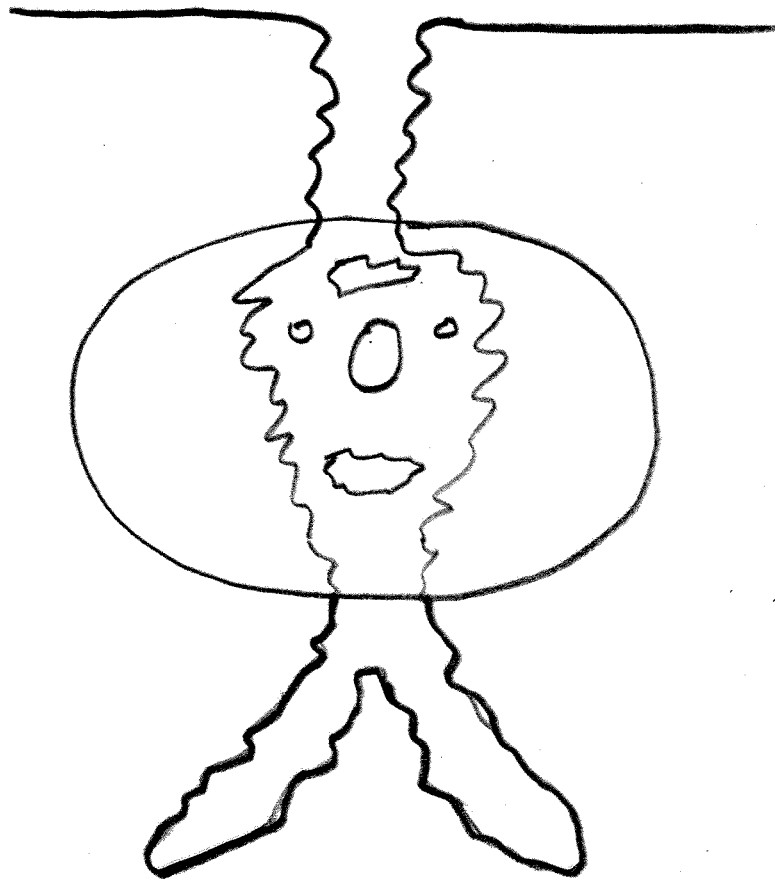
No se trata tampoco de la creencia en un ser superior concreto, "Dios no existe" dice la Vieja, de ahí lo ineficaz de los ritos, ya sean religiosos o mágicos, pues no son sino elementos integrados —al igual que lo social, lo biológico, etc.— en una fuerza superior aglutinada que arrastra a los hombres en su devenir.

Toda esta compleja red de niveles confluyen en Yerma, personaje-tema, que víctima de contradicciones externas e internas sólo podrá "ser" asumiendo su frustración, siendo ella misma, siendo "yerma", cuando grita "¡marchita!", segura ya de su esencia. Ahora ya sabe quién es. Y aquí la paradoja: Yerma (encarnando toda esa densa mitología lorquiana que se basa en la dualidad mujer-madre-luna-diosa destructora que acaba con el marido-hijo-amante) se realiza matando a Juan, aceptando su falta de libertad para "ser", pero en un acto final de suprema rebeldía. Yerma sólo "será" en la frustración total. Esta grandeza trágica es la que convierte a *Yerma* en uno de los grandes hitos del teatro de todos los tiempos.

#### NOTAS

- (1) "Heraldo de Madrid" de 11 de julio de 1933.
- (2) "Luz", de 3 de julio de 1934.
- (3) BOREL, Jean Paul: *El teatro de lo imposible*. Ed. Guadarrama.
- (4) BUSSETTE, Cedric: *Obra dramática de García Lorca*. Ed. Las Américas.
- (5) LIMA, Robert: *The theatre of García Lorca*. Ed. Las Américas.
- (6) FEAL DEIBE, Carlos: *Eros y Lorca*. Ed. Edhasa.





GORDILLO



## NOTAS SOBRE EDUCACION Y ENSEÑANZA EN CUENCA EN TIEMPOS DE LORCA

CLOTILDE NAVARRO

Un pequeño hilo conductor enlaza los nombres de Federico García Lorca y Cuenca. Debió ser en 1932 cuando el poeta granadino realizó la que, seguramente, fue su única visita a nuestra ciudad, según recordaba aún no hace mucho quien fue su compañera en “La Barraca”, Carmen Diamante (1). En aquella visita, Lorca entabló contacto con los estratos culturales cuencenses, ante los que protagonizó la lectura de una de sus obras dramáticas aún inéditas – posiblemente “Bodas de sangre” – y sintió, como necesariamente debía ocurrir, el impacto del paisaje cuencense en un alma tan sensible como la suya, que quedó reflejado en un hermoso soneto felizmente recuperado también en fecha reciente (2).

Rehacer o recontar lo que sucedía en Cuenca en aquellos años sigue siendo una tarea pendiente, no acometida hasta ahora por nadie, lo que produce un vacío de conocimientos históricos. La década de 1931 a 1940 representa un paréntesis demasiado grande en la vida de un pueblo; más aún, si tenemos en cuenta la importancia de los acontecimientos que en ella ocurrieron. Pero carecemos en Cuenca de la indispensable bibliografía que consultar y citar a la hora de intentar una aproximación a lo que ocurría en la provincia en este período.

Con el fin de ir ayudando a cubrir esa importante laguna de conocimientos y desde luego, sin querer agotar exhaustivamente el tema, voy a señalar en este trabajo unas notas sobre algu-

nos hechos o preocupaciones, de carácter educativo o relacionados con la enseñanza, que estaban latentes en dos momentos concretos de esa década en Cuenca. Uno, el mismo año 1932 en que García Lorca visitó la ciudad; otro, cuando estaba a punto de llegar el año dramático en que el viejo dilema de las dos Españas iba a encontrar nuevamente la forma de ensangrentar hogares y familias, cobrándose, entre tantas vidas inocentes, la de Federico García Lorca.

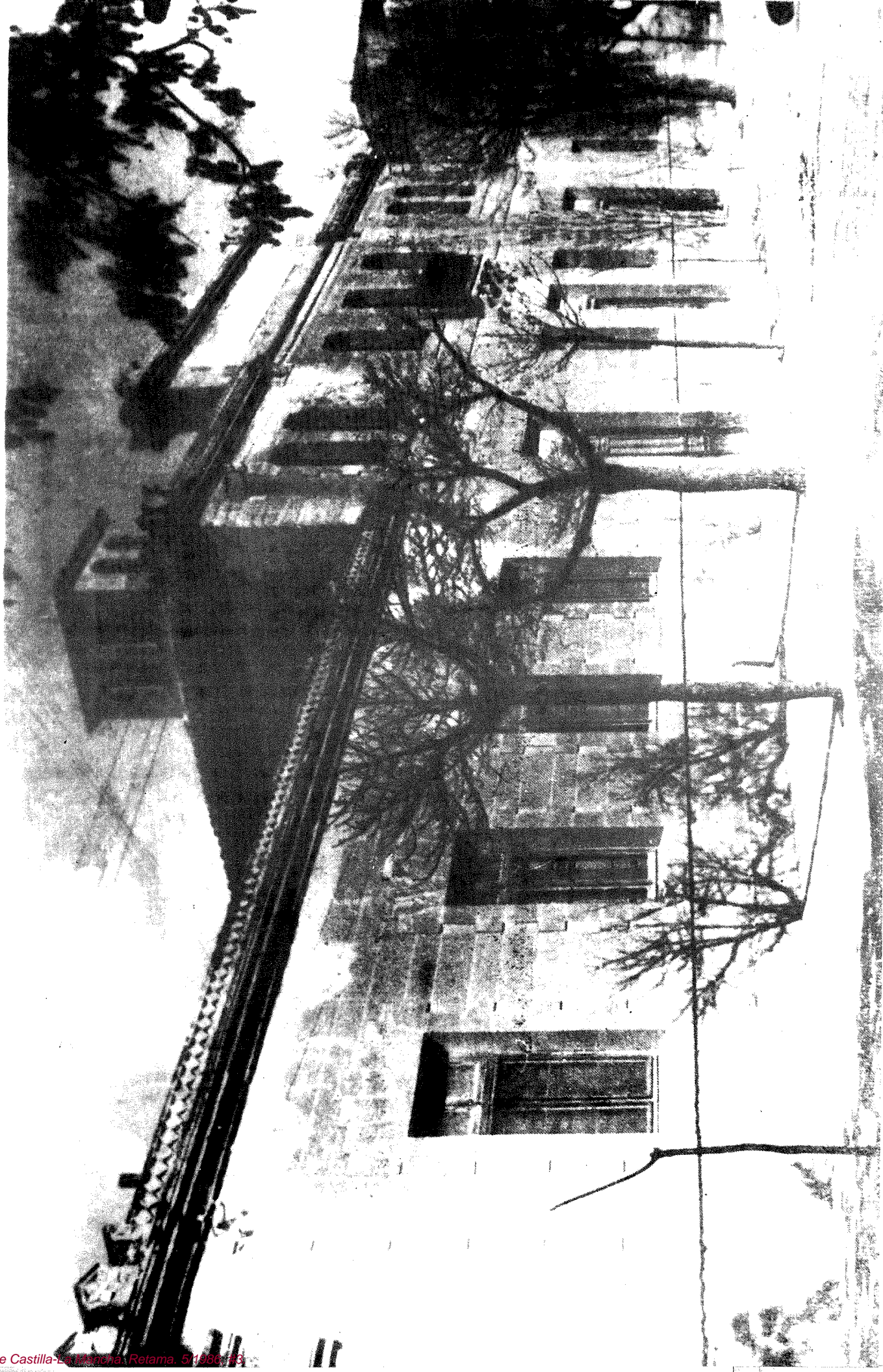
1932 es un año especialmente importante en la consolidación de un movimiento de preocupación pedagógica y educativa en la provincia de Cuenca, tras el larguísimo período anterior, en que los únicos motivos de interés giraban alrededor de la siempre precaria situación profesional y económica de los maestros, obligados a desempeñar su trabajo en condiciones que hoy llamaríamos tercermundistas.

La revolución que supuso la implantación de la República, derivada de unas preocupaciones intelectuales y sociales, encuentra también su reflejo en Cuenca, aunque es fácil suponer que no se trató de una explosión masiva, sino muy limitada. Hay en la ciudad un pequeño núcleo de personas encargadas de promover esa preocupación cultural y es interesante señalar que las dos cabezas visibles pertenecen al mundo de la Educación, son profesores: Juan Giménez de Aguilar, profesor del Instituto y Rodolfo Llopis, de la Normal. Sus nombres están en todo lo que de vivo y combativo hay en Cuenca en esos años y ellos serán también quienes traigan a la ciudad esos símbolos impresionantes del pensamiento español — Baroja, Galdós, Unamuno, Ortega — que en este tiempo, y como ocurrió con García Lorca, descubren la existencia de nuestra pequeña ciudad.

Esas preocupaciones culturales que, en el caso estrictamente educativo, tienen su raíz en la Institución Libre de Enseñanza, se reflejaron también en Cuenca en algunos hechos coincidentes en ese año 1932, de los que voy a destacar especialmente tres que pueden ser significativos, desde la distinta valoración de cada uno de ellos, para delimitar el ambiente que Lorca quizá pudo detectar en su visita a nuestra ciudad.

Uno de ellos, de evidente interés por su originalidad, fue el establecimiento definitivo de la Escuela de Artes y Oficios, promovida por la Diputación Provincial ya en 1927 y que desde entonces había funcionado con carácter experimental. “El entusiasmo con que Cuenca acoge esta Escuela lo demuestra cada año la ampliación del alumnado y la plantilla docente, culminando en los albores de 1932 con su fundación definitiva por la Comisión Gestora de la Diputación. Las enseñanzas se impartían gratuitamente, premiando con diplomas y en metálico a los alumnos más aventajados” (3). Basta señalar que en ese momento coincidían en la Escuela Luis Marco Pérez, Leonardo Martínez Bueno y Fausto Culebras para comprender, con sólo esta mención, cuál fue la importancia que alcanzó aquella iniciativa y con cuántas razones ha sido reiteradamente pedida su restauración, desde que fue cerrada al término de la guerra civil.

El segundo hecho, sin duda el más importante desde una valoración estrictamente educativa, es la celebración de la *Semana Pedagógica Conquense*, realizada entre los días 15 y 21 de mayo de 1932 y que venía a ser la síntesis de esas preocupaciones a las que ya aludía antes, en un ambiente de profunda renovación al que, sin duda, se refería el Inspector de Primera Enseñanza, Valentín Aranda, en las breves palabras de introducción al volumen que recoge el desarrollo de la *Semana*: “Con ser valiosas las afirmaciones que, en su discurrir, van fluyendo, tienen mucha más fuerza y mucho más valor el espíritu que lo informó y el espíritu que tenuamente se va desprendiendo de todo su conjunto. Parece, al final, que ese espíritu va tomando cuerpo, e infiltrándose en los nuestros, nos acerca mucho a la Bondad. Y que nosotros, todos, nos sentimos más optimistas, más aptos y más sanos dentro de la Escuela nacional y dentro de España”. Ese espíritu de renovación estaba también latente en el discurso inaugural pronunciado por el ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos, quien no pudo obviar el hecho de que la primera Semana Pedagógica celebrada en España tuviera por escenario el ámbito conquense, “porque es Cuenca una ciudad apartada y aparentemente





muerta espiritualmente la que inicia, sin embargo, este acto ejemplar en la conducta del Magisterio, y al conocerla de visu siento una complacencia y quiero rendiros un tributo de consideración y respeto. La importancia de este hecho es doble: por lo que representa en sí y por la ejemplaridad que pueda tener en otras ciudades. La importancia del acto en sí proviene de que es la expresión de una España nueva que está germinando; para quien tiene un poco de sentido y sabe auscultar en el alma de nuestro país, es fácil advertir este germinar de una nueva España que está naciendo y ha de ser fuerte, y ha de serlo por obra y gracia de la acción fervorosa del Maestro y de la Maestra de España; ha de serlo, por la nueva escuela; sin ellos no podría a la postre crearse esa nueva espiritualidad de esta nueva España que está ante nosotros”.

Tesis también latente en las palabras de Rodolfo Llopis, llamado, desde su cátedra en la Escuela Normal de Cuenca a la dirección general de Primera Enseñanza: “Saben perfectamente cuantos me escuchan la agradable sorpresa que me produjo ver que había tantos Maestros de la provincia de Cuenca dispuestos a trasladarse a esta ciudad sin ayuda económica de ningún género por parte del Ministerio. Saber que tantos Maestros cediendo a un impulso de su propio espíritu y de su propio corazón, querían reunirse en esta ciudad y recibir las lecciones que les van a dar los Maestros que desfilarán por esta tribuna, y recibir igualmente aquellas otras lecciones que yo considero más eficaces todavía: las que han de nacer al contarse mutuamente las penurias y alegrías de sus escuelas, las ilusiones que han puesto en ellas y los medios de que disponen para resolver el problema de la vida escolar (...) No quiero sentarme sin decir cuál es la satisfacción que nos produce ver cómo este movimiento que aquí está ahora iniciándose en la reunión y celebración de esta Semana Pedagógica, es un movimiento que se extiende ya por toda España, y quien no esté ciego y sepa ver con claridad en la vida española, tendrá que decir que una de las características más acusadas de esta hora que estamos viviendo, es el gran entusiasmo que se siente en todo el país por la enseñanza y la ilusión que todo el mundo pone en la escuela y el Maestro”. (4).

Si durante su visita a Cuenca, Federico García Lorca fue llevado, como es fácil suponer, a algún punto en alto, para contemplar a sus pies la maravilla de la ciudad, encontraría ante él un panorama bien distinto al actual. El casco urbano terminaba prácticamente en Carretería; apenas si se habían construido las primeras viviendas de las calles Sánchez Vera y República Argentina (esta última, ni siquiera existía como tal calle). Posiblemente los ojos inquietos de Lorca se vieran atraídos por una obra que estaba iniciándose, fuera del conjunto urbano, lejos de casas y calles, en un inhóspito y solitario terreno. Y si Lorca preguntó por aquella obra que se podía divisar a lo lejos, seguramente recibiría una respuesta orgullosa: “Es nuestra nueva Normal”. Porque ese año de 1932, de Lorca en Cuenca, es también el año del comienzo de las obras del entrañable edificio que hoy sigue acogiendo los estudios de Magisterio y este es el tercer hecho a destacar en el panorama educativo cuense de ese año.

Citaré aquí solo unos escuetos datos para situar los orígenes y primeros pasos de la obra, tras recordar que la Escuela, dividida históricamente en dos – Maestros y Maestras – había tenido varios edificios anteriores: en la calle Solera, la Merced, el Carmen, etc. El 30 de noviembre de 1931 tomó acuerdo el Ayuntamiento para la construcción del nuevo edificio, aportando los terrenos y el 25 por ciento del presupuesto, bien en metálico o directamente en materiales; el 11 de enero de 1932 ya aceptó el Estado la donación del solar y el 17 de septiembre se recibía en Cuenca un telegrama del director general de Primera Enseñanza informando que el último Consejo de Ministros había aprobado el proyecto del edificio y ordenaba su subasta. El Ayuntamiento de Cuenca, en justa compensación, acordó que la calle que debía construirse para llegar a la Normal recibiría el nombre de Rodolfo Llopis. El prestigioso pintor local de la época Ricardo Pérez Compans recibió el encargo de preparar el pergamino conmemorativo de la ceremonia de colocación de la primera piedra. (5). Era ya el frío mes de noviembre de 1932 cuando empezaba a crecer la Escuela Normal de Cuenca, el año que Lorca estuvo aquí.

## IDEOLOGÍAS, POLEMICAS Y PROBLEMAS EN VÍSPERAS DEL DESASTRE

Señalé al comienzo de este trabajo que mi propósito era exponer una serie de notas y datos sobre algunos aspectos educativos de la provincia de Cuenca en dos momentos concretos. Visto lo correspondiente al año 1932 conviene pasar ya un tiempo algo posterior, el que nos sitúa en vísperas del comienzo de la guerra civil y, por tanto, de la muerte de Lorca.

En el aspecto doctrinal, el detalle más importante a señalar – porque se mantiene vigente todavía, 50 años después– es el de la polémica sobre las instituciones educativas y la capacidad legal de ejercer, impartir o controlar la enseñanza. El 4 de febrero de 1935 apareció en Cuenca el primer número de un nuevo periódico, un semanario titulado “*El Herald de Cuenca*”, dirigido precisamente por un maestro, Daniel Calvo Portero – con amplia experiencia anterior en periódicos específicamente profesionales– y que venía a compartir los puestos de venta y la atención de los lectores con otro semanario más antiguo, “*El Defensor de Cuenca*”, de tendencia católica-conservadora, mientras que el recién llegado no ocultó, desde el comienzo, su inspiración republicana de izquierda. Pues bien, en la página 3 de este primer número del “Herald”, encontramos ya un artículo cuyo título es sugeridor de la polémica a que me refiero: “Sólo el Estado debe ejercer la misión de enseñar”. Si se producía tal afirmación era, lógicamente, porque existía la tesis contraria, mantenida en aquellos precisos momentos a través de un debate en las Cortes, para eliminar cualquier capacidad estatal en el control de la enseñanza, en beneficio de la libre y soberana iniciativa.

En aquellos momentos, como hoy, la Educación, sobre todo en su nivel primario y básico, era no sólo una cuestión de discusión teórica, en estrictos niveles pedagógicos, sino un problema político. La lectura de los artículos publicados en la prensa conquense de hace 50 años tienen poca diferencia, salvo quizá en el estilo y la terminología – entonces nadie pensaba en la existencia de algo llamado LODE– con lo que hemos podido leer en los últimos meses en torno al mismo problema, esto es, la capacidad del Estado para controlar y en qué forma, los centros

privados. La pugna entre la enseñanza pública-enseñanza privada, especulaciones sobre el concepto de *libertad de enseñanza*, coste de la educación, colegios de ricos-colegios de pobres..., forman parte de esta dialéctica, tan reciente, pero que ya existía con toda virulencia en vísperas del desastre.

Las *Misiones Pedagógicas*, que habían desempeñado una importantísima labor educativa y cultural en el ámbito rural en los años anteriores, continuaban existiendo, si bien con una actividad un tanto decaída. En ese año de 1935 que estoy comentando, he encontrado referencias de, al menos, dos actuaciones en nuestra provincia. Una se desarrolló del 3 al 5 de marzo, en Uclés, Alcázar del Rey, Cuenca, Uña y Fuentes y estuvo encabezada por Alejandro Rodríguez Casona (es decir, Alejandro Casona, el conocido autor teatral) y estaba compuesta por 45 jóvenes de ambos sexos “que con entusiasmo y desinterés laudable aprovechan los días de vacación universitaria para marchar a los pueblos a hacer Misiones, esto es, a llevar a los lugareños algo de la cultura y la vida modernas” (6). La segunda tuvo lugar del 12 al 17 de abril, volviendo a Uclés y Alcázar del Rey, además de a Buenache de la Sierra y en la expedición, formada por los escritores Enrique Azcoaga, Guillermo Fernández y Enrique Chávarri, aparece un hombre bien conocido, aunque entonces aún no pasaba de aprendiz de poeta: Federico Muelas.

No todo era educación y cultura. Desde nuestra perspectiva podemos sentir un escalofrío al leer estas palabras: “Hay en Cuenca un centenar largo de niños que no comen, que se mueren de frío y que viven en miserables chozas sin ninguna garantía higiénica. Estos niños, apostados en las esquinas, a las puertas de las tiendas, de los cines y de los casinos, nos echan en cara nuestra desidia y nuestra falta de sentimientos humanitarios”. Estas palabras forman parte del mensaje dirigido a la opinión pública por Celedonio Huéllamo, inspector de Primera Enseñanza, con el propósito de activar el desarrollo de las *Cantinas Escolares*, legalmente instituidas, pero sin funcionamiento efectivo en nuestra ciudad. La campaña debió dar resultado satisfactorio, puesto

que a primeros de marzo la Inspección anunciaba ya que el día 6 se inauguraría la ampliación de la cantina escolar del grupo "Pablo Iglesias" (hoy desaparecido) en la que se podrían dar cien comidas: 40 para "parvulitos" del grupo citado, 30 para niños de la Graduada de la calle Colón, 20 para los grupos del Parque y 10 para la Unitaria de Tiradores, a la vez que "se trabaja activamente para instalar otras tres Cantinas en los grupos del Parque, San Antón y San Pedro", lo que, de paso, nos permite conocer la configuración escolar de la capital en aquel momento, añadiendo al esquema anterior la escuela del Patronato de Aguirre y las de las calles Solera y Obispo Valero. En mayo se anunciaba la constitución de un patronato de Cantinas Escolares, con la posibilidad de participación de todos los ciudadanos y el 17 de junio se rendían las primeras cuentas, referidas ya a "cinco cantinas escolares debidamente instaladas y capaces para servir un cubierto diario a 330 niños", la labor que, en el verano, encontró su complemento con la organización de dos Colonias Escolares, ambas en Beteta y una más en Malvarrosa (Valencia), lo que supuso la posibilidad de veraneo para 95 y 45 niños respectivamente.

De que en la ciudad existía alguna sensibilización sobre las cuestiones educativas puede dar idea el hecho anecdótico de que existía una "*Librería Pedagógica*", bautizada así a comienzos de 1935, cambiándose en este nombre la que antes se llamaba "Librería Fe", en Mariano Catalina número 12 (Carretería).

Y en cuanto a la Escuela del Magisterio – la Normal – también generaba algunas noticias en estas vísperas de la guerra civil. Noticias, algunas, curiosas, dentro de su trascendencia, como el manifiesto suscrito por el profesorado y dirigido al gobierno de la Nación, a la vista del proyecto de suprimir la coeducación, implantada con la reforma educativa impulsada por el nuevo régimen – plan de estudios del 29 de septiembre de 1931 – que eliminó la secular distinción entre Escuelas Normales de Maestros y de Maestras.

"Se ha notado en los alumnos y alumnas mutua comprensión y estimativa, un mayor interés en la asistencia a clase, un acicate o estímulo en los estudios. Las muchachas han agrandado su horizonte cultural y social y los muchachos corrigen su lenguaje y modales. Nada hay, pues, que temer de estas relaciones de camaradería,

abiertas, francas, naturales en el ambiente de seriedad y buen tono que se respira en nuestros centros. Las mujeres siguen siendo muy femeninas y los hombres nada pierden de su vigor y masculinidad; antes, bien, la coeducación subraya las diferencias" (7), argumentaban los profesores de hace 50 años, en defensa del mantenimiento de unas clases comunes para hombres y mujeres.

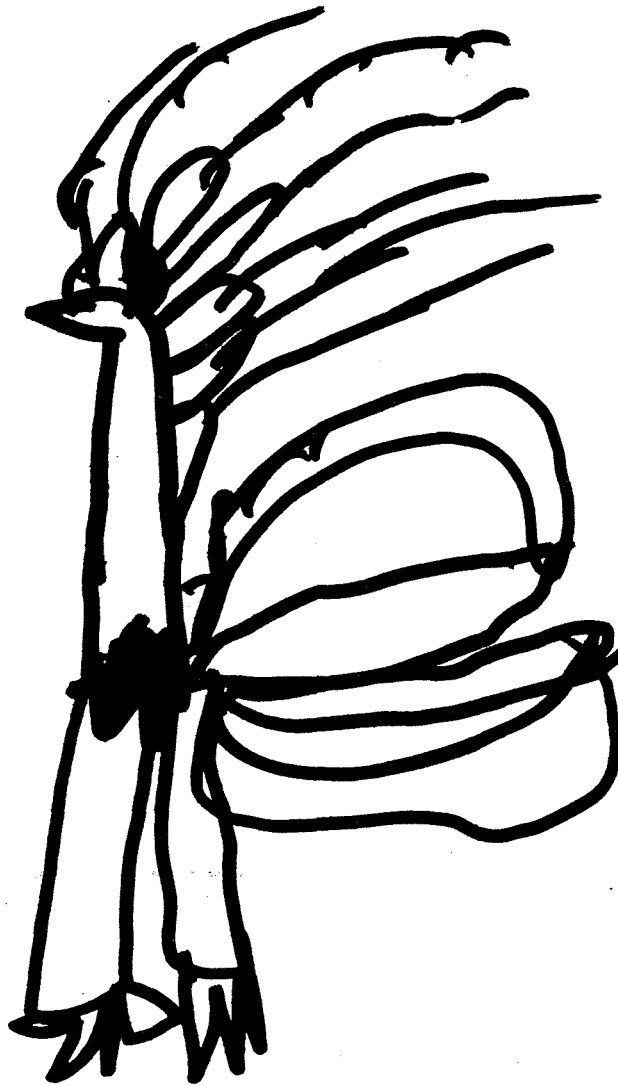
La Normal colaboraba también en la campaña social en favor de las Cantinas Escolares, con un festival celebrado en "el amplio salón-biblioteca" del centro, con motivo de un reparto de ropas a los niños necesitados, acto en el que participaron una Agrupación Musical, el Coro de Normalistas y el grupo provincial de Misiones Pedagógicas. Pero la ceremonia, como otras similares, no se pudo celebrar todavía en el nuevo salón del no menos nuevo edificio recién construido. Precisamente la prensa conquense se hacía eco, a finales de 1935 – acababa de morir, en septiembre, Manuel B. Cossío, el gran patriarca de la educación contemporánea española – del hecho escandaloso de que el edificio estuviera sin abrir, existiendo necesidad de él no solo para acoger los estudios de Magisterio, sino también la Escuela graduada aneja, pero así era: el Ayuntamiento no había abonado su parte de compromiso en las obras, no había terminado el suministro de agua ni se habían preparado los accesos. La solución empezó a llegar en 1936, primero cuando el Estado se hizo cargo de la deuda municipal; luego, en sesión del 20 de abril, el Ayuntamiento fue informado de que habían comenzado las obras de acceso a la Normal desde Cuatro Caminos, trazándose la calle que luego se llamaría República Argentina; el 10 de junio se dio la aprobación al proyecto de urbanización de Sánchez Vera a la Normal. (8).

Estaba a punto de llegar la hora de que se pudiera utilizar el noble edificio, el primero de la Cuenca moderna, el mismo que quizá Lorca pudo ver nacer en aquella su solitaria visita a la ciudad, pero que no hubiera podido ver usar para lo que fue concebido, en el supuesto de que el poeta volviese a la ciudad en este verano de 1936. No iban a estar los tiempos próximos por la educación y la cultura y así, paradójicamente, el primer destino de la Escuela fue el de cuartel, por las necesidades inmediatas de la guerra. Triste suerte la de un edificio concebido con fines edu-

cativos y entregado, en cambio, para una utilidad bien distinta. Habría que esperar el final de la guerra para que esta casa cumpliera los fines para los que fue contruida.

Con ello termina la exposición de estas notas que no han pretendido ser más que eso: notas, apuntes, citas escuetas de algunas cosas que

ocurrían en el ámbito educativo conquense de hace medio siglo, cuando Lorca vino a vernos, cuando Lorca estaba a punto de morir. Una época apasionante y llena de matices enriquecedores, que siguen esperando el estudio frío y racional que nos permita completar el conocimiento de nuestro más inmediato pasado.



#### NOTAS

- (1) "Gaceta Conquense" núm. 16, del 16 al 22 de octubre de 1984.
- (2) "El poeta pregunta a su amor por la Ciudad Encantada de Cuenca". Soneto. Publicado en "ABC", 17 de marzo de 1984.
- (3) María Teresa Jiménez: *Fausto*. Madrid, 1985, Edición de la autora; pág. 46.
- (4) *Semana Pedagógica Conquense*. Edición de la Inspección de Enseñanza Primaria de Cuenca, 1932; 155 p.
- (5) Archivo Municipal del Ayuntamiento de Cuenca. Actas de sesiones plenarias, año 1932.
- (6) "Heraldo de Cuenca", núm. 5, de 4 de marzo de 1935.
- (7) "Heraldo de Cuenca", núm. 6, de 11 de marzo de 1935.
- (8) Archivo Municipal del Ayuntamiento de Cuenca. Actas de sesiones plenarias, año 1936.





## FEDERICO GARCIA LORCA, POETA Y PENSADOR

ANTONIO HERNANDEZ SANCHEZ

“Was bleibet aber, stiften die Dichter”:  
(Pero lo que permanece, lo fundan los poetas)

Son palabras de Hölderlin en su poema “Recuerdo” glosadas por el filósofo alemán Martín Heidegger y que yo intento aplicar —sobria pero no creo que menos adecuadamente— a nuestro poeta español García Lorca. (1).

Es frecuente que los filósofos se acerquen a los poetas y que aquellos hayan visto en el oficio de estos últimos un auxiliar excelente para la ímproba tarea filosófica, quizá desmedida, de formular un discurso coherente sobre el ser. Jean Paul Sartre, junto a Heidegger, la otra cumbre del pensamiento filosófico contemporáneo, se ocupó de Mallarmé, otro de los poetas-pensadores. (2). Entre nosotros, a Luis Cernuda se le ha llamado “poeta ontológico”. (3). El profesor Cerezo Galán ha dedicado un notable trabajo al pensamiento filosófico de Antonio Machado, poeta más cerca de la filosofía por haber sido discípulo de Bergson en Francia, hasta tal punto que la eximia filósofa María Zambrano descubre en unos versos de Machado de 1907 una anticipación del mismo Heidegger. (4). Y sobre el mismo Lorca, Gustavo Correa echa mano de filósofos como Cassirer, Jasper y Lévy-Bruhl, entre otros, para explicar al mundo mítico de Lorca. (5). Hablo de los que fundamentalmente son considerados poetas más que pensadores; de lo contrario habría que referirse a Unamuno, tampoco filósofo profesional, pero en quien es más fácil encontrar, por su “sentimiento trágico de la vida”, una preocupación “ontológica”. (6).

Pero la atención de Heidegger hacia los poetas no es esporádica ni conyuntural ya que después de su primera obra "Ser y Tiempo" de 1927, aparte de no escribir otra obra de la misma envergadura filosófica, todo su pensamiento se "vuelve" hacia el lenguaje pero el lenguaje poético, a la poesía. Es la famosa "Kehre" (vuelta) que normalmente se fecha en 1947 con "La carta sobre el humanismo" dirigida al filósofo francés Jean Beaufret con la frase: "el lenguaje es la casa del ser; en su vivienda mora el hombre; los pensadores y los poetas son los vigilantes de esta vivienda", (7) pero que realmente es mucho anterior, por lo menos de 1936, fecha de su conferencia en Roma sobre "Hölderlin y la esencia de la poesía" publicada por vez primera en 1937 en Munich. (8).

Es cierto que en "Ser y Tiempo" Heidegger se ocupa del lenguaje, pero del lenguaje ordinario no del lenguaje poético, más o menos en la no interrumpida tradición de la filosofía de su preocupación por el lenguaje desde Platón y Aristóteles aunque dentro, eso sí, de su visión existencialista o, mejor, historicista del ser humano. (Historia como acontecimiento existencial del individuo— Geschichte—, no como historia real exterior— Historie—). Aquí, como lo ha visto Habermas, el lenguaje es "habla" (Rede) y todavía no "Sprache", lenguaje; es un utensilio de su responsabilidad y de su decisión ante los demás entes. En "Ser y Tiempo" solamente el hombre se "ocupa de sí" (Selbstsorge) porque se trata de "un individuo violento, creador, que domeña al Ser, con autonomía finita en medio de la nada de un mundo sin dioses". (9). En "Ser y Tiempo", el lenguaje es "preguntar" (Frage), oír (Hören), escuchar (Hörchen) en una lucha que le llevará hasta la muerte (Sein zum Tode) en "el sí más profundo y abierto de la ruina". De aquí el atractivo "mundano" que tuvo este primer Heidegger para muchos románticos conservadores de la época hasta poder inspirar con más o menos intención de su parte al mismo nazismo. (10).

Heidegger cambia bruscamente su concepción del lenguaje desde 1936: a) ya no se trata de lenguaje ordinario en calidad de instrumento de su facticidad; b) el "Dasein" ha perdido su arrojo y su violencia y no se sirve del lenguaje sino que lo sirve, se ampara en él, se convierte en su "casa". "El hablar de la casa del ser no es una trasposición de la imagen de la "casa" al ser, sino que desde la esencia de la "cosa" habremos de pensar más bien lo que son "cosa" y "morar". (11). Hasta tal punto que este nuevo tipo de lenguaje, la poesía, va a superar al mismo discurso filosófico: "El poetizar es más verdadero que el anunciar el ente". (12). La vuelta (Kehre) de Heidegger es total: "El pensar futuro no es más filosofía; necesario es en la actual penuria del mundo menos filosofía pero más atención al pensar". (13). Lo que antes era un mérito del hombre, ahora es gracia: "El pensar conduce la ec-sistencia histórica, es decir, la humanitas del homo humanus al reino de la aura de la gracia". (14). Lo que en el "primer" Heidegger era fuerza, arrojo, violencia, decisión, es ahora gracia, benevolencia, protección: "El lenguaje mismo es elevado a la iluminación del ser" (15). El "estado de arrojo" ya no conduce, como en "Ser y Tiempo" a un humanismo heroico a la espera de Dios y de los dioses: "Si él —el hombre— aparece y cómo aparece, si y cómo el Dios y los dioses, la historia y la naturaleza, vienen, se presentan y se ausentan, *sobre esto no decide el hombre*". (16).

Desde 1936 Heidegger se va a servir de los poetas para expresar su pensamiento. A Hölderlin le va a dedicar seis trabajos, entre artículos, conferencias y discursos, (recogidos ahora en español en la traducción de Valverde); igualmente a Stefan George, George Trakl y Rilke.

Ahora ya debemos preguntar: ¿Por qué los poetas y no los filósofos?; o ¿por qué los poetas llegan por encima de su valor estético a ser considerados como pensadores?. Una respuesta bastante plausible la podría dar un buen estudiante de filosofía: todo el pensamiento alemán es así desde Böhme hasta Schelling y Goethe la resumió en dos palabras: "Dichtung und Wahrheit". Poesía y Verdad que precisamente Jorge Guillén las recuerda para hablar de la poesía de García Lorca. (17). Schiller, según Madame de Stael, habla al hombre como a la misma naturaleza, pues la naturaleza es pensador y poeta simultáneamente. (18). El mismo Goethe había dicho en el Fausto: "Mi propia mirada es un pensar, mi pensar es una mirada";





y aludiendo al contenido de ese pensar y no sólo a su facultad como en el Fausto: "Debemos pensar necesariamente la ciencia como arte, si esperamos de ella *alguna especie de totalidad*". (19). Fórmula que en Heidegger quedará definitivamente plasmada como "pensamiento poético o poesía pensante" (das denkerische Dichten und das dichterische Denken).

¿Cuál es el contenido de este pensamiento poético? El "cielo y la tierra", responderá con Hölderlin o "cuatro voces son las que resuenan: el cielo, la tierra, el hombre, el dios. En esas cuatro voces reúne el destino toda la infinita pertenencia. Pero ninguno de los cuatro se sostiene y marcha unilateralmente por sí. Ninguno es finito en este sentido. Ninguno es sin los demás. In-finitos se relacionan unos con otros; son los que son a partir de la infinita pertenencia; son esa totalidad misma. (20). Tocamos el meollo del pensamiento de Heidegger: la filosofía tal como se instaura entre y desde los griegos no es el discurso del ser sino su olvido. ¿Qué olvidaron los filósofos profesionales? La naturaleza de los pre-socráticos, como lo vio antes Nietzsche con su "Dios ha muerto": "La frase de Nietzsche alude al destino de dos milenios de historia de Occidente, la metafísica, es decir, la filosofía occidental entendida como platonismo, se acabó". (21). Por esto, para Heidegger, pensar —denken— es recordar —andenken—. ¿Qué hay que recordar o ya definitivamente pensar? "La naturaleza más antigua aún que las edades y más grande que los dioses de Oriente y Occidente". (22). "Fisis, fein", comenta Heidegger, es el brotar y resurgir, el abrirse, el brotar en lo abierto, el encender esa iluminación dentro de la cual es como algo puede ocurrir en absoluto, situarse en su perfil, mostrarse en su aspecto (eidos, idea). (23). Esta es la razón por la que la Naturaleza "poetiza" (dichtet: concreta, precisa, contornea, condensa). Poeta es, por tanto, el que nombra lo esencial, lo primero, lo más profundo, la potencia absoluta. De aquí la asimilación de poeta y pensador. El poeta es pensador porque nombra lo esencial, lo originario, lo que no está dividido por el discurso objetivamente posterior. Hölderlin llama a la naturaleza "lo sagrado" como cualidad anterior a las objetivaciones y personificaciones divinas: "Te nombramos, sagradamente obligados, te nombramos a ti, Naturaleza, y nueva, como del baño surge de ti lo divinamente nacido" (Valverde) o "cuanto hay en el mundo de divino". (Gorbea). (24).

La Naturaleza (ahora podemos ponerla con mayúsculas) es "lo sagrado, pero no un "cosmos", algo ordenado como pretendía toda la metafísica de Occidente, incluido, claro está, el cristianismo, un platonismo para el pueblo según dijo Nietzsche en el prólogo a "Más allá del bien y del mal". La Naturaleza incluye el caos, "la sagrada selva, la selva sin amparo, la confusión prístina" (El Rin). Aquí está el verdadero sentido del "eterno retorno" de Nietzsche y su "amor fati" afirmado también por Lucrecio, por Espinosa: un devenir sin culpa ni necesidad de justificación. No somos hijos de nuestras obras sino de los acontecimientos. Desde hace veinte siglos, vienen a decir conjuntamente Hölderlin, Nietzsche y Heidegger, hemos sido educados en términos de resentimiento y de mala conciencia. Es el nihilismo o la vida acusadora. Al dejar la Naturaleza por los dioses de la ciudad, ya nada es inocente, ni el nacimiento, ni la muerte. La sentencia de Anaximandro pesa sobre todo Occidente: "Las cosas tienen que pagar pena y ser juzgadas por su injusticia". (25). Solamente los verdaderos poetas nombran las cosas "del cielo y de la tierra", sin el resentimiento del filósofo ni la acusación del sacerdote. Por esto, "lo que permanece lo fundan los poetas". "La poesía, dice Heidegger, la entendemos ahora como el nombrar fundador de los dioses y de la esencia de las cosas. Habitar poéticamente significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la cercanía esencial de las cosas". (26).

Hölderlin y Heidegger se mueven aquí en la tradición de Vico, de Rousseau, de Herder, modernamente del mismo Jacobson, de que la poesía es anterior al lenguaje ordinario. (27). "La poesía, añade Heidegger, es el nombrar fundacional del ser y de la esencia de todas cosas —no un decir arbitrario, sino aquél por el cual sale a lo abierto por vez primera todo aquello que luego mencionamos y tratamos en el lenguaje ordinario. Por esto la poesía nunca toma al lenguaje como una materia prima preexistente, sino que la poesía misma es lo que

posibilita el lenguaje. La poesía es el lenguaje prístino de un pueblo histórico. Por tanto, termina Heidegger, recíprocamente, la esencia del lenguaje debe entenderse a partir de la esencia de la poesía". (28).

Dos misiones, pues, asigna Hölderlin a los poetas: captar las señales de los dioses (la naturaleza) y ser la "voz del pueblo" (*Die Dichter des volks, die Sanger des volks*). El poeta es un ser expuesto en medio de ambos: "Pero a nosotros nos toca, bajo las tempestades de dios, oh poetas, permanecer con la cabeza descubierta, captar el rayo del Padre, a el mismo con nuestra propia mano y entregar al pueblo, velados en la canci3n, los celestes dones". El canto del poeta es al mismo tiempo testimonio de los dioses y de los hombres (*der G3tter und Menschen Werk der Gesang, damit er von beiden zeuge*), dice en el mismo poema "Como en un día de fiesta". (29). En el poema "La voz del pueblo" dice:

...y en verdad  
buenas son las leyendas, pues son un recuerdo  
hacia lo supremo, pero tambi3n eso requiere  
uno que interprete lo sagrado. (30).

"El poeta, dice Kelkel, int3rprete de leyendas y del pueblo (s3gn el doble sentido de "Sage") de las palabras primordiales de su lengua, se mantiene en la frontera que separa a los dioses y a los hombres. De esta manera es con frecuencia "rechazado hacia fuera", experimentando entonces su propio destino como "maldito". Mediador, entre los dioses y los hombres, el poeta canta audazmente los tiempos cumplidos, la Huida de los dioses, al tiempo que predice lo que esta falto de cumplimiento, lo que permanece siempre por venir. Por esto su tiempo no puede ser mas que un "tiempo de miseria" y el mismo no puede menos de sostenerse sobre el abismo de una crisis marcada por una doble ausencia: el "llano" de los dioses antiguos y el "todavía no" de los dioses por venir". (31).

Por eso el oficio de poeta es peligroso porque esta expuesto a todas las c3leras. En varios poemas advierte H3lderlin su peligro pero en ninguno lo dijo mas claro que en su tragedia inconclusa "Emp3docles":

"debe partir a tiempo por quien habla el espíritu".

Esta frase de H3lderlin no dibuja en filigrana la misma figura de Lorca, sacrificada "como las primeras mieses"? (Poema La Paz).

Federico García Lorca aparece ante el juicio erudito de los críticos y el sentimiento espontáneo del lector o del espectador de su teatro como una figura bifronte, como el poeta de H3lderlin y Heidegger, cantor de lo sagrado y vocero del pueblo: cerca de la naturaleza en lo que tiene de destino (inevitable) y cerca de los hombres en lo que tiene de tragedia (injusta), desde "la estrella dura y el molusco sin límite de miedo" hasta "el dolor que mantiene despiertas las cosas como quemadura infinita" (*Poeta en Nueva York*, I, 482).

Hinojo, serpiente y junco,  
aura, rastro y ternura,  
aire, tierra y soledad  
(la escala llega a la luna)

(*Canciones*. "Nocturno esquemático". I, 274)

Uno de los escritores que mejor reflejan su pensamiento po3tico o su poesía pensante es su conferencia sobre "Teoría y juego del duende". El duende, dice Lorca, tiene sonidos negros, raíces que se clavan en el espíritu de la tierra, el mismo duende que abraz3 el coraz3n de Nietzsche". (I, 1068).

No es frecuente en Lorca la cita de otros autores, no por su incultura, como han dicho algunos, sino porque es un verdadero creador. Conocía por trato personal a Eugenio D'ors, Unamuno, a quien cita con frecuencia, a Ortega, de quien copia la definici3n de la tierra como "planeta mediocre" en *R3sita la Soltera* y con quien piensa seguir un curso de filosofía, según dice en carta a Antonio Gallego Burn (II, 1042). No necesit3 ni siquiera conocer a

Hölderlin, como Cernuda que lo tradujo al español y lo llevó en su mochila a la guerra, como le contó Plaja a Octavio Paz. (32).

Pero Lorca intuyó que su poesía estaba más allá de la erudición o de la técnica y se las tenía que ver con fuerzas más poderosas: "La cuchilla y la rueda del carro, y la navaja y las barbas pinchosas de los pastores, y la luna pelada, y la mosca, y las alacena húmedas, y los derribos, y los santos cubiertos de encaje, y la cal, y la línea hiriente de aleros y miradores tienen en España diminutas hierbas de muerte, alusiones y voces perceptibles para un espíritu alerta, que nos llama a la memoria con el aire yerto de nuestro propio tránsito". (I, 1074).

Lorca que comenzó escribiendo en prosa, describe admirablemente ese primer aspecto del poeta de cara a un misterio que tiene que descifrar y que él llama duende, como Hölderlin lo llamaba "lo sagrado": "el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles", continúa diciendo en la conferencia. Acaba la misma refiriéndose otra vez a los sonidos negros con los que comenzó, "sonidos negros detrás de los cuales están ya en tierna intimidad los volcanes, las hormigas, los céfiros y la gran noche apretándose la cintura con la Vía Láctea". (I, 1079).

Tierra tan solo. Tierra.  
Tierra para los manteles estremecidos,  
para la pupila viciosa de nube,  
para las heridas recientes y el húmedo pensamiento.  
Tierra para todo lo que huye de la tierra. (I, 781).

En la lectura sobre *El romancero gitano* dice que en este libro no se trata de nada folclórico sino de "figuras que sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la sabia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia de ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender". (I, 1084).

Vestida con mantos negros  
piensa que el mundo es chiquito  
y el corazón es inmenso.

"La soleá". *Poema del cante jondo*. (I, 173).

Todo verdadero poeta se siente herido por algo sobrenatural —los dioses, lo sagrado, el duende— y se pone en cuclillas a escribir a su dictado: "Si me preguntan ustedes por qué digo: "mil panderos de cristal herían la madrugada", les diré que los he visto en manos de ángeles y de árboles, pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado. Y está bien que así sea. El hombre se acerca por medio de la poesía con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio". (I, 1087).

En carta a Adriano del Valle, finales de julio de 1918, dice de su libro de poemas: "En mi libro sólo hay una gran emoción que siempre mana de mi tristeza y el dolor que siento ante la Naturaleza" (II, 1035). De la inmensa bibliografía que hay sobre su obra, habría que releer los trabajos que se refieren a la vastedad de los elementos de la naturaleza: el caballo y el toro (Cirre) los unicornios, tema mítico que lo emparenta con los grandes temas de las religiones primitivas (Alvarez de Miranda, Correa y Serrano Poncela), la piedra, "una fuente donde los sueños gimen sin tener agua curva ni cipreses helados", los árboles, plantas y flores (aceituna, adelfa, algas, ámbar, azahar, biznagas, jazmines, limón, lirio, nardo, olivar, retama, zarzamora), animales: (culebra, araña, cuco, hormigas, lombriz, mariposa, serpiente, tarántula, topo) objetos y utensilios (aguja, alfiler, arado, puñal, anillo, candil, flecha, guadaña, martillos, navajas, panderos, reja, rueda, velón, yunque). (33). "Yo no tengo envidia, le

dice en carta a Melchor Fernández Almagro, ni deseo cosas de hombre, sino cosas de las cosas" (II, 1065). Al mismo Fernández Almagro: "yo no estoy ni triste ni alegre, estoy dentro del otoño" (II, 1054). La naturaleza y sus avatares está por encima de todo ese runruneo nuestro de la culpa y el pecado, de la justificación y de la responsabilidad, por encima de Edipo, de Job, de Hamlet y de nosotros mismos, personajes atormentados por los sueños de nuestros remordimiento, ante nuestra madre y hermanas acusadoras, diría Nietzsche. En "Bodas de sangre, ante la novia que quiere demostrar su honradez, ya que, "ningún hombre se ha fijado en la blancura de mis pechos", la madre ante el hijo irremediamente muerto, "voz oscura detrás de los montes", contesta a la novia: "¿Qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada?. Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos; bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar" (II, 612).

Poeta de la muerte, le llamó Salinas a Lorca. Sí, poeta de la muerte pero no de la muerte fruto de la culpa de nuestra tradición occidental, ni de la muerte como acabamiento natural, como en Jorge Manrique. Como ha escrito profundamente su hermano Francisco, "Para Federico el morir es el no llegar, porque la muerte nos sorprende siempre en medio de la jornada, y toda muerte es, en cierto modo, asesinato... Para Federico el hombre no muere en la casa, sino en la calle, como dice uno de sus personajes: "sino de muertos en medio de la calle". En ningún poema está tan clara y reiteradamente expresada esta su dramática idea de la muerte que en el poema "Córdoba, lejana y sola": "Ay, que la muerte me espera antes de llegar a Córdoba". (34).

Poeta-pensador de la naturaleza y poeta-pensador del pueblo.

Nadie podrá esquivar el hecho irreductible de que cayó en un bando de la España dividida del 36 pero él se sentía por encima de partidismos e incluso de nacionalismos. Ironizó sobre el comunismo de Alberti y el fascismo de Valle-Inclán después de sus respectivos viajes a Rusia y a Italia (II, 918). De familia liberal, como artista pedía la libertad de creación: "El artista y principalmente el poeta, es siempre anarquista en el mejor sentido de la palabra, sin que deba ser capaz de escuchar otra llamada que la que fluye dentro sí mismo, mediante tres fuertes voces: la voz de la muerte, con todos sus presagios, la voz del amor y la voz del arte" (II, 917). En "Diálogos con un caricaturista salvaje", Bagaria, dice: "Yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista abstracta por el sólo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la médula: pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política. (II, 1022).

Sí tuvo una clara decisión por la libertad y por los pobres, por las masas (gitanos, negros): "Yo he intentado que Mariana Pineda, dijo en una entrevista, mujer de profunda raigambre española, cante al amor y a la libertad la estrofa de su vida en forma que adquiera el concepto de universalidad de aquellos dos sentimientos". (II, 947). En otra entrevista de 1934 dice todavía más radicalmente: "Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega... En el mundo no luchan fuerzas humanas sino telúricas. A mí me ponen en la balanza el resultado de esta lucha: aquí tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aún con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presente, pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo" (II, 973). En entrevista de 1935, se expresa así: "El poeta ha de abrirse las venas para los demás... Por esto yo me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas... El impulso de uno será gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto!, ¡Protesto!, ¡Protesto!". (II, 978).

Lo que sí es cierto que su obra, como decía Mallarmé de los verdaderos poemas, es una bomba, individual en la lectura y social en la representación pública. ¿Más allá de la misma

filosofía? No es este el problema en toda la dimensión de la racionalidad, aunque algún filósofo particular, en nuestro caso Heidegger, lo crea así. A pesar del terrorismo científico que nos invade, la filosofía, la subida al "concepto", como decía Hegel, no podrá ser evacuada; porque siempre será necesario oponer a los dogmatismos del pensamiento y los ascetismos de la voluntad, que se suceden entre sí en una ridícula circulación de las élites paretiana, la apatía estoica, el desprecio cínico o el placer epicúreo. Creo mejor con Husserl, maestro de Heidegger, que todas las formas del pensamiento son solidarias y por tanto ninguna —filosofía, ciencia, literatura, arte—, deben ejercer un imperialismo excluyente. El filósofo Richard Rorty lo ha recordado con toda competencia hace poco: la literatura puede desplazar a la filosofía, pero la verdad no es exclusiva de ningún tipo de conocimiento, sino de la libre conversación entre los hombres. (35).

## NOTAS.—

- (1).- Hölderlin, F. *Poesía completa*. Edición bilingüe. Trad. de F. Gorbea. Libros Río Nuevo. Barcelona, 1984. (2 vol.), I. p. 213.
- (2).- Sartre, J. P. *El escritor y su lenguaje*. Situations IX. Losada, 1973, p. 145.
- (3).- Silver, Ph. *Cernuda, poeta ontológico*. En Harris, D. (Ed.) Luis Cernuda. Taurus, 1977, p. 203.
- (4).- Cerezo Galán, P. *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*. Gredos, 1975. María Zambrano. *Los intelectuales en el drama de España*. Ed. Hispamerca. Madrid, 1977, p. 127.
- (5).- Correa, G. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Gredos, 1975.
- (6).- Meyer, F. *L'Ontologie de M. Unamuno*. PUF, París, 1955.
- (7).- Heidegger, M. *Carta sobre el humanismo*. Trad. de R. Gutiérrez Girardot. Taurus, 1966.
- (8).- Heidegger, M. *Hölderlin y la esencia de la poesía. En interpretaciones de la poesía de Hölderlin*. Trad. de J. M. Valverde. Ariel, 1983, p. 53. Para "Kehere" de Heidegger, ver Cotten, J. Heidegger, Seuil, París, 1974.
- (9).- Habermas, J. *Perfiles filosófico-políticos*. Taurus, 1985, p. 61-62. Para comprender el difícil vocabulario de Heidegger, ver J. Gaos, Introducción a "Ser y Tiempo" de Heidegger. FCE, 1977.
- (10).- Gay, P. *La cultura de Weimar*. Argos-Vergara, 1984. Pöggeler, O. *Filosofía y política en Heidegger*. Alfa, Barcelona, 1984.
- (11).- Heidegger, M. *Carta sobre el humanismo*. p. 61.
- (12).- Heidegger, M. p. 66.
- (13).- Heidegger, M. p. 68.
- (14).- Heidegger, M. p. 60.
- (15).- Heidegger, M. p. 65.
- (16).- Heidegger, M. p. 27.
- (17).- Guillén, J. *Prólogo a Obras Completas de García Lorca*. Ed. de A. del Hoyo. Aguilar, 1973 (2 Vol.). Los cité en el texto como I y II.
- (18).- Staël, M. de. *Alemania*. Espasa-Calpe. Col. Austral, 1974, p. 78.
- (19).- Riquer, M. de y Valverde, J. M. *Historia de la Literatura Universal*. Planeta, 1973, vol. 2, p. 442. (El subrayado es mío).
- (20).- Heidegger, M. *El cielo y la tierra en Hölderlin. En interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, o.c.p. 183.
- (21).- Heidegger, M. *La frase de Nietzsche "Dios ha muerto"*. En *Sendas perdidas*. Losada, 1979, p. 174.
- (22).- Hölderlin, F. *Como en un día de fiesta*. Poesía completa, II, o.c.p. 75.
- (23).- Heidegger, M. *Comentario a "Como en un día de fiesta"*. o.c.p. 78.
- (24).- Hölderlin, F. *Poesía completa*. O.c.p. II, p. 91.
- (25).- Heidegger, M. *Sendas perdidas*. p. 265.
- (26).- Heidegger, M. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. O.c.p. 62.
- (27).- Jacobson, R. *Lingüística, poética, tiempo*. Crítica-Grijalbo, 1980.
- (28).- Heidegger, M. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. O.c.p. 63.
- (29).- Hölderlin, F. *Como en un día de fiesta*. Poesía completa, II, p. 79.
- (30).- Hölderlin, F. *Poesía completa*. I.p. 243.
- (31).- Scherer, R. y Kelkel, A. L. *Heidegger, la experiencia del pensamiento*. Edaf, 1975, p. 252.
- (32).- Paz, O. *La palabra edificante*. Harris, D. (Ed.) Taurus, p. 151.
- (33).- Ramos-Gil, C. *Claves líricas de García Lorca*. Taurus, 1978, p. 275.
- (34).- García Lorca, F. *Córdoba, lejana y sola*. En Gil, I.M. (Ed.) *Federico García Lorca*. Taurus, 1978, p. 275.
- (35).- Rorty, R. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Cátedra, 1983, p. 160.



## LA CONSUMACION DEL BESO AMOR-MUERTE EN LA OBRA LORQUIANA

Simón GUADALAJARA

La dialéctica de las transformaciones por el Universo Lorquiano admite una referencia hacia los misterios órficos del mundo oriental; se da en Federico una constante inquietud hacia estos temas; es clara la simpatía que le merece el mundo oriental. El orden cíclico de las relaciones amor-muerte nos lleva a la presencia de la Esfinge, al misterio subyacente a la atracción irresistible de los instintos sexuales. De su época universitaria, según nos confirma su propio hermano Francisco, ya hay indicios de su aproximación al mito de las cosmogonías de Hesíodo:

“Tenía entonces mi hermano, casi como libro de cabecera, una edición precisamente ilustrada de la *Teogonía* de Hesíodo”. (...)

...“No es de extrañar que su inspiración reflejase entonces algunas lecturas de filosofía india, que se cruzaban con otras de místicos españoles...” (1).

El impulso que desencadena el proceso del beso amor-muerte, reviste la naturaleza de un deseo superior, remate, inexplicable, tanto que sólo es posible registrar la nota de dolor y sufrimiento, o el estado de necesidad de comunicar a los mortales (en la línea de Prometes) el mensaje de dicho sufrimiento:

“mis mares interiores  
se quedaron sin playas” (“Manantial”, *Libro de Poemas*)

A lo largo de dicho proceso de consumación, al final del ciclo se ha purificado el deseo de plenitud; se ha llegado al punto ideal de mirar cara a cara a la Esfinge para obtener la respuesta oculta, al coste del sacrificio de las carnes del hombre-poeta, que asume ese papel:

“El poeta es el medium  
de la Naturaleza  
que explica su grandeza  
por medio de las palabras”. (*“A las poesías completas”* de A. Machado)

Se parte de la convicción de que todas las criaturas terrestres están sometidas a la acción de agentes superiores. El hombre es un testimonio especial, ya que puede conocer las influencias de aquellos, pero nunca evitarlas. En el libro de Zohar se dice que “el mundo superior fecunda al inferior”, en forma de lluvia, o de luz, o de otras emanaciones extrañas...

Ya hemos presenciado el papel del poeta en este ordenamiento; de una parte le toca ejercer la función de rabino (descifrando el enigma de las emanaciones, señales ocultas transmitidas en el momento ideal de los diálogos remotos) para sentir los incendios en medio de la oscuridad planetaria, o en su caso identificar los vértices del triángulo, la tríada: amor, sangre y fuego. Y de otra parte, la misión de Prometer, puesto que el misterio se nos revela a través del sufrimiento, para sentir la amargura de los ángeles caídos hasta tanto les llega la hora de la consumación, beso de amor-muerte liberador.

La teoría lorquiana del duende nos recuerda aspectos de esta concepción de su universo. Las emanaciones de la divinidad (sefíret) se manifiestan en parejas, en la unión de los contrarios, de las formas masculinas:

#### JESSOD

Padre: principio activo;  
participa de la dualidad  
positiva (fecundidad del bien)  
y negativa (esterilidad).

#### MALKUT

Madre e hija al mismo tiempo;  
participa del principio pasivo,  
del símbolo par (luna).

De igual manera a como se ordenan las emanaciones (los sephiroth), según la ley de los ritmos periódicos, impelidos por la acción de la fuerza del deseo, los estadios del proceso liberador amor-muerte observan la misma partitura:

- a- Angustias de amor.
- b- Concordia de amor.
- d- Los placeres del amor.
- e- La perfección del amor.

Inclusive los personajes de su teatro se someten a este eje de sucesiones cíclicas; empeñados por Yerma. Si a modo de esquema describimos su peripecia de mujer estéril con todos los deseos de la tierra hacia una cúpula gigante; este mensaje lo propicia la vieja cuando Yerma va de romería a la ermita:

“Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra...”

Se ha desencadenado la tormenta de las “mujeres sin hombre”; al final de su proceso Yerma nos hace la siguiente confidencia: “no hay en el mundo fuerza como la del deseo”, hasta el extremo, de que si cada mujer “tiene sangre para cuatro o cinco hijos”, no hay quien pueda evitar la transformación de la sangre en veneno, la amargura del ángel caído...

De nada sirven los suspiros... Los elementos del orden superior no deparan la fecundidad de los del orden inferior, aunque la fuerza de los deseos empuje hacia una cúpula gigante, (coitos con el río, la montaña, el aire...)

Su obra *Bodas de Sangre* igualmente nos presenta mujeres sin hombre; sólo está el nombre propio de Leonardo, quien juntamente con el novio huyen bajo la luz lunar; las novias y mujeres asumen su papel de "envejecer y llorar", el amargo ácido de limón de una condición de ángel caído. Otra vez el equívoco para su disfraz de homosexual o el drama permanente de la mirada sombría, bajo unas anchas cejas del hombre Federico.

El resultado de las fuerzas en discordia depara la esterilidad de la tierra: la muerte de Ceres, acribillada de amapolas (nota de color) y cigarras (nota de sonido):

Las profundas heridas  
de los arados  
han dado racimos  
de lágrimas. ("Poemas Estío", en *Poemas sueltos*)

No se resuelve la forma dual de lo femenino (luna-muerte invitando al beso de la consumación al novio y Leonardo, en su huida de *Bodas de sangre*), de tal manera que el sujeto femenino lorquiano le queda la pugna de sus contrarios; la virgen lorquiana acepta su papel de héroe:

"Eco de campanas rompe sū esperanza  
de ser fecunda por la lluvia de  
serenatas..." ("Elegía", del *Libro de Poemas*)

Si a ello añadimos lo que todo el mundo sabe acerca de la relación de los motivos desencadenantes del sufrimiento-drama lorquiano, la acción de los contrarios se siente con el desgarrar de los puñales, sin que apenas el sujeto tenga un breve descanso, o el disfrute continuado de los sonidos de arpas de lluvia, zumos de naranja, miradas con luz de claveles... El ritmo cíclico está dominado por los sonidos fríos, metálicos del gong de las campanas ("mirriñaques de bronce y sueño"), "sones de duro estaño", o "navajas de Albacete reluciendo como los peces", "cuchillos de luz" ("rejones de las estrellas") hundiéndose sobre las "gargantas de los grillos", o la voz de la petenera... De esta manera se va resolviendo la dualidad amor-muerte, en su tercer estadio liberador de la forma artística...

La literatura de los misterios órficos ofrecía a Lorca el ritmo de los enfrentamientos de lo masculino y femenino, de la luna-sol; e inclusive el proceso de los nacimientos seguidos de las tres muertes de Dionisos (2), o su tríada de transformaciones cíclicas. Sus personajes experimentan al final de su proceso la liberación de su sufrimiento, mediante la sublime consumación de los besos planetarios, místéricos del amor-muerte... Los personajes lorquianos luchan contra su destino, con el gesto de rebeldía que les caracteriza:

- a- Manifiestan su deseo frente a las normas convencionales que se oponen: rebeldía de Adela: ("me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún casado").
- b- Se inicia la lucha del deseo contra la realidad, bajo la convicción de que las fuerzas de la sangre terminan buscando su cauce: "él me lleva a los juncos de la orilla" (dice Adela).
- c- Conciencia del desafío y la imposibilidad de satisfacer su deseo: "...Ay, si los pudiera tener yo sola" (lo dice Yerma).
- d- Consumación de la muerte de la cigarra, borracha de luz liberadora: "...Dichosa ella mil veces que la pudo tener".



La referencia a los misterios órficos, posesión de los elementos del orden superior sobre los otros, se va materializando de distinta manera en el lenguaje poético de F. G. Lorca; recordemos cómo el corazón de la granada otorga el premio de un "olor y sangre de mayo" a quien lo traspasa; y siguiendo con las emanaciones del orden superior nos falta recordar la historieta lírica de la niña que cogiendo aceitunas deja que el viento "la prenda por la cintura" ("Arbolé, arbolé", *Libro de canciones*)... Se llega a constatar la necesidad del proceso del sufrimiento de los primeros estadios, de otra manera no sería posible la entrada de las "llamas del horizonte astral" por la ventana que dejan abierta las arañas del alma ("Los álamos de plata", *Libro de Poemas*)...

La tríada de amor-muerte-arte está ya definida en las palabras del propio Federico: "...todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas". (*Conversaciones Literarias*). El ciclo de las sucesiones-transformaciones de los sujetos lorquianos obedece a la norma de dicha tríada. De otra parte no estaría por demás insistir en las simpatías lorquianas hacia el tema de San Sebastián, con reminiscencias indudables al mito de Marsias (3), donde el motivo del beso-muerte deviene hacia el tránsito de un estadio de perfección absoluta, o catarsis liberadora de los estadios anteriores... Algo de esto tenemos que decir respecto a la naturaleza liberadora del beso amor-muerte en Lorca (insistimos: universo lorquiano): la idea de una comunión, si queremos cópula, con la Esfinge (Luna-Muerte, ya que se trata de un sujeto bivalente) propicia el acto liberador, o la consumación total... Las variaciones de las transformaciones son muy distintas entre sí, en lo superficial, en lo aparente... Todas tienen en común la lógica de la tríada citada:

1.-Ante los ojos de la mujer de Leonardo este se transforma en montón de nieve:

"...Era hermoso jinete  
y ahora montón de nieve..."

2.-El poeta Federico es el primer sujeto en experimentar sus cambios:

"...Las estrellas  
no tienen novio.  
(...) Pero aguardad, muchachas,  
que cuando yo me muera  
os raptaré una a una  
en mi JACA DE NIEBLA" ("Estampa del cielo").

3.-De las tres transformaciones de Dionisos-Baco, ambas se registran en el universo de Lorca; las tres metamorfosis del macho cabrío, vid e higuera...

El poeta cabalga sobre este feo animal, a modo de un jinete-sátiro somnoliento: "Iba yo montado sobre / un macho cabrío" ("Sueño", *del L. de Poemas*). Aún llegamos a leer un poema con título preciso de "El macho cabrío", en el mismo *Libro de Poemas*.

" ¡Machos cabríos!  
Seis metamorfosis  
de viejos sátiros  
perdidos ya".

La vid la tenemos presente sobre el tema de la borrachera de las cigarras:

“Las vides son la lujuria  
que se cuaja en el verano”

Y la higuera está recogida en más de una ocasión: su poema “Baco” (*Canciones*), nos remite a unas sensaciones de verde rumor intacto: “la higuera me tiende sus brazos”; aparecen tardes “locas de higueras”, y espacios indicados para el amor que le recomienda el texto de la danza macho-hembra en la romería de *Yerma*:

La letra del ritual recoge la sucesión del número siete gemidos, nueve movimientos, en el abrazo tierra-cielo:

“Vete sola detrás de los muros,  
donde están las higueras cerradas,  
y soporta mi cuerpo de tierra  
hasta el blanco gemido del alba...”

4.- Los distintos motivos del universo experimentan su correspondiente tránsito:

- a) Las estrellas se vuelven campanillas, y los saltos del delfín se jabonan en espuma a la muerte del Camborio...
- b) El perfil de Pepe el Romano y el caballo Garañón se superponen sobre una lueta de blancor llenando los espacios oscuros de la casa de Bernarda.
- c) La huida de los personajes se consuma en el abrazo de los prófugos: la figura del Pámpanos dialoga de esta manera con Cascabeles: en el drama del *Público*:

*Público*: P.-¿si yo me convirtiera en nube?  
C.-Yo me convertiría en ojo  
(...)  
P.-¿Y si yo me convirtiera en pez luna?  
C.-Yo me convertiría en cuchillo.

Al final del proceso nos espera la sensación liberadora de las “alas de sueño” o el perfume del “blancor bañado de rayos lunares”.

- d) El “Romance sonámbulo” nos presenta una gradación del verde (viento-ramas) al blanco del barco sobre el mar, y el blanco del caballo sobre la montaña:

“Verde que te quiero verde,  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre el mar  
y el caballo en la montaña”.

Podríamos ir valorando el interés de este orden cíclico para calibrar el orden y la naturaleza de la poética lorquiana. Federico G. Lorca necesitaba del soporte necesario y adecuado a su personal experiencia de hombre y de poeta: las furias de los contrarios, y su resolución liberadora le hace sensible a la pasión de los bosques, y a la música de los toros sobre los yunques, al ritmo de la hoja y ritmo de la estrella... Circuitos de derivaciones donde los perfiles de sujetos se llenan de luz, después del proceso de la tormenta de los cuchillos, a los ríos llenos de arena...

Federico necesitaba un soporte del mito y del rito para que el río de su poesía, su ciclo de amor-muerte-arte, fuera desbocado hacia su destino, por el cauce de los ritmos órficos, a caballo de tres oscuridades... Sobre la oscuridad permanecen las ráfagas de los saltos de delfín, el canto de los grillos y el anuncio del gallo rompe-amaneceres; lejos ya han quedado los veinte siglos de sufrimientos, la rueda de los tres amigos: bien seguros de su destino:

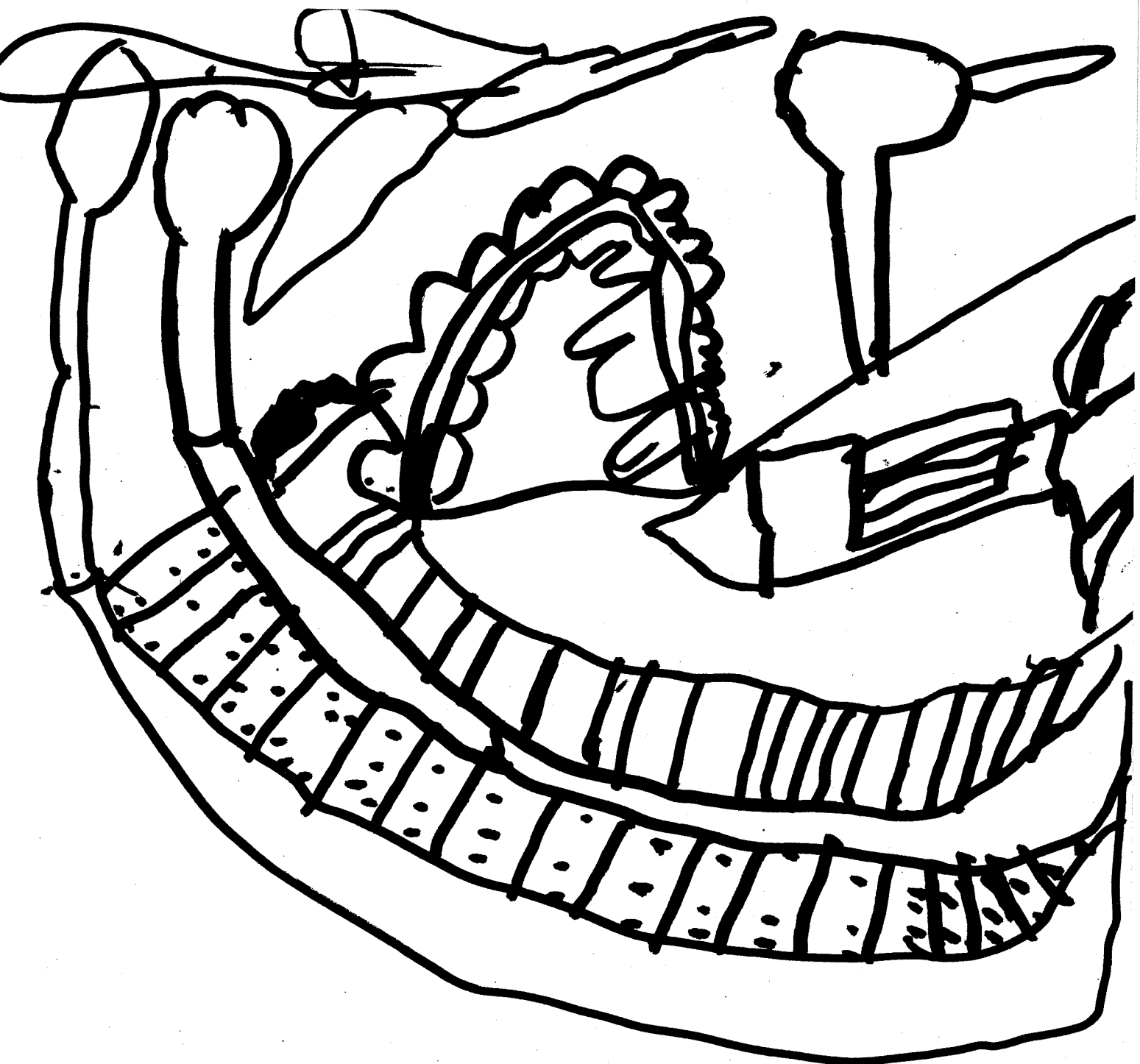
“Equivocar el camino  
es llegar a la nieve,  
y llegar a la nieve  
es pacer durante veinte siglos las hierbas del Cementerio”  
(“Pequeño Poema Infinito”, de *Poeta en Nueva York*).

Dentro de este universo no hay espacio posible para otro orden distinto; la relación causa-efecto de la lógica aristotélica no tiene entrada; resulta incompatible con el ritmo de las simultaneidades, influencias de lo remoto sobre el canto de los grillos o el llanto de las guitarras... Por el cauce de las tríadas cada sujeto encuentra su destino, su desafío con la Esfinge, o el sueño de los juncos del agua... A lo lejos se oyen galopes de jacas sonámbulas, perfumes de jazmín y el rosa-granate de las heridas lunares... Se trata de un tiempo remoto, donde la lógica de los días tampoco preside el ritmo de los acontecimientos, bien en su estado de feliz influencia astral, o negativa...

Y así desembocamos en el concepto de Isis, madre de los dioses, como en los tiempos remotos, donde creencias religiosas sobre los astros vinculan a Isis-Luna la doble imagen de símbolo de fecundidad (en sus ciclos de aparición y crecimiento), y muerte (en su ciclo menguante). (4). La influencia lunar ejerce sobre el universo lorquiano esta misma proyección de influencias, como fuerza superior al orden de las tríadas... El tema luna o el de la Esfinge Gitana es el responsable de los ríos de arena, los vientos de espinas, o la tristeza infinita de los desfiles de ninfas muertas flotando sobre un imposible río de amor.

Con todo ello demostramos que el poeta Federico era un ávido lector de aquello que le interesaba, para crear una poética que trascienda los cánones surrealistas, a los juegos vanguardistas de la poesía del s. XX.

- (1) GARCIA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Barcelona. Planeta, 1980, pp. 110 y 161.
- (2) GUTHRIE, W.K.C.: *Orfeo y la religión griega*, ed. Eudeba, Buenos Aires, 1970.
- (3) WIND, E. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barral editores, Barcelona, 1972.
- (4) DUCHESNE-GUILLEMIN, J. *“La Iglesia Sasánida y el Mazdeísmo”*, en H.a de las religiones, ed. Siglo XXI, vol. V, p. 15, Madrid, 1979.





Se me aparece la Alhambra  
con sus jardines, y el agua  
fija, quieta o resbalada  
de las fuentes, la alta gracia  
del surtidor... y las lágrimas.

RAFAEL ALBERTI

## INDICE DE ILUSTRACIONES

	<u>Págs.</u>
Francisco Bores . . . . .	3 y 77
Florencio Garrido . . . . .	7, 14, 19, 21, 29 y 90
José Guerrero . . . . .	8, 26, 38 y 52
Carmen Alvarez . . . . .	9, 15, 31 y 67
Luis Gordillo . . . . .	12, 33, 59 y 66
Bonifacio Alfonso . . . . .	13, 37, 60 y 83
Antonio Saura . . . . .	20, 32, 55 y 92
José Manuel Broto . . . . .	41 y 51
Federico García Lorca . . . . .	46, 47, 58 y 74
Guillermo Ballesteros . . . . .	64, 65, 73, 75 y 89
Escuelas Aguirre . . . . .	69

RETAMA agradece la cortesía de la Fundación Federico García Lorca y de Carmen Bores por la cesión de los dibujos originales de García Lorca y de Francisco Bores.

## EL GRITO

La elipse de un grito  
va de monte  
a monte.

Desde los olivos  
será un arco iris negro  
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola  
el grito ha hecho vibrar  
largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas  
asoman sus velones).

¡Ay!

F. GARCIA LORCA

**E.U. PROFESORADO DE E.G.B. CUENCA**