

Biblioteca FJM

FJM-Enc-Mar

Cuatro lecciones sobre Federico Garcí
Martínez Nadal, Rafael.

1032512



Biblioteca FJM

En este libro se reproducen exactamente las cuatro lecciones dictadas en marzo de 1980 por Rafael Martínez Nadal en la Fundación Juan March. En ellas, basándose en algunos de los textos lorquianos menos divulgados y en su conocimiento personal del poeta, del que fue amigo íntimo y después incansable estudioso, ofrece matices inéditos de su riquísimo perfil humano y analiza, desde nuevos puntos de vista, aspectos que ya son clásicos en los estudios sobre García Lorca: el sueño y el tiempo, el uso de la tradición culta y el tema erótico.

CUATRO LECCIONES SOBRE FEDERICO GARCIA LORCA / Rafael Martínez Nadal

Crítica literaria

RAFAEL MARTÍNEZ NADAL

*Cuatro lecciones
sobre
Federico García Lorca*



FJM

Enc

Mar

FUNDACIÓN JUAN MARCH/CÁTEDRA

Fundación Juan March (Madrid)

FUNDACIÓN JUAN MARCH/CÁTEDRA

*Cuatro lecciones
sobre
Federico García Lorca*

*Cuatro lecciones
sobre
Federico García Lorca*

Cuatro lecciones
sobre
Redes de Gestión Local

FJM-Enc-Mar

Rafael Martínez Nadal

*Cuatro lecciones
sobre
Federico García Lorca*



FUNDACIÓN JUAN MARCH • CÁTEDRA
CRÍTICA LITERARIA



La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.



Derechos exclusivos de la edición en castellano:

© 1980. Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, S. A.

Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-1

Depósito legal: M. 19.923 - 1980

ISBN: 84-376-0242-4

Printed in Spain

Impreso en Velograf. Tracia, 17. Madrid-17

Papel: Torras Hostench, S. A.

Nota preliminar	9
I. Federico García Lorca. Siete viñetas ...	11
II. <i>Sueño y tiempo</i> en la obra de Federico García Lorca	37
III. Algo más sobre tradición culta en la obra de García Lorca	59
IV. A la víbora del amor	85

La Fundación Juan March es un instituto de investigación y de actividades culturales que se dedica a la promoción de las artes y de la cultura.

Desarrolla sus actividades en el campo de la investigación, de la edición, de la organización de exposiciones, de la realización de cursos, de la promoción de las artes y de la cultura.

- I. Historia de la Fundación Juan March
- II. El grupo y el grupo de la obra de la Fundación Juan March
- III. El grupo y el grupo de la obra de la Fundación Juan March
- IV. A la obra de la Fundación Juan March

Deposito legal de la obra en el Ministerio de Cultura

© 1983 Fundación Juan March S. A.

Ediciones Cátedra, S. A.

Dpto. Banca de la Cruz, 67. Madrid

Deposito legal: 44. 1983-1984

ISBN: 84-376-0140-4

Impreso en España

Impreso en Vozes, S. A., Madrid

Impreso en Vozes, S. A., Madrid

Nota preliminar

El texto que aquí publicamos es reproducción exacta de las cuatro lecciones dictadas en el mes de marzo de 1980 dentro del Curso Universitario organizado por la Fundación Juan March para este año. Por tanto, no se incorporan notas ni datos de erudición.

Quisiera hacer público mi agradecimiento a don José Luis Yuste, director de la Fundación Juan March, y al profesor Andrés Amorós, director de Actividades Culturales, por la generosa invitación a participar en estos cursos.

Debo también agradecer a don Juan Gili, director de la Dolphin Book Co., de Oxford, haberme permitido citar, en las tres últimas lecciones, algunos fragmentos de mi estudio sobre *Así que pasen cinco años*, aparecido poco después en *Federico García Lorca. Autógrafos III*, así como breves notas tomadas de mi libro «*El público*». *Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca* (Oxford, 1970).

Wolfgang Iser

El texto que aquí publicamos se refiere a los cursos de las cuatro lecciones dadas en el mes de mayo de 1980 dentro del Curso Universitario organizado por la Fundación Juan March para este año. Fue tanto, en su momento, un honor al estar en la institución.

Quisiera hacer público mi agradecimiento a don José Luis Yuste director de la Fundación Juan March y al profesor Andrés Amorós director de Actividades Culturales, por la generosa invitación a participar en estos cursos.

Debe también agradecer a don Juan Gill, director de la Dolphin Book Co., de Oxford, algunas permitidas citas, en las tres últimas lecciones, algunas fragmentos de mi ensayo sobre el que fueron citados, especialmente para dar lugar al *Federico García Lorca. Antología III*, así como otras misas tomadas de mi libro *El lector. Amor, texto y lenguaje en la obra de Federico García Lorca* (Oxford, 1979).

I. Federico García Lorca.

Siete viñetas

Primeras noticias

Conocí a Federico García Lorca en Madrid, en el otoño de 1923, en casa de un fraternal amigo de bachillerato y juventud: Blandino García Ascot. Vivía la familia García Ascot en el número 15 de la calle de Bailén, pared por medio de la que años antes había sido residencia del fino poeta mejicano Amado Nervo. Facilitaba la subida al sexto piso la pronunciada curvatura que durante años habían ido labrando en el centro de los escalones de madera los zapatos de vecinos jadeantes: «cuna de pies cansados», decía Federico en una de aquellas greguerías poéticas que por entonces le gustaba de cuando en cuando deslizar en la conversación y, con menos frecuencia, pero más perfeccionadas, en su poesía. Los tres balcones de la casa se abrían a una de las más prodigiosas vistas de aquel Madrid todavía, afortunadamente, pequeño y algo provinciano: Campo del Moro, Casa de Campo, montes del Pardo, con la sierra al fondo, sin un solo edificio a la vista. Abajo, un poco a la izquierda, algo que entonces era privilegio exclusivamente de los que habitaban los pisos altos de ese pequeño sec-

tor de la calle de Bailén: fachada norte de Palacio y jardines Sabatini. Todo ello asombro y deleite de los amigos que frecuentábamos la casa: «sueño del hombre en balcones», que diría Lorca.

Con mayor o menor asiduidad visitaron en algún momento aquella casa figuras destacadas de las artes y las letras. Algunas, como Ramón Gómez de la Serna y José Bergamín, por amistad con los hermanos mayores, aficionados a la literatura; otras, como los maestros Arbós y Pérez Casas, directores respectivamente de las orquestas Sinfónica y Filarmónica, por admiración y amistad con Rosita, excepcional pianista, alumna predilecta de Falla y a quien todos consideraban como futura concertista de talla internacional; otras, en fin, como Vázquez Díaz, deseoso de encauzar las excepcionales dotes de pintor que tenía Blandino y rescatarlo del penoso y estéril esfuerzo que, por dar gusto a padres y hermanos, hacía por ingresar en la escuela de arquitectura.

Aquel otoño del 23 toda la familia García Ascot decidió acompañar a Rosita en una de las regulares visitas que hacía a don Manuel de Falla. En casa del maestro conocen a Lorca, quedan prendados del joven poeta y es así como me llegaron las primeras noticias de lo que luego sería leyenda y que a la sazón creí exageraciones de una familia algo dada a súbitos y pasajeros entusiasmos. «Ser excepcional, me decían, poeta superior a todos los que conoces, increíble vitalidad y poder de sugestión, lee y recita como nadie, toca el piano, la guitarra, canta, es irresistible.»

A excepción de don Blandino, parco en palabras, todos participaban en los elogios pero era visible que los dos hermanos menores, Rosita y Blandino hijo, eran los más «tocados». «Te sonríes —me decía ya a solas conmigo Blandino— porque no le has visto, ya te convencerás cuando le conozcas. Mira, un día nos invitó a todos a cenar en un restaurante próximo a Plaza Nueva. Luego, nos subió por los recovecos del Albaicín. Nos entró a descansar en una taberna preciosa y de pronto, cogiéndome del brazo, dijo a los demás: 'Esperadnos aquí un momento. Voy a enseñar a Blandino algo que le va a entusiasmar.' Me llevó a una calleja que me dijo era la del 'ladrón del agua', me contó su leyenda y de pronto, a la luz de un farolillo, extendió las palmas de su mano y mirándome fijamente me dijo: 'Mira cómo bailan en mis manos las hadillas del agua.' No te puedo decir, continuaba Blandino, si sería el efecto del vino o qué, pero en la palma de sus manos *yo vi* figurillas bailar.» Sin duda, pienso hoy, serían las «mujercillas de la lluvia», una de las que, cuando niño, su «alter ego», el Amigo II del protagonista de *Así que pasen cinco años*, logró aprehender y que cantaba haciéndose cada vez más chiquita:

Yo vuelvo por mis alas,

Dejadme volver,

Quiero morirme siendo amanecer,

Quiero morirme siendo

Ayer.

Yo vuelvo por mis alas,

*Dejadme volver.
Quiero morirme siendo manantial.
Quiero morirme fuera de la mar.*

El encuentro

«Lorca está en Madrid —Blandino me anunció un día con gran entusiasmo—. Mañana viene a tomar el té a casa. Ven tú también y lo conocerás.»

Cuando llegué a la casa ya estaban merendando. Sin dar tiempo a que nos presentaran Federico me saludaba con franca sonrisa y con la rápida observación de tipo personal que rompe toda barrera: «Rafael, manos de Picasso, siéntate.» Vestía, creo recordar, traje oscuro, pero con toda claridad veo todavía el cuello bajo, ancho y blanco de la camisa y un gran nudo de corbata, detalles que yo creía eran entonces exclusiva propiedad de los señoritos que nos creíamos o éramos rebeldes y deportistas.

Evocar mi primera impresión del hombre sería repetir conceptos e imágenes ya formulados por Jorge Guillén, Aleixandre, Cernuda, Dámaso Alonso, Marcelle Auclair y tantos otros que bien le conocieron. Más tarde aprendería que aquel inagotable manantial de energía creadora, aquel ansia, aquella necesidad de comunicación, estaban también sujetos a la ley de antitéticos, pero no en aquel primer encuentro en el comedor familiar de los García Ascot. Era allí el Lorca de quien tanto se ha hablado: limpio, bien afeitado, extrovertido, alegre, sen-

cillo, con la sencillez del que está seguro de sí mismo, atento a todo, dando a cada persona a quien se dirigía confianza en sí misma en un valor propio que él, el poeta, había descubierto. Reía, contaba historias, exageraba, era y se sentía dueño de la situación.

Pasamos a la habitación-estudio de Rosita. Frente al piano de pared, el diván-cama lleno de cojines multicolores. Buen gusto y tono en muebles y adornos. Sobre la pantalla del piano un bello pañuelo de batik que Federico había llevado de regalo a Rosita. Ella se sentó al piano. Tocó con habitual maestría piezas de Debussy, Ravel, Albéniz, Granados. Federico, de pie, al lado del piano, pasaba las páginas, escuchaba y sonreía con deleite. Entre pieza y pieza se deshacía en elogios. Rosita terminó con tres composiciones de Falla, la última, «La Danza del fuego» de «El amor brujo». «Falla tiene razón —decía Federico—, hoy no hay en España quien interprete sus obras como tú. Es un crimen que no estés dando conciertos por todo el mundo.»

Más tarde fue él el que se sentó al piano. «¡Ay, que malito estoy!», y con el pañuelo blanco se secaba el sudor de la frente y los labios. Empezaron las canciones populares:

Por la calle abajito del terebol,

Tere, terebol, caracol,

Va una gallina, va una gallina.

Meneando la cola del terebol,

Tere, terebol, caracol,

Qué remonina, qué remonina.

Cantaba con voz algo velada, se acompañaba con ritmo y brío y al llegar al último estribillo se volvía a los que nos sentábamos en el sofá, detrás de él, con algo del gesto del caballero en «Venus y la Música» del lienzo de Tiziano; y la sonrisa abierta se disolvía en franca risa ahogada por tos y pañuelo. Siguió la 'canción del contrabandista', de Manuel García, que luego utilizaría con dramático efecto en «Mariana Pineda», y una habanera cuya picardía traviesa subrayaba con cómicos estacatos de voz y piano.

*La cu-chu-cha de mi padre
Es más grande que la mía,
Que se la he visto yo anoche
De noche cuando dormía.*

Seguida del refranillo:

*Vámonos, vámonos,
a Puerto Rico, vámonos.*

La atmósfera estaba creada. En adelante él sería el único oficiante. Representaba ahora algunos de los «sketches» que le hicieron famosos entre sus amigos: «diálogo de las comadres de 'Graná', a dos voces», «misa del amanecer», en la que el propio Lorca era al mismo tiempo cura catarroso, monaguillo adormilado, beata sisibeante y puerta chirriadora.

Larga pausa, cambio de tono. Se preparaba a acceder al insistente ruego de que recitara algunos de sus poemas. Empezó con varias poesías del *Libro de Poemas*, recién publicado, si-

guieron poemas inéditos que luego he reconocido en *Canciones* o en *Poema del Cante Jondo* y varios poemillas del libro de las *Suites* «que va a salir en seguida», decía, y que todavía hoy permanece inédito. De éstos se quedaron grabados en la memoria cuatro versos que ignoro si figurarán o no en la edición de las *Suites* que va a publicar en Francia en edición bilingüe (en Francia antes que en España, parece increíble), mi buen amigo y meticoloso lorquista André Belamich:

El pavo real del cielo
Abre su cola de oro,
El pavo real del cielo
Cierra su cola de plata.

Las *as* más bien abiertas, la voz velada, las manos insinuando el leve abrir y cerrar de un abanico.

La desesperación del té

«Lorca nos invita a ti y a mí a tomar el té en su cuarto de la Residencia. Irán también otros amigos suyos que quiere que conozcamos», me anunció Blandino una o dos semanas más tarde. Sería nuestra primera visita a la Residencia, centro que nosotros, oriundos del Instituto del Cardenal Cisneros y, por tanto, no residentes, ni educados en el Instituto Escuela, ni directamente institucionistas, mirábamos con ciertas reservas.

Cuando llegamos habría ya, tumbados en el

diván-cama o sentados por el suelo, unos doce o quince residentes. Al principio Blandino y yo nos sentíamos como gallinas en corral ajeno. Se percibían claves y contraseñas, valores entendidos, alusiones a hechos y dichos que nosotros ignorábamos: síntomas normales de todo vivir comunal. Federico percibía nuestra embarazosa lejanía y trataba de integrarnos en la atmósfera general. Poco a poco se fue creando el ambiente propicio a la realización y éxito de lo que él denominaba «reuniones de la desesperación del té». Por lo que vimos aquella tarde, consistían las tales reuniones en la bebida de ingentes cantidades de té, a palo tieso, sin otro aditamento que el humo del tabaco, predominantemente rubio, y la divertida narración de sucesos y anécdotas. Se apreciaba el humor disparatado, se abucheaba y cortaba lo cursi o patoso. Las reuniones, que podían durar cinco o seis horas, terminaban invariablemente con la lectura casi íntegra de algún libro de poeta clásico escogido por el propio Federico. En aquella ocasión el poeta fue Berceo; el libro, *Los milagros de Nuestra Señora*. Si alguien leía defectuosamente, Federico releería luego el pasaje maltratado. Algunos, se sospechaba, leían intencionadamente mal por el gusto de oír luego al anfitrión repetir el fragmento antes de dar lectura a las últimas páginas que al parecer se reservaba siempre para él.

Y Federico repetía el verso o versos que le parecían más tiernos y primitivos: «Para revolcarse por el suelo», irrumpía, y él y Pepín Bello, a carcajadas, rodaban entre los que es-

taban por el suelo, se abrazaban, hacían cómicos aspavientos.

El mucho té, el incesante fumar, las risas y lecturas producían una extraña borrachera.

Lorca, Buñuel, Dalí. «A posteriori» resulta increíble que en aquellos encuentros de la Residencia pudiera, en tan reducida habitación, haber sitio para jóvenes que alcanzarían máximo prestigio universal; pero eso supondría ignorar lo que fue el ambiente y la actividad cultural de aquel Madrid de los años veinte y primer lustro de los treinta, sería olvidar lo que de «constante surrealista» hay en el arte y en la vida de los españoles y lo que significa en un ambiente de tolerancia la convivencia de ricas, disparatadas, fascinantes personalidades, tan frecuentes en los colegios universitarios de todo el mundo y que formaban el círculo preferido por Lorca en la Residencia del Pinar. Con aquellos tres gigantes convivían en pie de igualdad varios jóvenes hoy desconocidos del público, entonces de tan originalísima personalidad como aquéllos. Estaban los extravagantes, los que de la vida hacían surrealismo «avant la lettre». Aquel futuro diplomático con algo de Buster Keaton en el siempre elegante porte, siempre con descomunal tomate en el talón del calcetín izquierdo. Anunció que sin incurrir en ninguna falta se haría detener por la policía antes de diez días. Ocho noches consecutivas acudió al cabaret del Alcázar, situado en la calle de Alcalá. Entraba en el local tan pronto se abrían las puertas, se sentaba él solo en una mesa al borde de la pista de baile, pedía media botella de champán, recha-

zaba la compañía de las señoritas que acudían al reclamo de la botella, y tan pronto llegaba el primer cliente del cabaret, pagaba y se iba sin decir nada. A la octava noche un policía le llevó a la comisaría para prestar declaración.

Estaba aquel joven de Soria que en las vacaciones de Navidad salió un día de la casa paterna acompañado de la bella hija de un íntimo amigo del padre, con el propósito de pasar el día con varios compañeros a unos cuarenta kilómetros de la capital. De regreso una intensa nevada cerró la carretera y tuvieron que pasar la noche en un pueblecito. Al adusto padre envió el siguiente telegrama: «Papá, perdidos en la nieve Stop. Envía lobos.» Allí estaban Vincent y Centeno, sentenciosos y profundos. Sobre todo, con ellos convivía y destacaba Pepín Bello, el travieso genio de todo el grupo, alegre, eléctrico, hacedor-inventor de mil disparates y situaciones, luego atribuidas con frecuencia a Lorca, Dalí o Buñuel. Hoy Pepín Bello sonríe filosóficamente a todo lo de aquellos años y con cierta, oculta ironía, a los «historiadores» que van a sonsacarle. Y se niega a escribir lo que sólo él podría narrar: la vida de los cuatro grandes «surrealistas» de aquel momento de la Residencia: Dalí, Buñuel, Lorca y él mismo.

La amistad

Aquellos fueron los primeros encuentros; la amistad comenzó muchos meses más tarde. Una noche, camino de mi casa, me encontré

con Federico que se despedía de Salvador Dalí en la Plaza de las Salesas. «Pero Rafael, ¿dónde te metes? Las últimas veces que estuve en casa de los Ascot no estabas allí. ¿Es que ya no te gusta lo que hago?» Por aquellos años yo era algo impertinente: «Me gusta, le dije, pero no sé si es porque los poemas son muy buenos o porque tú los lees muy bien.» Sonrió algo picado: «Niño, ¿sabes que eres un puñeterito? Mañana te voy a dejar unos cuantos poemas en tu casa y a la semana siguiente vengo a oír la crítica feroz que les haces.»

Pronto me di cuenta de que las pequeñas observaciones que difícilmente hubiera aceptado en grupo, le agradaba oír las en privado, por erróneas o ingenuas que le parecieran. Repitió el experimento varias veces y así empezó a venir a la casa, y así fueron pasando por mis manos muchos poemas, hoy todavía inéditos, y otros, bastante antes de darlos a la imprenta. Después de comentar el contenido de alguno de ellos o de descubrirme el origen y gestación de otros, los leía en voz alta y uno se daba cuenta de que, recitados por él, surgían nuevos sentidos, matices y evocaciones ocultos en la lectura, ocultos, diría uno, para él mismo. Por entonces empezaron también lo que serían valiosas confidencias para entender mejor al hombre y a su obra. «¿Tú ves mis torpes andares? Pues a ellos debo mucho.» Según me contó, muy de pequeño padeció una enfermedad que le incapacitó para correr y jugar normalmene con los otros niños; enfermedad que su madre, doña Vicenta, me confirmó más tarde. «Pues como yo no podía correr

—continuaba Federico— tuve que impedir que ellos corrieran y empecé a inventarme cuentos, historias y 'representaciones' que les obligaran a estar a mi lado. Así empecé mi obra de creación, obligado por las circunstancias.»

Se quedaba a comer en casa y como él, mi madre y hermana simpatizaron rápidamente, lo iba haciendo con creciente asiduidad. A veces, las lecturas a solas en mi cuarto, se convertían en pequeños recitales en el comedor, en beneficio de la familia y de algunos amigos íntimos. A veces, de la lectura de poemas pasaba, acompañándose a la guitarra, a las canciones populares. Se sentía a gusto. Como miembro de la familia empezamos a tratarle y, para su mayor deleite, como miembro de la familia le trataban también las muchachas.

Una tarde, después de comer, cuando nos leía unos poemas, observó detrás de las puertas vidrieras la sombra de la doncella que escuchaba. «Doña Lola: déjela usted que pase.» Y la muchacha entró toda avergonzada, y Federico leyó para ella el «Romance Sonámbulo.» Al terminar, la muchacha, que había estado absorta, exclamó con su mejor acento extremeño: «Pues aunque el señorito no lo crea, eso yo lo entiendo.» Y se fue ruborosa, agradecida y feliz.

Otro día, antes de pasar al comedor, me siguió hasta la cocina donde en aquella época ejercía sus dominios una alta, robusta, y cuarentona manchega, con cara angelical e inofensiva locura mística. Si Santa Teresa recordaba a sus monjitas que Dios estaba también entre cazos y peroles, nuestra buena Tomasa, a quien

veía encima del tarro de harina o escondiéndose detrás de la botella del aceite, era a la Virgen de su pueblo. «Ay, señorito Federico, venga usted, que usted tiene también buenos ojos: mire a mi virgencita, ahí, encimita de la sal.» Y cuando salía de su arrobo iniciaba toda alegre unas seguidillas manchegas acompañándose con la tapadera de la basura, y de pronto daba un abrazo a Federico, muerto de risa: «Corra usted, señorito, al comedor, verá qué comida más rica les he apañao.»

Y luego, abajo, en el portal, nos esperaba siempre el portero, mi inolvidable Santiago, uno de los hombres más buenos, menos serviles, de mayor señorío y tino en el decir que he encontrado en mi vida. Extremeño y analfabeto, como la doncella que tan bien entendió el «Romance Sonámbulo».

—Señorito Federico, filosofaba un día, en esta vida no se saca «na» más que lo que se mete.

Y ante nuestras risas continuaba: «Perdonen, pero no lo digo solamente en el sentido en que ustedes lo están tomando. Si uno no mete amor, no se saca amor; si uno no pone generosidad, nunca se recibe nada. Pero, ¡ojo!, jamás de la misma persona.» Otro día, era la breve, inesperada frase que plasma la persona de quien se habla. Tuvimos otra doncella, ésta de Santander, alta, agraciada, de ojos encendidos. Sin duda, para cazar todavía más miradas, se había cortado el pelo «a la garçon», la moda recién llegada. Federico la apodó «el paje». Una tarde, antes de bajar, hubo gresca entre dos mozos que la esperaban a la puerta y San

tiago, entre comprensivo y censor, comentaba: «Lo que le pasa a 'su paje', señorito Federico, es que tiene ojos de rompebraguetas.»

Polifacético Lorca. En la casa aparecía también de repente el Federico lleno de asombro y ternura hacia los niños. Sentía debilidad por un sobrinillo mío, homónimo suyo, a la sazón de tres o tres años y medio, de voz prematuramente baja y clara dicción, a quien, cada vez que le veía, le contaba un nuevo episodio de las aventuras de una ranita con zapatos negros, tacón y sombrilla rojos, que vivía en el fondo de un estanque y que cuando llovía abría la sombrilla para no mojarse.

Durante mes y medio, a diario, vimos a un Federico mucho menos conocido: el visitante de enfermos, aliviador de dolencias. En el prólogo a *Autógrafos I* he contado ya cómo y por qué varios manuscritos del *Romancero* y otros poemas de Lorca están en mi poder. Lo que no conté allí fue que mientras yo luchaba para descifrar su letra y poner los romances a máquina, él se pasaba una hora sentado al lado de la cama de mi madre que en aquellos días sufría una grave infección hepática: «Doña Lola —le decía—, ya estoy aquí para curarla a usted poquito a poquito y quitarle esos dolores. Verá cómo la pongo buena.» Y de cuando en cuando se ponía en pie y a unos diez centímetros de la colcha pasaba las dos manos extendidas sobre el cuerpo de mi madre que le esperaba siempre como al santo advenimiento. Y mi madre me confesaba luego: «Pues mira, cuando Federico me pasa la mano y está conmigo me alivia mucho el dolor.» Y él

y mi madre habían acordado que cuando ella se pusiera buena lo celebraríamos todos con champán que traería él y una comida en la que mi madre, oriunda de Puerto Rico, incluiría los platos borinqueños preferidos por Federico, sin excluir, claro, el postre llamado «bienme-sabe», al que Federico, invariablemente, denominaba «el bientesabe».

Depresión

En 1939, en el prólogo a la primera antología española-inglesa representativa de la obra de Lorca, publicada en Inglaterra, mencioné algunas de las concausas que motivaron lo que debió de ser la primera depresión importante que el poeta experimentó en su vida y aludí a «otras razones más íntimas». Esa alusión ha dado pie a suposiciones erróneas o a puras fantasías. Volvamos la vista a aquel Madrid de 1928.

La fortuna sonreía a Lorca. Gozaba de plena libertad, hacía lo que se le antojaba, se sentía querido y admirado por todos los poetas de su generación y observado atentamente por los más viejos; asombroso el número de amigos o conocidos y tal el éxito del juglar que había en él, tal la conquista que iba haciendo su voz poética, que ya se hablaba y escribía de «lorquismo», y de la influencia de Lorca en la joven poesía española mucho antes de que aparecieran sus libros más representativos.

Cierto que a veces en reuniones de cante y baile en casa o colmado, al clarear el día se entristecía súbitamente y pedía o exigía, casi

con histeria, que se cerraran maderos y ventanas «para no ver amanecer», y por lo bajo me decía al oído: «Es ahora cuando mueren los enfermos. El amanecer, no el anochecer, es la hora de la muerte.»

En aquellos años le ocurría también, de cuando en cuando, un repentino deseo de ausentarse de donde estuviera que anunciaba con el cómico: «¡Ay, qué dramón tan grande tengo!», exclamación que podía indicar cansancio, aburrimiento, súbito recuerdo de alguna cita o, las más de las veces, irresistible deseo de soledad o de inesperados encuentros. Y los más íntimos sabíamos que pronto se levantaría, que no querría ni aceptaría compañía, y que le veríamos alejarse con sus «torpes andares» en dirección casi siempre de la Puerta del Sol. A la mañana siguiente podría contar o no, algo de esas escapadas y encuentros con otros inesperados solitarios. «¿Sabes —me dijo un día— quién estaba anoche en el café Universal a las cuatro de la madrugada, solo también, sentado en una mesa? Antonio Machado. Me acerqué a saludarle pero se veía que don Antonio tampoco quería compañía.» Más tarde, esas escapadas se fueron haciendo menos frecuentes. Ahora, cuando desertaba de una reunión, era para irse con Emilio Aladrén a oír discos de cante jondo al estudio del joven escultor y entregarse a la ginebra, bebida predilecta de Aladrén.

Era Emilio Aladrén un joven escultor de extraños ojos grandes y algo oblicuos, de pómulos marcados, «entre tahitiano y ruso», decía de él Federico. Algo de sangre eslava parece

que en efecto tenía; lo de tahitiano sería acaso el lejano parecido con alguno de los rostros pintados por Gauguin en Tahití. No obstante críticas muy adversas respecto a las facultades artísticas de Aladrén, Federico creía que a su lado el joven escultor daría de sí todo lo que el poeta creía había en el joven Aladrén. Le llevaba a todas partes, lo presentaba a todo el mundo y era evidente que esa amistad fue para el poeta durante varios años fuente de alegría.

Recuerdo una noche de comienzos de verano. Serían las dos o las tres de la madrugada. Yo regresaba a mi casa después de haber pasado la velada en una tertulia que en el entre-suelo de la Granja El Henar tenían una vez a la semana un grupo de deportistas. En la calle de Alcalá, subiendo hacia la Plaza de la Independencia, me encontré con Ignacio Sánchez Mejías que bajaba llevando del brazo a la Argentinita con aquel gesto de propiedad amorosa que a ella tanto le deleitaba. «Encarna, vamos a acompañar un poco a Nadal para oler las acacias. Luego tomamos un taxi.» De pronto por mitad de la plaza, riendo y cantando bajaban Lorca y Aladrén. «¡Comadre de mi alma!», Federico abrazaba a Encarna. Cuentos y chistes y, de pronto: «¿Habéis visto el nuevo circo?... ¡Emilio —gritó Federico—, quítate el impermeable y rueda por el suelo!» Había llovido y la plaza estaba cubierta de ese barriillo grasiento que dejan los breves chaparrones estivales. Emilio dio la gabardina a Lorca. Vestía un buen traje gris perla. Sin vacilar, se arrojó a la calzada y fingiendo rugidos de león

rodaba por el suelo. A las tres o cuatro volteretas irrumpió Federico: « ¡Emilio, en pie! » Le ayudó a ponerse la gabardina y haciendo los dos un cómico saludo de circo, se fueron abrazados, alegres, muertos de risa, la botella de ginebra asomando por el bolsillo de la gabardina de Emilio.

Ese Emilio es el que un año más tarde Federico recordaría en Nueva York, en el poema titulado «Fábula y rueda de los tres amigos», junto con otros dos amigos que no me sería difícil identificar:

*ENRIQUE,
Emilio,
Lorenzo,*

*Estaban los tres helados:
Enrique por el mundo de las camas;
Emilio por el mundo de los ojos y las heri-
[das de las manos,
Lorenzo por el mundo de las universida-
[des sin tejados.*

*Lorenzo,
Emilio,
Enrique,*

*Estaban los tres quemados:
Lorenzo por el mundo de las hojas y las
[bolas de billar;*

*Emilio por el mundo de la sangre y los
[alfileres blancos,
Enrique por el mundo de los muertos y
[los periódicos abandonados.*

*Lorenzo,
Emilio,
Enrique,*

*Estaban los tres enterrados:
Lorenzo en un seno de Flora;
Emilio en la yerta ginebra que se olvida
[en el vaso,
Enrique en la hormiga, en el mar y en
[los ojos vacíos de los pájaros.*

*Emilio,
Lorenzo,
Enrique,*

*Fueron los tres en mis manos
Tres montañas chinas,
Tres sombras de caballo,
Tres paisajes de nieve y una cabaña de
[azucenas
Por los palomares donde la luna se pone
[plana bajo el gallo.*

A principios del año 29, Emilio Aladrén iniciaba relaciones con una muchacha que luego sería su mujer. Aunque no lo quisieran se iba

produciendo el inevitable distanciamiento entre escultor y poeta dando a éste la sensación de haber perdido una compañía que tanto le había exultado. Sin embargo, fácilmente habría vencido Lorca esa pequeña crisis si no fuera porque venía a coincidir con otras mucho más hondas para el hombre y para el poeta.

La huida

Ni la obra poética, en su mayor parte aún inédita, ni la personalidad del poeta habían llegado todavía al gran público. Con la publicación del *Romancero Gitano*, Lorca, reconocido como uno de los grandes poetas de la nueva generación por un círculo relativamente pequeño de lectores y críticos, se convierte, casi de la noche a la mañana, en autor de fama nacional. La súbita popularidad terminó por deprimirlo. Se veía con la etiqueta de poeta gitano y la etiqueta le desagradaba. Los agoreros empezaron a circular el pronóstico de que Lorca estaba acabado, de que un libro como el *Romancero* marcaba la gloria y el final de un poeta. Se recordaba el caso de Rimbaud. Tal vez Lorca experimentaba al mismo tiempo la tristeza de ver perdida, ya definitivamente, su prolongada y libre juventud; quizá sentía el temor supersticioso de que el éxito pudiera ser heraldo de muerte. Por otra parte, aunque en menor escala, actuaba también sobre él el choque de los dos bandos tan característicos de la vida española: Joselito y Belmonte; Pérez Casas y Arbós; Juan Ramón Jiménez y Antonio

Machado; García Lorca y Rafael Alberti. Y ante el éxito de aquél, los partidarios de éste redoblaron los ataques. Aparecería ahora Alberti como el poeta puro, el lleno de posibilidades inéditas; Lorca sería lo popular, lo ya pasado.

Pero Lorca sabía que el único gran peligro del *Romancero* hubiera sido su repetición: «Si esperan de mí otro *Romancero* —decía a sus íntimos— ya pueden esperar sentados.» Sin embargo, a medida que el libro ganaba popularidad el poeta sentía cada vez con más fuerza el peso del éxito. Todo ello, unido a las íntimas razones de que hemos hablado, coadyuvaron a hacerle pasar por el único periodo de depresión que yo le había conocido. Se le veía triste, a menudo solo, nada contaba de sus planes, más extraño todavía, no recitaba ni uno solo de sus poemas. La única solución sería escapar de Madrid, de España, del *Romancero*. En junio del 29 Federico embarca, no camino de Abisinia sino de Nueva York. En otro lugar he explicado ya cómo esa depresión de Lorca fue en última instancia la causa determinante de su viaje a América. Apoyaba esa presunción en la siguiente anécdota:

«Madrid. Primavera de 1929. A la hora de la comida familiar, la doncella de mi casa me anuncia que un señor, 'muy mayor', deseaba hablar a solas conmigo: 'Pero dice que no se dé usted prisa, que termine de comer, que él le espera en la sala.' Fui al instante. Representaba unos sesenta saludabilísimos años. Más bien alto, recio, ojos vivos y penetrantes bajo tupidas cejas. No sabía quién era, pero ciertas facciones y el color de la piel resultaban de in-

confundible sello garcíaalorqueño. Me miró fijo y sin más palabras ni presentaciones:

—Rafaé, ven que te abraza.

Y ya sentados:

—Mira: vengo de 'Graná' para asuntos particulares y para enterarme de una cosa que me interesa. Yo sé que tú eres de los pocos buenos amigos de mi hijo y vengo a verte aquí porque sé que me vas a decir la verdad. ¿Qué le pasa a mi Federiquito?

—Nada grave, don Federico —dije—, la resaca del éxito; quizá un poco de depresión.

Era un hombre todo corazón, pero agudísimo y, como luego tuve ocasión de comprobar, de raro talento natural.

—Basta, Rafaé. Yo no te pido detalles. Pero contéstame como amigo de mi hijo y mío, que ya lo eres. ¿Tú crees que a mi hijo le sentaría bien una temporadita fuera de España?

—Pues sí, don Federico. Creo que no le sentaría nada mal.

—Y ahora, Rafaé, un secreto que sé que me vas a guardar. De esta visita, ni una palabra a mi hijo, ni a nadie.

Unos días más tarde Federico nos anunciaba alegremente que se iba a Nueva York con don Fernando de los Ríos y que su padre costeaba todo el viaje.»

Juego y última noticia

Madrugada de verano en una de aquellas primeras terrazas que aparecieron en las afueras de Madrid, por la carretera de la Coruña, bien

pasada la Cuesta de las Perdices. Varios «whiskies» en casa de los Morla habían precedido a la abundancia de Riscal en la cena y ya íbamos por el tercer o cuarto doble de coñac, que en aquellos años su aguante y el mío corrían parejos. Hablábamos de surrealismo. Yo afirmaba ya entonces que detrás de los poemas más atrevidos de *Poeta en Nueva York* como en los lienzos de Dalí o de René Magritte, casi siempre se podía percibir la vieja tradición culta. Y Federico asentía y a su vez negaba rotundamente la supuesta escritura automática. «Y si no, vamos a hacer la prueba.» Partió por la mitad una hoja de papel: «Tú y yo, con lo que hemos bebido, vamos a escribir en un minuto todo lo que se nos venga a la cabeza, sin parar un segundo ni corregir una sola palabra. Luego tú me das tu escrito y yo te doy el mío.» No sin cierta sorna, el camarero se brindó a actuar de árbitro. «Yo les daré la señal de salida y de llegada.» Conservo en mi poder aquel pequeño manuscrito de Lorca. Dice así:

«A mi amigo Rafael.

A mí las once de horror me dan en las venillas opusculares y desde luego un tapón de oro con horas mil deseadas y cae cae mientras yo encuentro un momento de reposo y sigo última noche idealizada en nominativo de horror y placer pero desde luego no exclamo. (paréntesis) (cuidado.) mucho cuidado. más vale *gusto* que *miedo*. criado de su excelencia.

Federico»

«Tú ves, en lo que parece y es nonada desarticulada está la lógica vital y, en embrión, la poética.»

Un año más tarde todo había terminado.

La última noticia que del poeta me ha llegado se la debo a mi viejo amigo Eduardo Rodríguez Valdivieso, íntimo amigo también de Lorca en Granada. El 18 de julio de aquel 1936, día de San Federico, Eduardo Rodríguez Valdivieso acudió, como otros años, a la Huerta de San Vicente para felicitar a los dos Federicos: Padre e hijo. Don Federico esperaba en una mecedora a la sombra del emparrado. «Siéntate, Eduardo. Federiquito se estará ya despertando de la siesta.» Poco después apareció Federico, demacrado, pálido oliva. Sin saludar, casi, se dejó caer en un sillón. «Federiquito, ¿qué te pasa?», preguntaba el padre. «Nada. Un mal sueño.» «Cuéntalo, hijo, que los malos sueños hay que decirlos para que no tengan realidad.» Y Federico contó que medio dormido vio cómo alrededor suyo pasaban y repasaban tres mujeres con tupidos velos negros que las cubrían de pies a cabeza sin dejar ver los rostros, inclinados hacia tierra. Llevaban en las manos unos grandes crucifijos y al pasar delante de él se detenían y los levantaban con gesto amenazador.

Aquel mismo día empezaba en toda España la locura cainita.

En el artículo, desigual, quizá no vertiginoso
«Poema noble del lago Balerna, de Positano
Nueva York, hay dos versos que me parecen
puros al descubierto: II. *Sueño y tiempo*
poema lorquiano. Me recuerdo

en la obra de Federico García Lorca

Porque yo no soy un hombre, ni un animal,
ni un árbol, ni una hoja,
Para ti un pulso herido que sangra los versos
[del otro lado]

«Del otro lado». A veces el poeta alude así a
animales y plantas, o a cosas inanimadas, pero
con más frecuencia al más allá de un tiempo
que por definición es destructor de vida: lugar
—al de lugar podría hablarse— donde sue-
ñan, braman, Sueno y Muerte están eternado,
casi siempre esperando al poeta.

Recordemos los versos previos de una
estrofa más adelante:

En el interior de bombas se van derramando
[que recibe
La hora de castigo y el reloj encerrado]

*Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los tres
[nes
Y la bruma y el Sueño y la Muerte me estaban
[buscando.*

En el laberinto de biombos, de ocultaciones y disimulos que es el vivir humano, el poeta recibe como premio a gritar su verdad sin engaños, una «luna de castigo», hermana de aquella «sexta luna» que en «Fábula y rueda de los tres amigos» alcanzó a ver huir «torrente arriba», después de asistir a su propio asesinato:

*Cuando se hundieron las formas puras
Bajo el cri cri de las margaritas,
Comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés, y los cementerios, y las
[iglesias,
Abrieron los toneles y los armarios,
Destrozaron tres esqueletos para arrancar sus
[dientes de oro.
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.
Pero se supo que la sexta luna huyó torrente
[arriba
Y que el mar recordó, ¡de pronto!,
Los nombres de todos sus ahogados.*

Luna, sin duda, hermana también de aquella de la «Casida de la mano imposible», de la mano que el poeta quisiera fuera

*... El guardián que en la noche de mi tránsito
Prohibiera en absoluto la entrada de la luna.*

Luna, en definitiva, hermana de tantas otras en la obra de Lorca, emisarias o auxiliares de la muerte, cuando no la muerte misma; muerte doblemente aludida en «Poema doble del lago Edem» en aquel «reloj encenizado», reloj Saturnal.

Por último, determinante para el tema que nos va a ocupar esta tarde, son esos dos últimos versos: «cuando Saturno detuvo los trenes». Saturno, el dios que simboliza el tiempo, Cronos que todo detiene y devora y que deja al poeta viendo cómo «la bruma, el Sueño y la Muerte» lo están buscando. Y escribe Sueño y Tiempo con mayúsculas, como en *Así que pasen cinco años*. Sueño y Tiempo; Tiempo y Sueño: dos temas, entrelazados las más de las veces, constantes en la obra del poeta; reflejo y consecuencia del no olvidar, ni un solo momento, que la muerte «es de la vida inseparable compañera».

En un principio su concepto del tiempo es convencional: «El tiempo, así como es el gran destructor y el gran enseñador...», leemos en la prosa «Ornamentación», de su primer libro *Impresiones y Paisajes*, y unas líneas después: «Todas las vanidades del mundo las mata el tiempo.» Esto es, en un mismo párrafo confluyen la viejísima tradición mitológica —Cronos— y los conocidos «Sic transit gloria mundi» y «Vanitas vanitatum» de la tradición cristiana. Pero ya en esa misma prosa encontramos un primer intento de asociar los conceptos de tiempo y sueño. El futuro poeta comenta con pesimismo juvenil: «todo esto termina porque

también el mundo, el amor, el tiempo y la eternidad son un sueño infinito».

Ingenuo pesimismo, cierto, pero ahí está ya un Tiempo sin otra realidad que la que le presta entrada y salida, comienzo y fin de la vida del hombre: que para Lorca —él mismo nos lo dijo en uno de sus primeros poemas— «Antes que Dios y el Tiempo», era el silencio lo único que «manaba sosegado».

Más adelante, en su evolución del concepto tiempo algo influirán, inevitablemente, la teoría de la relatividad de Einstein, las ideas teosóficas, los fenómenos psíquicos, todo ello tan popularizado en los años veinte y treinta. Pero en Lorca, como en otros poetas, lo que da originalidad, intensidad, belleza o dramatismo a sus ideas no es lo que proviene de la razón, sino de los aciertos de expresión y de los zarpazos de vidente que en su constante «sondar las cosas del otro lado», le facilitan la intuición, la imaginación, el sueño-vela, el presentimiento:

El presentimiento —escribía en 1918— es la sonda del alma en el misterio.

.....

que explora en las tinieblas del tiempo.

Mayor polivalencia verbal y conceptual le brinda la palabra sueño, diversidad que el poeta utiliza y enriquece. Sinónima de ensueño, con algo de lejano «recuerdo paradisíaco», la vemos en la prosa «Jardines» de *Impresiones y Paisajes*: «¿Qué es el sueño, sino nuestro jardín?» Pero en seguida, en ese primer libro en-

contramos tres composiciones tituladas *Sueño*, fechadas en mayo de 1919. El primero, no es en verdad un sueño; se trata más bien de juvenil introspección, no exenta de belleza en su tenue romanticismo juanramoniano:

Mi corazón se vuelca en la fuente fría.

(Manos blancas, lejanas,

Detened las aguas).

Y el agua se lo llevaba cantando de alegría.

(Manos blancas, lejanas,

Nada queda en las aguas.)

El segundo y tercer *Sueño* dan entrada al mundo visionario de García Lorca, todavía algo consciente pero ya apuntando al otro lado.

Iba yo montado sobre

Un macho cabrío.

El abuelo me habló

Y me dijo:

—Ése es tu camino.

«¡Es ése!», gritó mi sombra,

Disfrazada de mendigo.

«¡Es aquel de oro!», dijeron

Mis vestidos.

Un gran cisne me guiñó,

Diciendo: «¡Vente conmigo!»

Y una serpiente mordía

Mi sayal de peregrino.

Mirando al cielo, pensaba:

«Yo no tengo camino.

Las rosas del fin serán

Como las del principio.

En niebla se convierte

La carne y el rocío.»

El tercer *Sueño* es el que empieza con las líneas:

*¡Una golondrina vuela
Hacia muy lejos!...*

que tanto nos ha recordado un inquietante lienzo de Van Gogh, pintado poco antes de su suicidio. En este poema, sueño, tiempo y muerte, empiezan a aparecer entrelazados:

*Hay floraciones de rocío
Sobre mi sueño,
Y mi corazón da vueltas...
Como un tiovivo en que la Muerte
Pasea a sus hijuelos.
¡Quisiera en estos árboles
Atar al tiempo!...
¿Cuántos hijos tiene la muerte?
Todos están en mi pecho.*

En el *Poema del Cante Jondo* no hay ninguna composición que lleve por título «Sueño», pero muchas, al igual que ocurre en *Primeras Canciones*, tienen luz y ambiente de sueño: «Canción», «Malagueña», con su comienzo: «La muerte / entra y sale / de la taberna...», y que termina: «La muerte / entra y sale / sale y entra / la muerte / de la taberna.», precedente directo de los borrachos de *Poeta en Nueva York*; o aquella otra canción que empieza: «Me senté / en un claro del tiempo. Era un remanso de silencio.»

Lo mismo podría decirse de toda esa colección de poemas breves recogidos en el libro

Canciones bajo el simbólico título «Trasmundo»; lo mismo, del supuesto «fácil» y «popular» *Romancero Gitano*. Véanse los difíciles, misteriosos «Romance sonámbulo», «Romance del emplazado», «Martirio de Santa Olalla» y «Balada de don Pedro a caballo». En «Herbarios», cuya fecha de composición ignoro, pero que sitúo próximo a ciertas canciones, está ya fijada la temprana fusión de los conceptos Tiempo y Sueño. El hombre, viajante de un tiempo que es su propio vivir. Sin darse cuenta lleva en sí los sueños que alegran la única hora de su breve tránsito por la vida-sueño. La manzana del bíblico jardín podrá, al fin, tornarse triste, pero siempre será mucho mejor que el herbario que ofrece la luna-muerte.

El viajante del tiempo
Tiene el herbario de los sueños.
¿Dónde está el herbario?
Lo tienes en tus dedos.
Tengo libres los diez dedos.
Los sueños bailan en tus cabellos.
¿Cuántos siglos han pasado?
Una sola hora tiene mi herbario.
.....
¡Oh, jardín de amarga fruta!
Peor es el herbario de la luna

Éstos y otros ejemplos que podrían citarse apuntan ya al mundo de *Poeta en Nueva York*, *El Público*, *Así que pasen cinco años*, *Casidas y Gacelas*, a esos otros poemas que son o parecen ser escritos para los habitantes o huéspedes «del otro lado». Pero en ningún lugar de

la obra del poeta aparece el tema que nos ocupa con tal intensidad y dramatismo como en el drama *Así que pasen cinco años*.

Resumo el estudio que aparecerá en el tomo III de los facsímiles de los *Autógrafos* de Lorca en mi poder.

Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros. Título y subtítulo dicen argumento y fábula: nivel que podría ser realista, paralelo a, en momentos entrelazado con otro en que lo simbólico y onírico —más bien que surrealista— se entremezclan.

A primera vista, el argumento se diría sencillo, con sencillez de paradigma: Un joven se ha comprometido a casarse con una muchacha de quince años..., así que pasen cinco años, «colmado y quemado por el amor que crece cada día». Al término del plazo el joven va en busca de la novia, pero ésta le anuncia que acaba de conocer varón, un jugador de rugby con quien se fuga al instante, que amor no espera. El joven, de pronto se siente deshabitado, desnortado. Su única esperanza será correr en busca de la mecanógrafa que tuvo en su casa y que despidió por estar enamorada de él y no poder corresponder al amor de ella. Imposible correspondencia por no ser libre; por no tener «sed delante de las fuentes». Encuentra al fin a la mecanógrafa pero la que tanto le quiso, se venga ahora de pasados desdenes y de la espera que sufrió la novia. «Sí, me iré contigo —le dice— así que pasen cinco años.» Es el final, destrozado el joven regresa a su casa y muere.

Si la fábula fuera lo que el título enuncia,

la lección sería no menos sencilla. A lo largo de toda la pieza la hora es siempre la misma: las seis de una calurosa tarde de verano. Las incidencias de la obra, lo que hablan los personajes, dan la impresión de un largo transcurrir de tiempo, pero la hora no varía, siempre las seis de la tarde. La muerte del hijo de la portera y del gato apedreado por unos muchachos suceden siempre en presente en todos los actos y escenas de la obra. Lo que pasó, pasa y seguirá pasando siempre, porque sólo hay una hora en el reloj de la vida del hombre: las seis de la tarde, equidistancia entre cenit y nadir. Sólo cuando muere el joven un misterioso reloj da las doce campanadas, campanadas que anuncian el golpe en tierra del muerto.

No obstante, argumento y fábula sufren cambios y transformaciones a medida que sus respectivos niveles se filtran uno en otro, a veces con calculado efectismo, a veces con aparentes descuidos o precipitadas soluciones que esperaban revisión. Fijémonos brevemente en la estructura de la pieza.

Primer acto. La conversación, más bien que acción, se desarrolla en la biblioteca del protagonista. Aire enrarecido. Esbozo de argumento y presentación de personajes. Lo que crea el ambiente irreal no es tanto lo que se dice como el tono de la conversación entre el joven y sus amigos; extrañas personalidades que más adelante intentaremos aclarar. Acentúa el raro ambiente la escena entre el niño muerto y el gato muerto. Lejos de dividir, da esta escena una unidad ambiental que, en algunos momentos, nos parece más emparentada con el leja-

no simbolismo de un Maeterlink que con el reciente «surrealismo» de *El Público*.

Acto segundo. Alcoba de la novia. Balcones abiertos. Noche de luna. La decoración es una amable sonrisa al recargado «art nouveau» de final de siglo. Acentúa la ironía esa «cama llena de colgaduras y plumajes», el «tocador sostenido por ángeles con ramos de luces eléctricas». Sobre este fondo realista-caricaturesco se van a mover los nuevos personajes: dos de pura farsa (el Padre, a la manera del XVIII; tomado del XX el Jugador de rugby) y dos de comedia realista (Novia y Criada). Más de la mitad del acto es de puro realismo lorquiano, realismo basado en recuerdos de infancia y adolescencia, en la comprensión del drama de la mujer andaluza en rebelión contra una moral esclavizadora de sus instintos naturales. Nada rompe el realismo que tanto contrasta con la atmósfera del primer acto y, mucho más todavía, con la del cuadro siguiente. El hecho de que el Jugador de rugby, no hable, y sólo se limite a fumar y a besar o a ser besado por la Novia, no altera nuestra apreciación. Casco, hombreras, rodilleras, son los motivos decorativos de un «robot» machista, hombre-objeto, invención de la Novia en sus largos años de espera. A esta atmósfera de realismo y sensualidad llega el tímido y lírico protagonista. En el subsiguiente diálogo Joven-Novia lo que predomina y vence no es el sueño de él, sino la realidad sensual de ella, realidad del aquí y ahora.

Huye la Novia con el Jugador de rugby, el Padre se entrega a su eclipse y la Criada al llanto. Sólo entonces parece recordar el autor que

había otro plano en la obra. Se amortigua la luz de los velones, toman tonos azulados, vuelve a entrar por los balcones —«intensificándose hasta el final»— la luz de la luna y aparece el Maniquí del traje de novia. Diálogo paralelo al del acto primero entre el gato muerto y el niño muerto. Pero ahora, más bien que realidad del mundo invisible, parece materialización de un diálogo «in mente» del Joven. El acto, que hasta ese momento se había desarrollado en un marco puramente realista, adquiere un tono simbólico; liga con el acto precedente, abre paso al extraño mundo del tercero y, sin embargo, la dualidad de este acto rompe la unidad ambiental del drama, acto que el propio autor tenía señalado para revisar a fondo, no obstante lo bellísimo, dramático o cómico de sus partes integrantes.

En cierto sentido, el argumento de la obra propiamente dicho, termina con este acto segundo. El acto tercero es, en parte, epílogo del enredo; en parte, presencia y resumen de la fábula; en ambos niveles, el acto más próximo al atrevido experimento de *El Público* y del peculiar superrealismo lorquiano. Nos encontramos en un bosque. «Grandes troncos. En el centro, un teatro rodeado de cortinas barrocas con el telón echado... cruzan entre los troncos dos figuras vestidas de negro, con las caras blancas de yeso y las manos también blancas. Suena una música lejana...» Bosque que luego servirá de modelo al bosque, ya algo más realista, de *Bodas de Sangre*. En el bosque un teatrillo donde actuarán los personajes y un circo invisible donde, como se lee en la versión de

Aguilar, hay espectadores «definitivamente quietos», bosque antesala de la muerte a donde llegan los personajes confundidos, enredados, perdidas las riendas, sin saber dónde está la salida; como los personajes de *El Público* en el cuadro quinto, como los personajes de «El año pasado en Marienbad»; como el propio Lorca en su poema «Infancia y Muerte». Teatrillo, éste de *Así que pasen cinco años*, donde los personajes van a representar por última vez situaciones pasadas trastocando papeles, voces, intenciones.

¿Teatro?, ¿Libro de la memoria?, ¿Juicio final, sin Dios ni castigo? La salida —si salida puede llamarse— de este bosque, de ese país de sueño —¿Hades?, ¿Inferos?— sólo será posible por el lugar de entrada. Jugada nula, querencia de toro herido de muerte. Herido de muerte vuelve el Joven a la biblioteca del primer acto, a jugar su última partida con los emisarios de la muerte.

En un principio —todo parece indicarlo—, Lorca intentó dibujar prototipos de la humana tendencia a vivir en una de las tres divisiones convencionales del tiempo: pasado, presente y futuro. Mas el Tiempo en Lorca —Tiempo con mayúscula— es —ya lo sabemos— un manar sosegado, sin fin ni principio, «brisa que viene dormida por las ramas».

Cuatro personajes para representar tres actitudes. ¿Cuatro?, veamos. Joven-Viejo, o dos en uno. Tan entrelazados, tan compenetrados en el sentir, tal la influencia física en el Viejo de los fracasos psíquicos del Joven, que brota el convencimiento de estar en presencia de un

solo personaje, en constante comentario marginal con la materialización de su «alter ego». Aunque vacilante, Joven y Viejo están concebidos para personificar la actitud del que vive siempre hacia el mañana, en constante espera de futuras realizaciones; el Amigo I vivirá sólo en el presente y el Amigo II en el pasado, en un constante querer volver atrás en el tiempo:

*Yo vuelvo por mis alas,
Dejadme volver,
Quiero morirme siendo
Ayer,
Quiero morirme siendo
Amanecer.*

Examinemos un poco más de cerca estas «representaciones» que recordábamos anteaer.

La obra comienza con un diálogo entre Joven y Viejo. Apenas iniciado, se nos brinda la primera clave del carácter de los interlocutores. El recuerdo del Joven es de proyección al futuro: «Recuerdo que... guardaba los dulces para comerlos después .» Al Viejo no le desagradaba la palabra «recuerdo», porque ve esa voz proyectada «sobre un cielo claro de alba», sobre un amanecer futuro, antípoda del amanecer «pasado» del Amigo II. «Es decir —añade el Viejo un poco después, 'bajando la voz'— hay que recordar, pero recordar antes... recordar hacia mañana.» Recordar que es un soñar despierto en la tierra de nadie de un mañana que nunca llega, porque «están las cosas más vivas dentro —de la mente— que ahí fuera, expuestas al aire o a la muerte. Por eso vamos

a... a no ir... o a esperar. Porque lo otro es morirse ahora mismo...» Profundizando aún más en ese vivir hacia el futuro, cuando la Mecanógrafa protesta con vehemencia que no quiere esperar —«¿Qué es eso de esperar?»—, el Viejo contesta con firmeza: «¿Y por qué no? Esperar es creer y vivir.» Tema eterno, eternamente renovado.

En el Amigo I, Lorca quiso personificar el que sólo vive en el presente. Convencional vitalidad y alegría. Es bebedor y mujeriego, con una vertiente homosexual: «Iba con una mujer feísima pero adorable... porque parecía un domador. Una mujer puede ser feísima y un domador de caballos puede ser hermoso y al revés, y... ¿qué sabemos?» Si el protagonista de la obra guardaba de niño los dulces para comerlos después, el Amigo I responde: «Yo prefiero comer la fruta verde o, mejor todavía, me gusta cortar su flor para ponerla en mi solapa.»

Mayor interés y profundidad, mayor lirismo supo dar Lorca al Amigo II. Es algo más que una mera personificación del vivir en el pasado, si bien así se presenta de entrada: «Agua-cero bonito el que cayó el año pasado. ¿Lo recuerda usted?» Hay en este personaje algo de un español «Peter Pan», el niño inglés que no quería crecer para poder seguir viviendo su mundo de fantasía. «¿Loco? Porque no quiero estar lleno de arrugas y dolores como usted», dice al Viejo. En esta dirección el Amigo II va más lejos, va hacia un desnacer como final meta retrospectiva: «Cuando yo tenía cinco años..., no, cuando yo tenía dos..., miento..., uno.» Por un lado, el mundo mágico, poblado

de hadillas, del que algo sabía su creador; por otro, conciencia, como en el propio Lorca, de los cambios que se producen en el fugaz momento que es la vida del hombre y, por tanto, sabedor de la pluralidad de edades que se atropellan unas a otras, angustiando el vivir: «Quiero vivir lo mío y me lo quitan —dice al Viejo— ..., mi rostro es mío y me lo están robando..., ahora hay un hombre, un señor, como usted, que anda por dentro de mí con dos o tres caretas preparadas...» Caretas del mundo visionario de Lorca, representación aquí de las edades o de los estados anímicos del hombre, agrupados todos en ese momento que es el vivir.

Adivinamos algo de Lorca, de sus propios recuerdos, en este Amigo II. Mas algo también muy lorquiano se descubre en el Viejo y en las dos actitudes que ambos personajes representan. El Viejo recuerda a los dos amigos la fugacidad de todo —trajes, caras y caretas— para terminar en típica estampa lorquiana: «se apagan los ojos y una hoz muy afilada siega los juncos de la orilla».

AMIGO II.—Claro. Todo eso pasa más adelante.

VIEJO.—Al contrario. Eso ha pasado

AMIGO II.—Atrás todo se queda quieto.

¿Cómo es posible que no lo sepa usted?... En cambio, dentro de cuatro o cinco años existe un pozo donde nos caeremos todos.

Pozo que reaparece en otros lugares de la obra de Lorca.

Concebidos como símbolos de dos actitudes distintas, el Viejo y el Amigo II incurren en aparentes contradicciones. ¿Descuido o desdibujamiento?, ¿intencionado éste, o involuntario al ir el autor identificándose con sus personajes, o al ir legándoles facetas íntimas de su propio ser? Sin mucho trabajo podríamos también reconocer otras facetas de Lorca en el vital, alegre, dicharachero, bebedor y sensual Amigo I, gozador sin descanso del intenso vivir. ¿Debemos ver en el Joven-Viejo, en los Amigos I y II meras personificaciones de tres actitudes —como parecería en una primera lectura— o materializaciones de conflictivos pero integrantes yos del protagonista, como lo fueron del propio Lorca, como quizá lo son de todo ser? Los Amigos I y II no volverán a aparecer en la obra y el Viejo, de ahora en adelante, será inseparable «alter ego» del Joven, sombra del protagonista.

Cambios y sutilezas perfilan en el Joven aspectos que lo separan del mero símbolo. Sin llegar a adquirir «realidad» de personaje de drama convencional, toma esa inquietante realidad inmaterial de algunas obsesionantes criaturas lorquianas, desde el apenas esbozado Enrique de la prosa «Quimera» hasta el Director de *El Público* pasando, entre otras, por el narrador de «Santa Lucía y San Lázaro», «El emplazado» y el «Don Pedro» de los romances, el Don Perlimplín de la aleluya erótica, el propio Lorca del poema «Infancia y Muerte», las figuras y sombras de *Poeta en Nueva York*. Cuan-

do en *Así que pasen cinco años* desaparece toda pretensión de realidad convencional, el elemento lírico intensifica en toda la primera parte del acto tercero lo dramático de la pieza. En prosa y verso triunfa el poeta del amor y el misterio; en ningún momento del drama, en pocos lugares de la obra, se encuentran niveles tan altos de fondo y forma como en el difícil solo que el sibilino Arlequín canta y baila al comienzo del acto tercero. Lorca, en controlado barroquismo, plasma el corazón del drama y los entrecruzados conceptos de sueño y tiempo. Este poema del Arlequín, como ya indiqué en otro lugar, guarda íntima relación con el que canta la Julieta de *El público*, al saltar del sepulcro donde yacía. Canta Julieta:

*Un mar de sueño,
Un mar de tierra blanca
Y los arcos vacíos por el cielo.
Mi cola por los mares y por las algas.
Mi cola por el tiempo.
Un mar de tiempo.
Playa de los gusanos leñadores
Y delfín de cristal por los cerezos.
¡Oh puro amianto de final! ¡Oh suina!
¡Oh soledad sin arco! ¡Mar de sueño!*

En ambos poemas Lorca establece el conflicto sueño-tiempo, pero también la correlación y unión de ambos conceptos. Lo que en uno queda aludido en difícil metáfora, en el otro es esencia misma del poema: una grave, fría, desolada meditación sobre la fugacidad de vida y sueño y sobre la soledad del hombre. Julieta

habla desde la muerte, el Arlequín desde el bosque umbral de la muerte.

*El sueño va sobre el tiempo
Flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
En el corazón del sueño.*

Comienza el Arlequín y Julieta, para poner fin a su solitaria vida en la muerte, pide «un mar de sueño» pero en seguida rectifica y aclara: «un mar de tierra blanca». ¿Verá Julieta —o Lorca— el sueño como deseable pero estéril desierto de tierra blanca donde nada fructifica? Y si recordamos que en ambos poemas emplea el poeta la palabra sueño en toda su pluralidad de acepciones, una de ellas equivalente a vida, los primeros versos de Arlequín y Julieta adquieren una intensidad y polivalencia difíciles de percibir en una primera lectura. Y el Arlequín continúa:

*El tiempo va sobre el sueño
Hundido hasta los cabellos.
Ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.*



Entre paréntesis que abre y cierra la muerte, transcurre el fugaz hoy que es la vida del hombre. No obstante la indudable belleza y dramatismo de esos dos últimos versos se diría que el propio Lorca no quedó del todo satisfecho con aquel «Ayer y mañana comen / oscuras flores de duelo», porque él mismo se mejora la

plana, con una perfecta y breve exposición de la fugacidad de la vida:

*Sobre la misma columna,
Abrazados sueño y tiempo,
Cruza el gemido del niño,
La lengua rota del viejo.*

Sobre la misma columna —árbol, cruz, hombre— se funden sueño y tiempo y la vejez alcanza al niño en su misma cuna. Tema eterno. Eterno y nuevo en manos del poeta. Y a la memoria se agolpan citas reveladoras: «Era el sitio en que el sueño tropezaba con su realidad», de *Poeta en Nueva York* o aquellas líneas en que ve la piedra sepulcral de Ignacio Sánchez Mejías como «una frente donde los sueños gimen... una espalda para llevar el tiempo», y donde un Tiempo sin sueño es sólo «brisa que viene dormida por las ramas». Pero en ningún lugar, puede verse el tema que nos ha ocupado esta tarde con mayor dramatismo y polivalencia que en el solo del Arlequín de *Así que pasen cinco años*, con cuya lectura íntegra quisiera terminar esta tarde.

*El sueño va sobre el tiempo
Flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
En el corazón del sueño.*

(Se pone una careta de alegrísima expresión.)

*¡Ay, cómo canta el alba, cómo canta!
¡Qué témpanos de hielo azul levanta!*

(Se quita la careta.)

El tiempo va sobre el sueño

Hundido hasta los cabellos.

Ayer y mañana comen

Oscuras flores de duelo.

(Se pone una careta de expresión dormida.)

¡Ay, cómo canta la noche, cómo canta!

¡Qué espesura de anémonas levanta!

(Se la quita.)

Sobre la misma columna,

Abrazados sueño y tiempo,

Cruza al gemido del niño,

La lengua rota del viejo.

(Con una careta.)

¡Ay, cómo canta el alba, cómo canta!

(Con la otra.)

¡Qué espesura de anémonas levanta!

Y si el sueño finge muros

En la espesura del tiempo,

El tiempo le hace creer

Que nace en aquel momento.

¡Ay, cómo canta la noche, cómo canta!

¡Qué témpanos de hielo azul levanta!

III. Algo más sobre la tradición
culta en la obra
de García Lorca

Humbido hasta los costados.

Ayer y mañana nubes.

Quisiera fuera un viento.

(Se pasa una carteta de expresiva devoción.)

(Ay, como canta la noche, como canta)

(Qué sorpresa de amorosa levanta)

(Se la quita.)

Sobre la misma columna.

Abrazados a un tiempo,

Cruza el gemido del niño,

La lengua rosa del niño.

(Con una carteta.)

Abrazados al viento amoroso.

(Arde el corazón)

Abrazados al viento amoroso.

Y si al viento llega mano

En la espesura del tiempo.

El viento se hace amor

Que nace en aquel momento.

(Ay, como canta la noche, como canta)

(Qué sorpresa de amorosa levanta)

No creo exagerado afirmar que la obra de Federico García Lorca ha conquistado y retiene una universalidad no igualada por la de ningún otro poeta del siglo xx. Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul Valery, Rilke, d'Annunzio, por ejemplo, serán mucho más conocidos en sus respectivos países o dentro de sus respectivos ámbitos culturales, pero ninguno ha logrado la difusión alcanzada en todo el mundo por la creación lorquiana. Ni siquiera ha sufrido ésta el limbo de unos treinta años con que la muerte condena a casi todas las figuras políticas, literarias y artísticas. Todo lo contrario. No es sólo que la obra poética y dramática de Lorca nada haya perdido de su primer interés o fascinación; es que con el paso de los años parecería ir descubriéndonos nuevos matices y facetas desapercibidos para sus contemporáneos. Y así se sigue traduciendo Lorca a todas las lenguas conocidas, periódicamente se representan sus piezas teatrales, a veces hasta en lugares e idiomas inesperados; se hacen películas sobre su vida y muerte, ballets sobre su mundo poético, exposiciones de cuadros inspirados en sus creaciones; se escribe música para sus poemas, ópera para alguno de sus

dramas... y ha resistido sin pestañear lo que parece interminable riada de traducciones, libros, tesis y tesinas.

¿A qué obedece tan raro y sostenido fenómeno? Algunos, entre ellos el envidioso Jorge Luis Borges, lo atribuyen a la circunstancia de su muerte. Ciertamente que el asesinato de Lorca fue en el extranjero heraldo de la obra, como en vida lo fue su arrolladora personalidad. Sin embargo, para la juventud no española de hoy, nuestra guerra civil, con su cortejo de heroísmos y atrocidades, es ya historia pasada, tan pasada como lo fueron para las gentes de mi generación las guerras civiles del siglo XIX.

Otros, cegados, sin duda, por el brillo del ropaje exterior de la poesía lorquiana y por la aparente facilidad de un sector de la misma, atribuyen su éxito a un hábil empleo del folklore y de los tópicos andaluces, explicación que si fuera cierta o aplicable a toda su obra negaría e imposibilitaría la universalidad que pretenden explicar. Más prudente sería sugerir que —condición de todo fenómeno humano— estamos aquí en presencia no de una causa explicativa, sino de una serie de concausas.

Percibimos en la obra de Lorca cuatro factores que nos parecen esenciales a toda verdadera poesía lírico-dramática: originalidad, imaginación, belleza y misterio; los cuatro, perfectamente traducibles a todos los idiomas. Con frecuencia, al razonar de esta forma alguien me interrumpe: «Pero, ¿cómo va a ser posible traducir aquello de 'En la noche platinoche, / noche, que noche nochera?'» Como toda invención o juego verbal —bien sea de Shakespeare, Que-

vedo, Valle-Inclán o Lorca— la traducción literal es totalmente imposible. Habrá siempre que buscar o inventar un equivalente. Por ejemplo, en el caso particular de esa cita, el poeta Roy Campbell proponía «In the night, in the silver night of the night», perfectamente posible.

A excepción de tales juegos verbales, nada hay en la poesía de Lorca, incluso en aquella de corte más andaluz, que no sea perfectamente vertible a otro idioma. «Un horizonte de perros ladra muy lejos del río» es tan válido en noche cerrada granadina, como en noche sin luna de la India, y aquel horizonte acústico lo percibirá con idéntica insistente premura tanto «la casada infiel» sobre el limo del Darro o del Genil como la pareja furtiva a orillas del Ganges.

Pero hay algo quizá más importante. Lorca con voz antigua, casi sin proponérselo, fue dando formas nuevas a las eternas preguntas y sentires del hombre. Y mientras otros poetas se perdían o distraían ansiosos de «estar al día», de «être a la page», de «to be with it», de perseguir lo «novedoso», Lorca, a fuerza de mirar dentro de sí, de sumergirse más y más en su propia tradición cultural, alcanzaba a tocar, sin darse cuenta, la raíz de lo común humano. «Sólo es nuevo lo eterno», reza el profundo lema que ha hecho suyo el gran pintor inglés Cecil Collins; «sólo es nuevo lo eterno», parecía llevarlo ya escrito en sangre Federico García Lorca.

Un día, hará cosa de quince años (anécdota contada ya en una entrevista), en una reunión en casa de la poetisa inglesa Kathleen Raine, entablé conversación con uno de esos chinos

que parecen tener siempre cara y sonrisa oprimidas contra un cristal. Me contaba que tenía el encargo de traducir al chino una selección de poemas de los poetas europeos más conocidos del siglo xx ya traducidos al inglés o al francés, únicos idiomas extranjeros que él manejaba. «Tarea difícil, supongo.» «Yes, vely difficult», me replicó en su inglés en chino. «Sólo me he encontrado, prosiguió, con un poeta, algunos de cuyos poemas podrían pasar por poesía original china.» Le pregunté quién era: «Un poeta español, 'Lolca', se llama.» Y ante mi sonrisa de duda me citó la versión inglesa de estas dos joyas del libro *Canciones*:

CAZADOR

¡Alto pinar!

Cuatro palomas por el aire van.

Cuatro palomas

Vuelan y tornan.

Llevan heridas

Sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!

Cuatro palomas en la tierra están.

CORTARON TRES ARBOLES

Eran tres.

(Vino el día con sus hachas.)

Eran dos.

(Alas rastreras de plata.)

Era uno.

Era ninguno.

(Se quedó desnuda el agua.)

Originalidad en el ver y decir, imaginación, belleza y misterio. Pero detengámonos un momento en estos dos poemitas. Ambos pintan más que cuentan dos escenas silvestres: de caza una, de tala de árboles la otra. Pero al instante las «sombras heridas» del primero y el «se quedó desnuda el agua» del segundo crean un ambiente de visión o sueño que despiertan en el subconsciente ecos lejanos de viejos cuentos y leyendas. Los elementos constitutivos de ambos poemitas (palomas, sombra herida, árboles, agua y hacha), son lo que son en la realidad, más también partes integrantes de una simbología universal, viva todavía en la tradición cultural de todos los pueblos y tribus: paloma, representación de alma o espíritu; sombra, «alter ego», la parte vital de uno mismo; carácter sagrado del árbol, a veces equivalente a hombre; agua, elemento esencial de vida terrestre; hacha, símbolo de muerte, y como tal utilizada con notable efecto por Ingmar Bergman en «El séptimo sello».

Pero cuidado. Al hablar de tradición culta o popular en la obra de Lorca, en modo alguno pretendo sugerir que al momento de escribir nuestro poeta utilizara siempre de modo consciente ese acarreo cultural. En esto se diferencia radicalmente de tantos otros poetas españoles y extranjeros. En Jorge Guillén, o Luis Cernuda, o Jorge Luis Borges, o T. S. Eliot, o Hölderlin, o Kathleen Raine, al igual que en la mayoría de los poetas franceses, la alusión culta está consciente e intelectualmente trabada. A veces, como hace con frecuencia T. S. Eliot recordando a los antiguos, la cita aparece in-

corporada en sus poemas sin comillas ni nada que indique préstamo literario, práctica que Cernuda aprendió a perfeccionar en Inglaterra, seguramente estudiando a Eliot.

No así en Lorca. Lorca conoce, claro, sus fuentes. Ha bebido de ellas en los libros —leyó más, mucho más de lo que familiares y amigos pensaron—, las vio en lienzos y grabados, las oyó en conversaciones con amigos, en narraciones y consejas populares, que su memoria auditiva y visual era en verdad notable. «En mi escala de valores —recuerdo que me decía un día— sitúo en primerísimo lugar el sentido de la vista. Para mí es el primero y el más importante en la creación poética. Primera saber ver, luego, en segundo lugar, saber decir lo visto en vigilia o sueño.» La cultura de aquella forma adquirida, queda de tal modo incorporada al poeta, de tal manera entra a formar parte de su propio vocabulario que la oímos fluir de su pluma como algo natural y nuevo al mismo tiempo, entremezclada, modificada, recreada a veces por su propio ver y decir. Y así, los dos poemitas antes citados podrán recordar a nuestro amigo chino los viejos «shi» de la rica tradición poética china; a un japonés los bellos «haikus», y a cualquier persona algo familiarizada con la tradición cultural a que pertenezca, esos breves poemas que, cantados o recitados por todos los países del mundo, dicen lo que cuentan y un poco más de lo que dicen. Aquellas y otras muchas líneas de Lorca despiertan ecos de un acervo común, sin limitar el sentido y la polivalencia del poema o de sus partes integrantes.

Pero hay algo más, Lorca va de lo general a lo particular, de lo concreto a lo abstracto; puede vestir el mito con ropas de hoy y elevar lo cotidiano a categoría de mito; pasar de un nivel a otro sin romper muros ni violar fronteras. Pero lo que jamás se da en él es la desmitificación del impotente. Hace descender al arcángel San Gabriel a Sevilla, a su «Seviilla» de los veinte, como el gran pintor veneciano Crivelli lo arrodillaba en las calles de la Ascona del quattrocento. Pero si en Crivelli es todavía ángel convencional —alas, nardo, bellas vestiduras— en Lorca es uno de aquellos adolescentes gitanos que en vida tanto admiró:

*Un bello niño de junco,
Anchos hombros, fino talle,
Piel de nocturna manzana,
Boca triste y ojos grandes,
Nervio de plata caliente,
Ronda la desierta calle...*

¿Emisario de la buena nueva disfrazado de joven gitano? ¿Otro Antoñito el Camborio ante quién «la noche busca llanuras / porque quiere arrodillarse»? Planos y relieves, realidad y mito, sueño y tiempo, se disuelven unos en otros. Esa «boca triste» y esos «ojos grandes» nos hablan tanto de típicos ángeles de Botticelli, como de gitanillo en traje de visita en cuyo «chaleco bordado / grillos ocultos palpitan». Y cuando ya creemos a su San Gabriel mero retrato realista, retrato de muchachillo andaluz, se nos escapa al cielo, torna a ser mito:

*Ya San Gabriel en el aire
Por una escala subía.*

Escala de Jacob, por la cual, hasta los ángeles, a pesar de sus alas, peldaño a peldaño tienen que subir. Y este «San Gabriel» del *Romancero Gitano* es sólo un ejemplo de los muchos que podrían citarse.

Igual capacidad de convertir en mito personas, animales y cosas. Recordemos algunos ejemplos. La Adela de *La Casa de Bernarda Alba* verá al caballo garañón en el centro del corral «¡Blanco!» Doble de grande, llenando todo lo oscuro.» Y Amelia ratifica: «Parecía una aparición.» El caballo que encontramos en un poemita que se recita en la escena del teatro bajo la arena, de *El público*, «relinchará dentro de la Catedral», y en el sepulcro de Julieta en Verona, otra figura equina querrá poseer a la desgraciada hija de Capuleto para ver cómo el fruto de la unión «equus» —Julieta galopa por los aires y, convertido ya en constelación, arrastra su cola por todo el cielo.

La «Niña amarga» del «Romance sonámbulo», meciéndose ahogada «sobre el rostro del aljibe», se nos aparece como Ofelia gitana cuya cabeza, en vez de corona de flores, vemos circundada por el reflejo de una luna que el poeta convertirá en pedazo de hielo flotante:

*Un carámbano de luna
La sostiene sobre el agua.*

Seguida de una personificación de la noche:

*La noche se puso íntima
Como una pequeña plaza.*

Personificación, casi mitificación de elementos, luces, horas del día, sobre todo lo que su recuerdo proyecta sobre paisajes granadinos:

*Con qué trabajo tan grande
Deja la luz a Granada.*

Comenta Mariana Pineda en la ansiosa espera del primer acto y en «Prendimiento de Antoñito el Camborio»:

*El día se va despacio,
La tarde colgada a un hombro
Dando una larga torera
Sobre el mar y los arroyos.*

En el romance «Preciosa y el aire», la cervantina protagonista huye desesperada, perseguida por el fálico «Viento-hombrón», desenvainada ya su «espada caliente». Y Lorca se introduce en el romance, alienta a su Preciosa, como en la «Muerte de Antoñito el Camborio» dialoga con el gitano agonizante, como, antes que Pirandello ya Unamuno hablaba a los hijos de su imaginación:

*Preciosa, corre Preciosa,
Que te coge el viento verde.*

En este superficial rastreo —los ejemplos abundan— me he limitado a citar casi exclusivamente de los primeros libros del poeta y del

Romancero Gitano a fin de subrayar lo que de culto y tradicional y de capacidad de mitificación se esconde en composiciones aparentemente sencillas y de éxito popular. Pero aún en el mismo *Romancero Gitano* el elemento tradicional puede estar tan «de perfil», tan aludido y eludido al mismo tiempo que, a primera vista, es apenas perceptible aunque en el lector despierte ocultas resonancias. Pensámos en los romances «Martirio de Santa Olalla», «Burla de Don Pedro a caballo». En otros, por ejemplo, en el de «El emplazado», alude a un dato concreto mediante superimposición de alusiones a otros nombres y leyendas:

El veinticinco de junio
Le dijeron al Amargo:
Ya puedes cortar si gustas
Las adelfas de tu patio.
Pinta una cruz en la puerta
Y pon tu nombre debajo...

.....
Porque dentro de dos meses
Yacerás amortajado.

Espadón de nebulosa
Mueve en el aire Santiago.

El veinticinco de junio
Abrió sus ojos Amargo
Y el veinticinco de agosto
Se tendió para cerrarlos...

Fijémonos por un momento en los dos versos:

Espadón de nebulosa
Mueve en el aire Santiago.

La vía láctea vista como espadón que blandiera en el cielo Santiago, aquí espada de Damocles, es disfrazada alusión al veinticinco de julio, festividad del Santo Patrón, fecha equidistante del fatídico veinticinco de junio en que tras el sueño anunciador de su muerte abre al aviso sus ojos Amargo, y el veinticinco de agosto en que «se tendió / para cerrarlos». Lorca alude también a la leyenda que cuenta como en la noche del veinticinco de julio puede verse al apóstol Santiago cabalgar en blanco corcel por el camino que ha dejado en el cielo el «polvillo de estrellas», leyenda que el poeta contó y elaboró con voz juvenil en el poema «Santiago. Balada ingenua», de 1918.

Un ligero vistazo a la colección de poemas arabigoandaluces traducidos por Emilio García Gómez, basta para percibir en la poesía lorquina vagos ecos, algunas parecidas formas de ver y decir. Describe el poeta arabigoandaluz el reflejo de candelas que brillan como luceros: «Parecen —comenta— lanzas hundidas en el río.» Y Lorca en «Muerte de Antoñito el Camborio», dice refiriéndose al reflejo de las estrellas en el río: «Cuando las estrellas clavan / rejonas al agua gris.» El poeta árabe andaluz, para elogiar lo que constituye su canon de belleza femenina —amplias caderas, generosos senos y la sensual, atrayente movilidad que a unas y otros presta el «extenuado talle», recurre una y otra vez al símil cadera igual a movediza arena. «La rama de su talle se curva sobre el montón de arena de su cadera», o «su talle flexible era una rama que se balanceaba sobre el montón de arena de su cadera». Y Lorca en «Tu in-

fancia en Menton», entre frases e imágenes truncadas, recuerda al amado en un verso de clara ascendencia arabigoandaluza:

*Pensamiento de enfrente, luz de ayer
Índices y señales del acaso.
Tu cintura de arena sin sosiego
Atiende sólo rastros que no escalan...*

Más, mucho más oculta y desfigurada que en los primeros libros aparece en *El público*, *Así que pasen cinco años* y obras posteriores, la alusión culta o popular, el uso de mitos, la mitificación de recuerdos, la transformación de experiencias personales. A veces, cuando claros, resultan por lo inesperado, difíciles de percibir.

Un día me encontré en Londres con una alumna que hacía años no veía. Después del tiempo pasado, me contaba, se daba ahora mejor cuenta de lo grande que era Lorca como poeta. Le pregunté por qué lo decía y esta joven, algo poeta, buena conocedora de la poesía inglesa y española me contestó: «Pues mire, porque ocurre a menudo que lavando pañales de mis niños o preparando la cena para mi marido, acude a mi memoria una de esas líneas de Lorca que no entiendo pero que me obsesionan.» Y me citó como ejemplo aquellos versos de «Fábula y rueda de los tres amigos» recordados por mí el último día:

*Pero se supo que la sexta luna huyó torrente
Y que el mar recordó ¡de pronto!, [arriba
El nombre de todos sus ahogados.*

Y esta chica, por metodista concedora de los libros sagrados, no había reconocido en los dos últimos versos la clara ascendencia bíblica. Y, sin embargo, ecos de lecturas de la biblia abundan en la obra de nuestro poeta. Señalemos otro ejemplo, éste de *El público* —Escena final. El director del teatro al aire libre dialoga con la muerte disfrazada de prestidigitador, disfraz que no engaña.

PREST.—Cuando dice usted amor yo me asombro.

DIR.—Se asombra, ¿de qué?

PREST.—Veo un paisaje de arena reflejado en un espejo turbio.

DIR.—¿Y qué más?

PREST.—Que no acaba nunca de amanecer.

DIR.—Es posible.

PREST.—(*Displicente.*) Amor, amor.

DIR.—Cuando dice usted amor yo me asombro.

PREST.—Se asombra, ¿de qué?

DIR.—Veo que cada grano de arena se convierte en una hormiga vivísima.

PREST.—¿Y qué más?

DIR.—Que anochece cada cinco minutos.

PREST.—Es posible.

En mi libro *El público. Amor teatro y caballos en la obra de García Lorca*, traté de explicar cómo, en mi opinión, para el Prestidigitador —esto es, la muerte, abogada *per se* de la reproducción de la especie— la palabra amor en labios del director, defensor de la legitimidad

del amor homosexual, despierta la idea de «un paisaje de arena» reflejado en un espejo turbio y sin que acabe de amanecer, de dar vida. Y cómo para el director la palabra amor en labios de la muerte tiene que producir igual asombro porque en aquel mismo espejo turbio ve convertirse cada grano de arena en hormiga vivísima —criatura humana igual a hormiga— y como mueren —anochece— cada cinco minutos. Lo que no dije entonces es que ese espejo turbio me parece provenir directamente de los versículos doce y trece del capítulo 13 de la primera epístola de San Pablo a los Corintios, que oí a Lorca leer y repetir en voz alta varias veces:

«Cuando yo era niño, hablaba como niño, pensaba como niño, juzgaba como niño, mas cuando fui hombre hecho dejé lo que era de niño.»

«Ahora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces veremos cara a cara.»

Igualmente el paisaje de arena del Prestidigitador me parece eco de la condena bíblica contra el onanista y contra el marido que al momento de máxima unión se retira de la mujer para evitar la procreación de la especie, siemiente perdida, arena en el desierto, dice la condena bíblica.

Y es que lo que de surrealismo puede haber en la obra de Lorca, se orienta hacia la tradición visionaria, profética de la literatura y del arte español y universal. Mira hacia el Bosco, hacia el Quevedo de los *Sueños*, hacia el Goya

de *Los sueños de la razón producen monstruos*. Bajo el ropaje exterior surrealista se oculta siempre una vieja tradición culta. Sin tener esto presente nos parece difícil entender a derechas las prosas «Santa Lucía y San Lázaro», «Degollación del Bautista», o «De los inocentes», «Suicidio en Alejandría», casi toda la obra escrita durante o después de su visita a América. En el caso concreto de *Poeta en Nueva York*, *El público* y *Así que pasen cinco años*, además de todo lo ya dicho, de recordar el estado de ánimo del poeta al salir de España, el contraste entre su mundo andaluz y lo que era la vida de la gran metrópoli en medio de la grave crisis social, económica y moral de aquellos años, conviene no olvidar nunca que la obra de Lorca es en gran parte obra autobiográfica. Autobiográfica en el sentido de que su propia vida, recuerdos y sueños; la vida, sueños y recuerdos de sus amigos y confidentes —y fueron muchos unos y otros— se transforma en materia mítica, sin otro control que el de «la lógica poética». Hay poemas y frases tan cargados de documental humano que quizá nos será relativamente fácil identificar las fuentes que se esconden tras frases inconexas e imágenes truncadas. Sin embargo, para ilustrar con otro ejemplo la constante presencia del elemento culto en la obra de supuesto corte «surrealista» tal vez convenga recordar aquí brevemente lo que ya intenté explicar con algún detalle en mi contribución al homenaje que el profesor Héctor Ciocchini, director del Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, en la Argentina, preparó en

memoria del gran polígrafo argentino Arturo Marasso, tan injustamente silenciado por los eruditos españoles. Me refiero al conocimiento que Lorca tenía de la casi totalmente olvidada fábula de Baco y Ciso.

La primera noticia que yo tuve de esta fábula fue en Madrid, en la lectura de «La imagen poética de don Luis de Góngora» que Federico García Lorca dio —¿Primavera de 1928?— en el salón de la Residencia de Estudiantes de la calle del Pinar. El texto dice así:

Procede (Góngora) por alusiones. Pone a los mitos de perfil, y a veces sólo da un rasgo oculto entre otras imágenes distintas. Baco sufre en la Mitología tres pasiones y muertes. Es primero macho cabrío de retorcidos cuernos. Por amor a su bailarín Ciso, que muere y se convierte en hiedra, Baco, para poder continuar la danza, se convierte en vid. Por último, muere para convertirse en higuera. Así es que Baco nace tres veces. Góngora alude a estas transformaciones en una Soledad de una manera delicada y profunda, pero solamente comprensible a los que están en el secreto de la historia:

*Seis chopos de seis yedras abrazados
Tirsos eran del griego dios, nacido
Segunda vez, que en Pámpanos desmiente
Los cuernos de su frente.*

El Baco de la Bacanal, cerca de su amor estilizado en hiedra abrazadera, desmien-

te, coronado de pámpanos, sus antiguos cuernos lúbricos.

Uno o dos días después de aquella conferencia pregunté a Lorca dónde había leído la fábula de Baco y Ciso. No creo que mencionara ningún autor pero sí recuerdo el entusiasmo con que amplió, modificando en parte, lo dicho en la conferencia. Más o menos, éstas fueron sus palabras:

Baco, en forma de macho cabrío, tocaba un día la flauta recostado en un roble para que, a su melodía, danzara el bello Ciso, porque danzando era la única forma que tenían de amarse. De pronto, se produjo un terremoto. La tierra que pisaba Ciso se abrió y cerró rápidamente apresando las piernas del adolescente que al instante empezó a convertirse en hiedra. Angustiado, Baco se aproximó aún más al bailarín para, a su vez, convertirse en vid y así, de esa forma abrazados, continuar la danza movidos por el viento.

El recuerdo de la versión oral, tan rica de invenciones lorquianas, aún más que la lectura de la versión conocida, me ayudó a identificar modelo y sentido de la extraña escena «Ruina Romana» del drama *El Público*:

Una figura cubierta totalmente de pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel. Otra figura, cubierta de cascabeles dorados, danza en el centro de la escena.

Y en un momento de la danza-desafío (juego y drama amoroso de la metamorfosis) la figura cubierta de cascabeles dice a su compañero:

Te gozas interrumpiendo mi baile y danzando es la única manera que tengo de amarte.

Lo que no aprecié en aquella conferencia, o en la conversación subsiguiente, es que Lorca daba a esos versos de la *Soledad Segunda* una interpretación que, además de inédita, aludía a un mito báquico no mencionado, creo, por ningún otro gongorista. Sólo Salcedo Coronel, que yo sepa, hace una alusión a Ciso, pero no en relación con la *Soledad Segunda*, sino con el verso «Y verdes celosías son las yedras» de *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Pero lo curioso fue que al ir a comprobar los detalles de lo que creí era conocida historia, eché mano de la edición inglesa de la Enciclopedia Mitológica de Larousse. Me extrañó no ver en el índice el nombre de Ciso, ni en su forma latina ni en la original griega «kísos» (yedra). Releí con detenimiento todo el texto dedicado a Dionisos, pero tampoco allí se hacía mención al joven danzarín. Más sorprendente todavía fue descubrir que el nombre de Ciso no figuraba en el Oxford Classical Dictionary de 1944, aunque lo esencial de la leyenda, en forma telegráfica, puede leerse en la Enciclopedia Espasa, aunque sin mención de fuentes. También existe una pequeña nota en el «Grand Larousse Encyclopedique» del sesenta, pero no en el Paulys, la gran enciclopedia

clásica alemana. Por otra parte, los colegas universitarios con quienes consulté, profesores de griego y latín, tampoco recordaban haber leído nada relacionado con el mito que buscaba. No es cosa de repetir aquí la ya contada historia de la búsqueda de los orígenes de ese mito, lo que importa subrayar es que Lorca estaba familiarizado con los detalles de una fábula hoy casi desconocida por profesores y poetas.

Pasemos ahora a uno de los muchos ejemplos que podrían citarse de utilización culta de la canción popular en la obra «surrealista» de Lorca.

Lo encontrarán ustedes en la primera parte del tercer acto de *Así que pasen cinco años*. Nos encontramos en el onírico bosque. El inquietante Arlequín ha terminado su monólogo sobre el entrelazado tema Sueño-Tiempo. Aparece una muchacha vestida de negro, con túnica griega. Viene saltando con una guirnalda.

MUCHACHA.—¿Quién lo dice,

Quién lo dirá?

Mi amante me aguarda.

En el fondo del mar.

ARLEQUÍN.—(Gracioso.) Mentira.

MUCHACHA.—Verdad.

Perdí mi deseo,

Perdí mi dedal,

Y en los troncos grandes

Los volví a encontrar.

ARLEQUÍN.—(Irónico.) Una cuerda muy larga para bajar. [larga

MUCHACHA.—Tiburones y peces

Y ramos de coral...

Y al instante se reconoce el modelo en que Lorca se inspira: el juego-canción infantil que empieza: «¿Qué me vas a regalar / Matarile, ríle, ríle?»

Pocas veces habrá llegado Lorca a un mayor virtuosismo en el empleo de temas y motivos populares, en la recreación e invención de variantes, en la transformación de ambientes; y todo como parte de un juego en el que atemoriza la posibilidad de que pudiera convertirse en realidad, peligroso juego en el bosque de la muerte. Desde la entrada de la Muchacha hasta el final del trío Arlequín-Muchacha-Payaso, se perciben los diversos componentes de canciones infantiles y las variaciones que introduce Lorca; ahí está el amante —en vez de caja— que aguarda «en el fondo del mar»; la «escalera para bajar»; el cambiante refranillo. Canta la Muchacha:

*Perdí mi deseo
Perdí mi dedal
Y en los troncos grandes
Los volví a encontrar.*

Y un poco después lo repite alterando los dos últimos versos:

*Y a la media vuelta
Los volví a encontrar.*

El poeta se adueña de la bella canción, la hace suya, la recrea, nos da la visión del fondo de ese mar infantil con «ramos de coral», «banderas» que al Novio sumergido «nombran capitán». El refranillo en boca del Arlequín podrá ser:

*A la media vuelta .
Del viento y el mar.*

Y, en labios del cadavérico Payaso:

*Perdí rosa y curva
Perdí mi collar
Y en marfil reciente
Los volví a encontrar.*

En quiebro final Payaso y Arlequín ponen al descubierto, en lo que ha sido extraño juego a tres voces, el corazón mismo del drama:

PAYASO.—Voy a demostrar.

ARLEQUÍN.—La rueda que gira del viento
y el mar.

Veamos un último ejemplo. En una nota al final de la segunda edición de *El Público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, que creo ha pasado desapercibida, comentaba aquellos conocidos versos del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», que dicen:

*No se cerraron sus ojos
Cuando vio los cuernos cerca,
Pero las madres terribles
Levantaron la cabeza
Y a través de las ganaderías
Hubo un aire de voces secretas
Que gritaban a toros celestes,
Mayorales de pálida niebla.*

Debo el conocimiento de uno de los posibles orígenes de las misteriosas «madres terribles» a un recuerdo muy vivo en mi memoria.

En 1928, en pleno sarampión goethiano, solía yo comentar el *Fausto* con Jorge Zalamea, en aquellos años gran lector de Goethe. Una noche, Federico, que dos o tres veces nos había escuchado sin intervenir en la conversación, nos dejó suspensos con una detallada y personalísima interpretación de ciertos pasajes del drama. Tanto que, treinta años después, el escritor y diplomático colombiano me escribió preguntándome si yo había anotado, o recordaba, los comentarios de Federico en aquella ocasión. Lo que sí recuerdo es que el pasaje de la llave que crece en las manos de Fausto, donde se mencionan «las madres» (escena V, acto I, parte II), fue uno de los que Lorca interpretó, ilustró o reinventó con más apasionamiento. Aunque Goethe no menciona el número de madres que se mueven alrededor del famoso trípode, para Lorca no había duda de que eran tres, las tres Parcas, «la trinidad de la Muerte», decía. Las situaba no «en lo más profundo», como dice en un principio Mefistófeles, sino en «los últimos centros», más cerca del «reino exento de formas», como se corrigió el propio Mefistófeles al precisar su «residencia». «Cuando levantan las cabezas —seguía diciendo Lorca— anuncian llorando al que las mira que la hora de su muerte ha llegado», e insistía en que todo el que las ve es al mismo tiempo «hijo y víctima», porque ellas son «las misteriosas 'madres terribles' que dan vida y traen la muerte». Es fácil comprobar lo que Lorca añade o trans-

forma. Lo que ignoro es lo que tomó de otras lecturas, o lo que «adivinó» como poeta. Debido a ese recuerdo, «las madres terribles» del «Llanto» fueron para mí familiares antes de que Jung las popularizara en su libro *Transformaciones y símbolos de la libido*. Nada de esto excluye, en modo alguno, la validez de otras posibles connotaciones o sugerencias —virtud de la palabra poética— que en cada lector puedan despertar esas «madres terribles» y el acto de levantar sus cabezas. No obstante, aquellos comentarios de Lorca al *Fausto*, de Goethe, no sólo explican uno de los planos en que se mueve la metáfora, sino que amplían también el sentido de los cuatro versos siguientes. El poeta intercambia mitos y planos:

*Y a través de las ganaderías,
Hubo un aire de voces secretas
Que gritaban a toros celestes,
Mayorales de pálida niebla.*

Del 'abismo' en que moran 'las madres' al celeste toro zodiacal.

El próximo día trataremos del amor en la obra del poeta.

A la víbora del amor

Por aquí podrá entrar,

La de donde corre bravo

La de oír **IV. A la víbora del amor**

Passimist, passimist,

Por la Puerta de Alcalá.

Contaban y pagaban las niñas sus platos, ca-
lles y jardines de Barana y el juego de una
fila que sorprendentemente pasaba todo el mundo
que formaban dos amonitas, una encima de
la otra, brazos en alto, manos unidas. De pronto,
desordenada el punto y la niña entre los bra-
zos apresada pagaba premios.

Ya de mayor, recordando la hora del juego,
me preguntaba si los dos primeros versos «A la
víbora del amor / por aquí podrá entrar» en
verdad formaban la mágica de esta especie de
la venenosa culebra, y suplicaba que el «tra-
lar Passimist, passimist» por la Puerta de Al-
calá» era deformación fonética-burlesca de
«Passe monsieur, passe le roi» del modelo fran-
cés, quizá traido a España con las tropas re-
públicas, y a quien la mediterránea Puerta de
Alcalá otorgaba carta de ciudadanía. Lo que
hasta hace muy poco no alcanza a sospecharse.

*A la víbora del amor
Por aquí podéis pasar,
La de adelante corre mucho
La de atrás se quedará.
Pasimisí, pasimisá,
Por la Puerta de Alcalá.*

Cantaban y jugaban las niñas por plazas, calles y jardines de España y el juego era una fila que serpenteando pasaba bajo el puente que formaban dos amiguitas, una enfrente de la otra, brazos en alto, manos unidas. De pronto, descendía el puente y la niña entre los brazos apresada pagaba prenda.

Ya de mayor, recordando la letra del juego, me preguntaba si los dos primeros versos «A la víbora del amor / por aquí podéis pasar», no serían formulilla mágica de país donde abunda la venenosa culebra, y supimos que el refranillo «Pasimisí, pasimisá / por la Puerta de Alcalá» era deformación fonético-burlesca de «Passe monsieur, passe le roi» del modelo francés, quizá traído a España con las tropas napoleónicas, y a quien la madrileña Puerta de Alcalá otorgaba carta de ciudadanía. Lo que hasta hace muy poco no alcancé a sospechar es

que tal vez esa «víbora del amor», «cabeza en forma de corazón», dientes inyectoros de líquido ponzoñoso, podría ser descendiente directa de la serpiente que en el bíblico jardín indujo a Eva a probar la fruta prohibida. Y al instante, el «por aquí podéis pasar» más que fórmula de incantación se nos apareció como guiño de ojo, invitación al amor, al erotismo, a la concupiscencia de la carne. Aceptación y desafío; que toda la poesía de Occidente, amorosa o erótica, tanto culta como popular, entraña, de partida, repetición de la desobediencia bíblica, desafío a los símbolos tradicionales del pecado original: serpiente-enemigo malo, manzana, espada flamígera.

*Junta tu boca con la mía
¡Oh, estrella la gitana!
Bajo el oro solar del mediodía
Morderé la manzana.*

Escribe Lorca en «Madrigal de verano», fechado en Vega de Zujaira, en el mes de agosto de 1920. Y en la temprana madurez de las *Gacelas*:

*¡Amor, enemigo mío,
Muerdo tu raíz amarga!*

Salvo algunas importantes excepciones, sobre todo en *Libro de Poemas*, lo que predomina en la obra escrita antes del viaje a Nueva York, es la gozosa, alegrísima pintura de cuerpos y formas. Se dirige a la gitanesca Lucía Martínez:

*Umbría de seda roja
Tus muslos como la tarde
Van de la luz a la sombra.
Los azabaches recónditos
Oscurecen tus magnolias.*

Baila una gitana y:

*Su falda de moaré tiembla
Entre sus muslos de cobre.*

Acaricia a la Casada infiel, desnuda sobre el limo:

*Sus muslos se me escapaban
Como peces sorprendidos,
La mitad llenos de lumbre,
La mitad llenos de frío.*

Y al iniciar lo que creyó era conquista:

*Toqué sus pechos dormidos
Y se me abrieron de pronto
Como ramos de jacintos...*

La seda negra ciñe el busto de Soledad Montoya:

*Yunques ahumados sus pechos
Gimen canciones redondas.*

En traje de baño llega la suntuosa Leonarda a la playa malagueña donde:

*Negros torsos bañistas oscurecen
La ribera del mar.*

Oscilando

—Concha y loto a la vez—

Viene tu culo de Ceres,

En retórica de mármol.

En el romance «San Miguel» llegan también las manolas comiendo:

Semillas de girasoles.

Los culos grandes y ocultos

Como planetas de cobre.

Idéntica capacidad de percibir y cantar la belleza en jóvenes del sexo masculino:

Por el olivar venían

Bronce y sueño los gitanos,

Las cabezas levantadas

Y los ojos entornados.

La misma obsesión con los muslos:

La tarde, loca de higueras

Y de rumores calientes

Cae desmayada en los muslos

Heridos de los jinetes.

El día pasado vimos que nos pinta a su sevillano San Gabriel como:

*Un bello niño de junco,
Anchos hombros, fino talle,
Piel de nocturna manzana,
Boca triste y ojos grandes...*

Es de belleza tal que:

*Cuando la cabeza inclina,
Sobre su pecho de jaspe,
La noche busca llanuras
Porque quiere arrodillarse.*

Para piroppear el encanto de sus jóvenes gitanos no necesita escudarse en trasposiciones arcanológicas. Ahí está su «Antoñito el Camborio» a quien alaba sin recato: «Moreno de verde luna», «voz de clavel varonil», «cutis amasado con aceituna y jazmín». En los dos romances dedicados al joven gitano, el poeta parece absorto ante la belleza física de su modelo. Y cuando al morir «el Camborio» cae la cabeza a un lado, Lorca nos dirá:

*Y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
Se volverá a repetir.*

Quien con tan alegre sensualidad pinta la belleza juvenil en ambos sexos no podía dejar de glosar en poemas y dramas la unión de los cuerpos, la gama de sensualidad que va desde la leve caricia, hasta una locura de los besos prohibidos.

Prisionero del amor, el poeta en el amor se recrea. «Rumor de rosa encerrada», hace decir

a Amnón de las uñas de su hermana. Y su «viento hombrón» dirá a Preciosa:

*Abre en mis dedos antiguos
La rosa azul de tu vientre.*

En la primera estrofa de la «Gacela del amor imprevisto» recuerda los descubrimientos de sus besos:

*Nadie comprendía el perfume
De la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
Un colibrí de amor entre los dientes.*

Y de la descripción del acto sexual nos ha dejado claros ejemplos en «La casada infiel», «Tammar y Amnón», escena de la novia y Leonardo en el bosque del acto tercero de *Bodas de Sangre*, danza del Macho y la Hembra de *Yerma*... Baste recordar, por ejemplo, el momento en que «Thamar entró silenciosa / en la alcoba silenciada», y las rápidas caricias de Amnón que vencen la resistencia de Thamar:

*Déjame tranquila, hermano,
Son tus besos en mi espalda
Avispas y viente-cillos
En doble enjambre de flautas*

y la obcecada urgencia de Amnón:

*Thamar, en tus pechos altos
Hay dos peces que me llaman
Y en las yemas de tus dedos
Rumor de rosa encerrada.*

Y tras esa bella transposición sensorial, sigue la rápida, brutal violación en la que el poeta nos hace ver, en un primer plano, la sangre de Tamar resbalando por ingles y muslos, sangre de flor martirizada:

*Ya la coge del cabello,
Ya la camisa le rasga.
Corales tibios dibujan
Arroyos en rubio mapa.*

Cuando estiliza la sensualidad en los juegos-joyas que reúne bajo el irónico título de «Eros con bastón», nos pinta, en «Susto en el comedor», uno de esos calurosos interiores de Bonnard; nos ofrece una escena de cine mudo en que todo es atmósfera, estática vacilación. En otro lugar conté ya la anécdota que motiva el poema. «Estamos en limpio comedor andaluz en ensombrecida tarde de siesta estival. Hacia el poeta, reclinado en una mecedora, avanza la doncella adolescente que lleva a la altura de los breves senos, en gran plato de fajalauza, frescas manzanas. Nada ocurre, pero queda flotando el secreto susto motivado por la mano que el poeta alarga para tomar una fruta. Susto que hace al poeta percatarse, de repente, de la tarde caliginosa y sensual.

«Susto en el comedor.»

*Eras rosa.
Te pusiste alimonada.
¿Qué intención viste en mi mano
Que casi te amenazaba?
Quise las manzanas verdes.*

No las manzanas rosadas...

Alimonada...

(Grulla dormida, la tarde

Puso en tierra la otra pata.)

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

«A la víbora de amor

Por aquí podéis pasar.»

Más adelante, el poeta pagará el precio del desafío: soledad, dolor de pérdida o ausencia, «quinta luna de cáncer», desolación. Pero Lorca era de los que preferían mil veces sufrir por lo perdido que no llorar por lo jamás probado. Y es precisamente esa alegría vital, esa libertad erótica y amorosa —tan cantada y gozada por el poeta— la que orienta su atención hacia los que nunca conocieron «el amor que reparte coronas de alegría», a las víctimas de convenciones sociales, tabúes morales y normas religiosas. Y son esas víctimas, y no inexistentes represiones personales, las que inspiran sus grandes figuras dramáticas: Novia, Madres, Yerma, *La casa de Bernarda Alba*, doña Rosita, esta última levemente apuntada ya en «La monja gitana», en «La pena negra» y en otros poemas. Comprensión humana, condena implícita de leyes y normas que tales frustraciones creaban.

En el hombre la frustración amorosa, cuando no causada por leyes divinas o humanas, a las que aludiré más tarde, dependerá en las figuras lorquianas de una gama de motivaciones sexuales: templanza en la edad madura (marido de la *Zapatera prodigiosa*), impotencia en la vejez (*Don Perlimplín*), frialdad temperamental (marido de *Yerma*), desgana ante la mujer

el joven de *Así que pasen cinco años*, una de las figuras más hamletianas del teatro lorquiano, personaje de inquietante realidad inmaterial. Cree amar a la mujer con todo el vigor que le permite su vacilante naturaleza y el constante dilema de ser o no ser en tiempo y sueño. Detengámonos un momento en este antihéroe en busca de un amor que no sabe si desea.

No es sólo la frase: «Yo quisiera quererla como quisiera tener sed delante de las fuentes» —referida a la mecanógrafa—, la que nos descubre en el joven apatía o desgana sexual; apenas iniciado el primer acto el protagonista habla al viejo de su novia: «La he conocido poco..., se fueron a un largo viaje. Casi me alegré.» En la conversación surge igualmente una veta de masoquismo de onanista. Un día que la tenía muy cerca, entregada a él, descubrió de pronto en la frente de la muchacha dos arruguitas que inesperadamente cubrían todo su rostro. El viejo interrumpe: «¿A que si en aquel preciso instante ella le confiesa que lo ha engañado, que no lo quiere, las arruguitas se le hubieran convertido en la rosa más delicada del mundo?» El joven replica exaltado: «Sí, sí.»

La llegada del joven a la habitación de la novia en el segundo acto, tiene algo de personaje de sueño que de pronto irrumpiera en la hiriente luz de una realidad hostil.

Recordemos la escena en la habitación de la novia; esa novia que acaba de conocer varón. Cortejando a su «robot sexual», recurre ella al símbolo erótico del caballo: «Ayer no te vi, ¿sabes?, pero estuve viendo al caballo. Era hermoso y blanco [como el caballo de Adela en *La ca-*

sa de Bernarda Alba] y con los cascos dorados entre el heno de los pesebres, pero tú eres más hermoso.» Es la mujer entregada al hombre que satisface. Quiere verse «quebrada», «estrechada» por su jugador de rugby, sentirse «pequeña», deliciosamente vencida por el macho ya «dragón en llamas» más que caballo. Toda la ternura y la docilidad ante quien satisface su líbido, se torna agresiva frialdad contra quien no supo, o no pudo calmar su fuego. Revelador contraste. La criada sugiere a la novia varios trajes de su ropero para recibir al novio: «He dicho que no —replica con furia—. Quiero un hábito color tierra para ese hombre; un hábito de roca pelada con cordón de esparto a la cintura.» Mas en aquel mismo instante oye el cláxon del coche en que el jugador de rugby espera y al instante «entorna los ojos» y cambiando de expresión continúa: «Pero con una corona de jazmines en el cuello y toda mi carne apretada por un velo mojado por el mar.» Cual velo de novia convertido en «toile mouillée» de una nueva Afrodita. Para el novio, sólo le queda la dureza de las preguntas hirientes: «¿No eras más alto?... ¿No tenías una sonrisa violenta?... ¿No jugabas al rugby?... ¿Y no llevabas un caballo de las crines y matabas en un día tres mil faisanes?... Entonces, ¿a qué vienes a buscarme?» Los apartes de la novia confirman la impresión que el joven nos dio en el acto primero: «Mano fría», «mano de cera cortada», «mirada antigua», «mirada que se parte como el ala de una mariposa seca»; nos lo ratifican las palabras del joven a la novia: «... Porque te he esperado y ahora gano mi

sueño, y no son sueño tus trenzas porque las haré yo mismo de tu cabello, ni es sueño tu cintura donde canta la sangre mía, porque es mía esta sangre... y mío este sueño.»

El diálogo Joven-Maniquí cumple en el segundo acto, creo que ya lo dije el último día, función análoga a la del diálogo Niño-Gato en el acto primero: intencionada similitud estructural, paréntesis en representación realista que descubre otra realidad paralela, si bien de orden distinto. Pero en el primer acto esa realidad es independiente de las personalidades, vidas y problemas de los personajes que estaban en escena; en el segundo, esa 'realidad' sólo existe en la mente del joven: diálogo, pues, entre el protagonista y su conciencia.

«Mi cola se pierde por el mar», canta el Maniquí al entrar en escena. «Mi cola por los mares y por las algas», cantaba la Julieta de *El público*. «Mi anillo, Señor, mi anillo de oro viejo», reclama apremiante el Maniquí, y a la memoria acuden los anillos de aquellas dos joyitas de *Canciones*: «Escena» y «Desposorio», que examinaremos más adelante. El Maniquí se contesta a sí mismo: «Se hundió por las arenas del espejo», variante, nos parece, del «paisaje de arena reflejado en un espejo turbio» del Prestidigitador-muerte de *El público*, ya comentado el día pasado. Variantes, también, en el reiterativo contraste virilidad-impotencia (o desvío). El Maniquí se lamenta de esa ropa de la novia que se queda:

*Helada de nieve oscura
Sin que los encajes puedan
Competir con las espumas.*

Espuma, uno sospecha, análoga a la que cubría las ingles de Amnón cuando desde su torre vio «los pechos durísimos de su hermana»:

*Llenas las ingles de espuma
Y oscilaciones la barba.*

Un relincho es lo que el Maniquí hubiera querido que fuera el joven para la novia, «un relincho» y

*Potro de plomo y espuma
El aire roto en el freno
Y el mar atado en la grupa.*

Frente a los símbolos de virilidad encontramos, reiterativos también en la poesía de Lorca, los de signo contrario: «dormida laguna», «agua turbia», «quebrado torso de lluvia». Se insinúa la negativa a perpetuar la especie. Insistente, mortificante, pregunta el Maniquí:

*¿Quién se pondrá la ropa buena
De la novia chiquita y morena?*

El joven contesta con una serie de imágenes neutras o de muerte: «Se la pondrá —dice— el aire oscuro / jugando al alba en su gruta», las ligas serán para los juncos, las medias de seda para la luna. Y por lo que al posible fruto del amor se refiere, a esas encarnaciones de

almas que verá poco después como «pájaros» o «veleros», su contestación es la muerte antes del nacer:

*Dale el velo a las arañas
Para que coman y cubran
Las palomas enredadas
En sus hilos de hermosura.*

Cambio curioso, cuando súbita, tardíamente, se despierta en el joven el ansia de paternidad, no es la tradicional doctrina cristiana de ver el hijo como única razón y finalidad del acto sexual, a la manera extrema de *Yerma* pero dominante en casi toda la obra de Lorca; es un concebir el posible hijo como fusión de realidad y sueño, último «luego» de su propia personalidad:

*Sí, mi hijo,
Donde llegan y se juntan
Pájaros de sueño loco
Y jazmines de cordura.*

Pero ya es tarde. El joven saldrá corriendo lleno de un falso optimismo. Antes de terminar el eclipse de luna que contempla extasiado el padre de la novia, traerá a la mecanógrafa, para vestir el traje que espera:

*Antes que la roja luna
Limpie con sangre de eclipse
La perfección de su curva...*

Ser de sueño se nos aparece el joven al borde de una posible materialización de su soñar. Perdida la oportunidad, sólo le quedará desandar el camino en busca de la rechazada mecanógrafa. La encuentra en la infrarrealidad del bosque onírico. Pero aún allí quedará al descubierto todo lo que de anti-don Juan hay en el protagonista: «No tienes tú ojos para verme desnuda, ni boca para besar mi cuerpo que nunca se acaba», le dice con amargo desdén la mecanógrafa. Y cuando ella quiere mostrarse tierna lo define como «sombra de un río».

*¿Cómo si me abrazas, di,
No nacen juncos y lirios
Y no destiñen tus ondas
El color de mi vestido?*

Si en *Así que pasen cinco años* el protagonista es el vacilante, inapetente sexual, siempre oscilando, como todo ser, entre sueño y tiempo, en *El público* el director es el hombre que cuidadosamente esconde su multiplicidad de trajes y caretas, en especial aquellos que ocultan su veta homosexual. Para Lorca, tanto el protagonista en la primera escena como más tarde todo el que juzga y acusa, ignoran que el amor, como ilustró Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*, es puro accidente, elixir de flor venenosa, flor de Diana o trinitaria, la «love-in-idleness», que algún travieso geniecillo dejó caer en los ojos mientras dormíamos para hacernos entregar nuestro amor y deseo a lo primero que veamos al despertar, mujer, hombre, niño o animal, poéticamente hablando,

hasta a las cosas o hasta las cosas entre sí, que «Romeo puede ser un ave y Julieta una piedra; Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa».

El público, escrito en 1930, es algo más que el primer drama occidental que lleva a la escena con franqueza a la vez brutal y poética el tema del amor homosexual, pero aún a ese nivel podrá ser alegato de defensa, denuncia contra la incomprensión, petición de respeto y de equiparación de todas las formas de amor; de ninguna forma gesto improvisado o actitud no bien meditada por el poeta.

Para atender el ruego de dos estudiantes que el último día me pidieron les aclarara algo el sentido de la «Oda a Walt Whitman», sustituyo el texto que tenía preparado por un esquemático análisis de esa composición; que la «Oda» es pieza central en el tema que estamos examinando.

La «Oda a Walt Whitman» consta de veinte estrofas de irregular número de versos y éstos de variada medida. Los seis primeros constituyen un introito en el que alternan la visión de Nueva York que recibe el poeta y su comentario marginal: trabajo, oficinas, industria por un lado, ausencia de amor, de sueño, y olvido total de la naturaleza, por otro. Las breves camisetitas, los vaqueros bajos de cintura dejan ver las desnudas cinturas de los que trabajan.

Por el East River y el Bronx,
Los muchachos cantaban enseñando sus cintu-
[ras,
Con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.

En la segunda estrofa encontramos ya la lamentación del poeta:

*Pero ninguno se dormía,
Ninguno quería ser río,
Ninguno amaba las hojas grandes,
Ninguno la lengua azul de la playa.*

Los judíos podrán «vender al fauno del río la rosa de la circuncisión»,

*Pero ninguno se detenía,
Ninguno quería ser nube,
Ninguno buscaba los helechos
Ni la rueda amarilla del tamboril.*

En la séptima estrofa se encuentra la bella presentación y retrato que del gran poeta norteamericano del XIX hace un gran poeta español del siglo XX.

*... Anciano hermoso como la niebla
Que gemías igual que un pájaro
Con el sexo atravesado por una aguja,
Enemigo del sátiro,
Enemigo de la vid
Y amante de los cuerpos bajo la burda tela.*

En ese «sexo atravesado por una aguja», Lorca recoge la leyenda, de otra forma utilizada por Oscar Wilde en «El ruiseñor y la rosa», de que alfiler o espina clavada en o cerca del corazón —sexo en Lorca— hace más bello el canto del agonizante pájaro. Y en «amante de los cuerpos bajo la burda tela» alude Lorca a los jóvenes

amigos de Whitman, modestos obreros de muelles y ferrocarril.

En las estrofas 9, 10, 11, 17, 18 y 19 Lorca fustiga sin cuartel a los maricas y mariquitas de las ciudades que intentan escudar su vicio tras el viejo venerable —«también ése, también ése»— gritan, como si fuera igual «un amor que reparte coronas de alegría», «toro y sueño que junta la rueda con el alga», que la conducta de maricas «que dan a los muchachos gotas de sucia muerte con amargo veneno». Lorca ve en la relación homosexual la misma diferencia que la que podría establecerse en la relación heterosexual entre el amor que sin rehuir el sexo trasciende el sexo y los torpes encuentros de la soldadesca en sucio burdel.

Para mí, la importancia capital de esta «Oda» es que fija la actitud de Lorca como hombre y como poeta en dos cuartetos de bellísimos alexandrinos. El primero dice:

*Porque es justo que el hombre no busque su
[deleite
En la selva de sangre de la mañana próxima.
El cielo tiene playas donde evitar la vida
Y hay cuerpos que no deben repetirse en la au-
[rora.*

Para Lorca es legítimo que el hombre no oriente su amor hacia una relación cuya última finalidad es la procreación de la especie —«selva de sangre de la mañana próxima»—; y dice «selva» pensando, ya lo vimos, en las multitudes por nacer, que en varios poemas vio cual árbol de sangre el sistema circulatorio del hombre.

Leal consigo mismo, leal con sus lectores, años antes Lorca había confesado ya su actitud personal ante las dos vertientes del amor carnal en dos décimas que con indudable intención crítica denomina *Normas*, décimas que luego dedicó a Jorge Guillén, su siempre leal amigo.

Norma de ayer encontrada

Sobre mi noche presente;

Resplandor adolescente

Que se opone a la nevada.

No quieren darte posada

Mis dos niñas de sigilo,

Morenas de luna en vilo

Con el corazón abierto;

Pero mi amor busca el huerto

Donde no muere tu estilo.

Norma de seno y cadera

Bajo la rama tendida;

Antigua y recién nacida

Virtud de la primavera.

Ya mi desnudo quisiera

Ser dalia de tu destino,

Abeja, rumor o vino

De tu número y locura;

Pero mi amor busca pura

Locura de brisa y trino.

Resumo lo ya dicho en otro lugar. La primera *Norma* nos parece aludir al amor que inspiraban los efebos en la Grecia antigua, «norma de ayer». El poeta quisiera resistir la tentación que aquella evocación en él despierta; resistencia inútil, que su amor «busca el huerto» donde descansa el estilo de aquella forma de amor.

Por contraste, la segunda *Norma* habla de la muchacha, «Norma de seno y cadera / bajo la rama tendida», nuevo nacimiento de una Venus botticellesca, belleza de juveniles formas femeninas eternamente renovada. Al poeta le gustaría servir a esta segunda *Norma*, pero su amor busca «pura locura de brisa y trino». Las dos *Normas* equivalen a la confesión serena de una dicotomía, con preferencia por la primera. En términos generales, podría establecerse una línea divisoria entre esas dos vertientes del amor tal como aparece en la obra de Lorca. Antes del viaje a Nueva York predomina, ya lo hemos visto, el canto a las formas femeninas, aun cuando en *Libro de Poemas, Canciones y Romancero Gitano* no escasean ejemplos de elogio a la belleza de los muchachos. En la obra escrita a partir de su estancia en América, su atención se inclina hacia aquella «norma de ayer», sobre todo si nos fijamos en *El público*, en la «Oda a Walt Whitman», en algunas de las *Casidas y Gacelas* y, seguramente, en varios de esos «Sonetos del amor oscuro» que odavía esperan la hora de su publicación. Sin embargo, lo que domina en *Poeta en Nueva York* no es la alegría del amor; son los tonos oscuros, la protesta o denuncia, el sueño-pesadilla, la voz profética. Cuando lo autobiográfico aparece, o cuando alude a incidentes en la vida de sus amigos, lo verá reflejado en espejo-recuerdo que todo desfigura o trastoca: «Vuelta de paseo», «Intermedio», «Fábula y rueda de los tres amigos». Aún en los lugares en que la alusión es clara, nos la da entrevesada. Por ejemplo, en el difícil poema «Cielo vivo»:

Yo no podré quejarme

Si no encontré lo que buscaba;

Pero miré al primer paisaje de humedades y

[latidos

Para entender que lo que busco tendrá su blan-

[co de alegría

Cuando yo vuele mezclado con el amor y las

[arenas.

Vuelo fresco de siempre sobre lechos vacíos,

Sobre grupos de brisas y barcos encallados.

Tropiezo vacilante por la dura eternidad fija

Y amor al fin sin alba. Amor. ¡Amor visible!

Y en «Oficina y denuncia»:

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?

¿Ordenar los amores que luego son fotografías,

Que luego son pedazos de madera y bocanadas

de sangre?

La única excepción en el libro *Poeta en Nueva York* son los alegres o juguetones poemas titulados «Son de negros en Cuba», «Vals en las ramas» y «Pequeño Vals vienés», pero se encuentran en la sección que lleva el revelador título de *Huida de New York*.

En Viena hay cuatro espejos

Donde juegan tu boca y los ecos.

Hay una muerte para piano

Que pinta de azul a los muchachos.

Hay mendigos por los tejados.

Hay frescas guirnaldas de llanto.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals que se muere en mis brazos.

Poemas de amor, de amor herido, son casi todas las *Casidas y Gacelas*. Unas se dirían envíos a un muchacho, otras a una muchacha, muchas sin definir el sexo de la persona aludida o soñada:

¡Qué voz para mi castigo

Levantas por el mercado!

¡Qué clavel enajenado

En los montones le trigo!

¡Qué lejos estoy contigo,

Qué cerca cuando te vas!

Por el arco de Elvira

Voy a verte pasar,

Para sentir tus muslos

Y ponerme a llorar.

Pero la equiparación última de las dos *Normas* de amor, de las dos vertientes del deseo, ¿quién se la ofrece? Desde el principio, la obsesión con la muerte, su constante «compañera», tan constante como su amor humano: verso y reverso de una misma moneda. Se la dio su amor a los muchachos:

Me he perdido muchas veces por el mar

Con el oído lleno de flores recién cortadas,

Con la lengua llena de amor y de agonía.

Muchas veces me he perdido por el mar,

Como me pierdo en el corazón de algunos niños.

*No hay noche que, al dar un beso,
No sienta la sonrisa de las gentes sin rostro,
Ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,
Olvide las inmóviles calaveras de caballo.*

*Porque las rosas buscan en la frente
Un duro paisaje de hueso
Y las manos del hombre no tienen más sentido
Que imitar a las raíces bajo tierra.*

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

Se la ratificó adquirir conciencia de que el fruto del amor entre hombre y mujer no es otra cosa que pasto para la muerte: «Bajo las rosas tibias de la cama / los muertos gimen esperando turno.» Conciencia que, antes que Lorca, Unamuno glosó en quevedesco soneto, recogiendo a su vez una larga tradición mitológica y literaria:

*La reina Muerte, soberana Bruja,
Manda al mundo al Amor, su hijo, su gancho
Que enciende en yermos y poblado rancho
Cazando corazones. Los estruja*

*De sangre y ensartados en su aguja
Se los lleva a su madre, que en el ancho
Regazo los recoge. Allí el de Sancho
Con el don Quijote se apretuja.*

*Los meje Muerte y, amasados, hiñe
En una torta, que de verde tiñe,
Y se la da al demonio como pasto.*

*Ese glotón, su esposo, los engulle
Y ahí, en la hornaza de su vientre vasto,
Lo que fue Humanidad, boñiga bulle.*

Lorca lo supo muy de joven y con la muerte se negó a participar en la danza a que ella le invitaba. En el temprano libro *Canciones* hay dos poemitas que resumen con inesperada precisión e intensidad las grandes líneas del pensamiento lorquiano respecto al tema que estamos examinando. Son los dos poemitas, antes aludidos, en los que el anillo es símbolo del matrimonio; dos rechazos, dos rotundas negaciones:

ESCENA

*Altas torres.
Largos ríos.*

HADA

*Toma el anillo de bodas
Que llevaron tus abuelos.
Cien manos, bajo la tierra,
Lo están echando de menos.*

YO

*Voy a sentir mis manos
Una inmensa flor de dedos
Y el símbolo del anillo.
No lo quiero.*

*Altas torres.
Largos ríos.*

DESPOSORIO

*Tirad ese anillo
Al agua.*

*(La sombra apoya sus dedos
Sobre mi espalda.)*

*Tirad ese anillo. Tengo
Más de cien años. ¡Silencio!*

¡No preguntadme nada!

*Tirad ese anillo
Al agua.*

Ése es el anillo que irá reverberando a lo largo de toda la obra del poeta, desde:

*Y perdí la sortija de mi dicha
Al pasar el arroyo imaginario.*

de la juvenil «Balada triste», hasta el

*Mi anillo, mi anillo de oro viejo.
Se hundió por las arenas del espejo.*

del Maniquí de *Así que pasen cinco años*. Es el tema que recoge en la escena final de *El público* en el duelo que el director sostiene con la muerte, ya examinada el último día.

Ante la realidad de la muerte —«lo demás era muerte y sólo muerte»— de la «Elegía por Ignacio Sánchez Mejías»—, destino final de todo lo nacido, ¿qué importan leyes morales o religiosas? Desde el punto de vista en que se sitúa el director del teatro al aire libre, toda ley «es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre». Y para su creador, para Federico García Lorca —visto todo «sub specie mortis»—, ¿qué podía importarle el oscilante rumbo que en su breve carrera describiera —muchacho-muchacha— la víbora del amor, una vez aceptado el desafiador «por aquí podéis pasar»? Con tersos alejandrinos nos lo dice en la «Oda a Walt Whitman».

*Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
Por vena de coral o celeste desnudo.*

*Mañana los amores serán rocas y el Tiempo
Una brisa que viene dormida por las ramas.*

