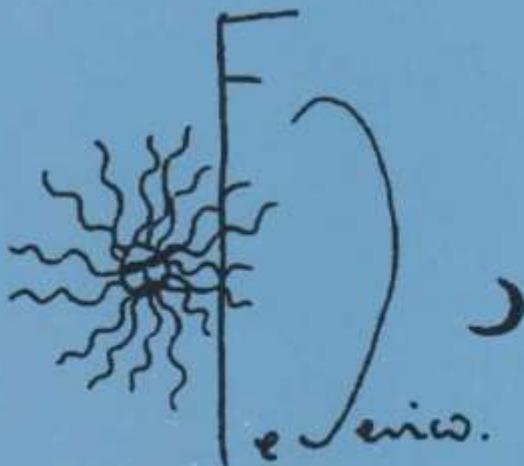




FEDERICO
GARCÍA LORCA:

UMA VOZ CENTENÁRIA

NÚMERO MONOGRÁFICO
HOMENAGEM A GARCÍA LORCA





1999 ANO IV N. 4



Embajada de España en Brasil
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

FEDERICO
GARCÍA LORCA:
*U*MA VOZ CENTENÁRIA

NÚMERO MONOGRÁFICO
HOMENAGEM A GARCÍA LORCA

Diretora-Editora: Mariluci Guberman

Conselho Editorial

Bella Jozef (UFRJ/Brasil)

Gabriele Morelli (Università degli Studi di Bergamo/Itália)

Maria de Lourdes Martini (UFRJ/Brasil)

Mariluci Guberman (UFRJ/Brasil)

Ricardo de la Fuente Ballesteros (Universidad de Valladolid/Espanha)

Silvia Inés Cárcamo (UFRJ/Brasil)

Conselho Editorial da APEERJ

Ana Cristina dos Santos

Daniel Soares Filho

Helena Rodrigues Rocha

Ione Midon Pereira

Julio Aldinger Dalloz

Supervisão técnica de editoração: Mariluci Guberman

Capa: Daniel Soares Filho e Ana Cristina dos Santos

F293

Federico García Lorca : uma voz centenária : número monográfico : homenagem a García Lorca. - 120f. : il. ; cm.

ISBN 85-87332-01-5

Inclui bibliografia.

1. García Lorca, Federico, 1898-1936 - Crítica e interpretado. I. Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro.

CDD-860.9

NIPO: 176-00-159-6

Impreso en España

Impresión: Color 2002, S. L. (Getafe)

Agradeço à Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao Centro de Estudos de Pessoal do Exército Brasileiro pelo apoio recebido e, especialmente, à Consejería de Educación da Embaixada da Espanha no Brasil que nos permite mais uma publicação, divulgando e discutindo as Letras Hispânicas no Brasil e no exterior.

Mariluci Guberman
Diretora-Editora da *Revista APEERJ*



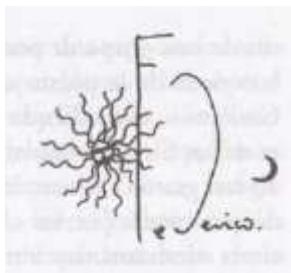
«Cuando yo me muera,
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.»

Poema del Cante Jondo, 1921 «Memento»
F. G. Lorca

Sumario

Presentación	9
Manuel Morillo Caballero	
Entrevista con Gabriele Morelli	13
<i>Mariluci Guberman</i>	
Lo trágico en el teatro de Lorca	35
Maria de Lourdes Martini	
García Lorca en América	45
<i>Bella Jozef</i>	
Teoría poética y modernidad en García Lorca	69
<i>Silvia Ineés Cárcamo</i>	
Lilith en la luna del Romancero gitano	85
<i>Daniel Soares Filho</i>	
La cuestión del honor en Doña Rosita, la soltera	97
<i>Ana Cristina dos Santos</i>	
Vida y obra de Federico García Lorca	109
<i>Mariluci Guberman</i>	
Colaboradores.....	113

Presentación



García Lorca es, sin duda, la figura más famosa de un amplio grupo de poetas que ha situado a la poesía española en un lugar destacadísimo dentro de lo que ha sido la lírica occidental del siglo xx. Como se ha escrito en numerosas ocasiones, el grupo, conocido como Generación del 27, ha dado una segunda Edad de Oro a las letras españolas y su actividad es fundamental para entender la lírica de todo nuestro siglo.

Federico García Lorca nació en 1898, año de la pérdida de las últimas posesiones ultramarinas (Puerto Rico, Cuba y Filipinas), hecho que tendrá una honda repercusión en el mundo cultural español. Acontecimientos posteriores como la revolución soviética y la primera guerra mundial cambiaron radicalmente la faz de Europa y con ello la conciencia y situación social del escritor. De este modo, el grupo del 27 (grupo o generación discusiones académicas aparte) da forma poética a unas nuevas inquietudes que serán las propias de nuestro siglo y que en su caso están muy interrelacionadas por su coincidencia durante los años de juventud en Madrid y por la relación amistosa que se dio entre todos ellos.

El predominio de la poesía, consecuencia en parte de la crisis de la narrativa, que se da en los años veinte, coincide con los comien-

zos de este grupo de poetas. Es la época de las vanguardias y de la búsqueda de la poesía «pura» —o poesía «simple», como prefería Guillén—, entendiéndolo por pureza el hacer una poesía desprovista de los fines sentimentales, ideológicos o morales que habían sido tan gratos a los escritores decimonónicos y especialmente tenidos en cuenta por los realistas. Se busca, como diría Ortega, una cierta «deshumanización del arte» a través de la cual se potenciaran los aspectos más específicamente literarios y especialmente, la metáfora. Esta búsqueda de lo esencial lleva a Lorca a transitar los caminos de la lírica tradicional y a plasmar imágenes aparentemente incongruentes en poemas dirigidos al público infantil, pero en los que asoma ya una peculiar visión trágica del destino humano que dará unidad a toda su producción posterior, tanto poética como teatral.

Al contrario de lo que ocurrió en algunas vanguardias europeas, la búsqueda de lo estrictamente literario, y sobre todo de la metáfora, no implicó en el mundo hispánico una ruptura con la tradición sino que ésta se asume y se incorpora a las nuevas inquietudes. De ahí la importancia que tuvo la figura de Góngora, cuyo centenario en 1927 da un nuevo impulso al lenguaje generacional. Poco después el surrealismo y la violenta situación social de la España de los años treinta que culminará con la guerra civil, marca la aparición de las inquietudes sociales y políticas; se inicia un proceso de «rehumanización» en el sentido de alejamiento de la poesía pura y de búsqueda de planteamientos más comprometidos, lo que a la postre conlleva un mayor acercamiento a los clásicos, aunque en rigor nunca habían sido olvidados.

La guerra civil de 1936-39, tremendo encontronazo fratricida que en muchos sentidos fue una especie de preámbulo de la segunda guerra mundial, tuvo unas consecuencias catastróficas en la evolución de la poesía española. Para algunos trajo consigo la muerte (Lorca, José María Hinojosa, Miguel Hernández); para otros fue el inicio de un largo exilio (Prados, Altolaguirre, Cernuda, Guillén, Alberti,...) y para un tercer grupo comienza un perio-

do sentido con la conciencia dolorida de vivir una especie de exilio interior (Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso). No obstante, y pese a la dispersión, la labor del grupo y la proyección posterior lo convierte en la conciencia poética del siglo que despedimos.

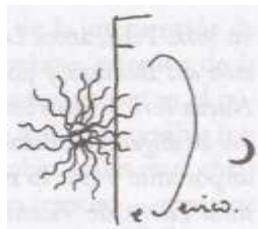
Es en este universo poético en el que es preciso colocar la figura de Lorca, el poeta español mas conocido fuera de España, quizá porque en él confluyen una serie de factores que le dan un cierto carácter arquetípico. Por una parte, es sabido que Lorca estuvo dotado de una personalidad arrolladora: músico, pintor, poeta, dramaturgo y dotado de una gran simpatía personal, como ponen de manifiesto numerosas referencias de personas que lo conocieron, a lo hay que añadir la vileza de su asesinato en los comienzos de la guerra civil. Por otro lado, en su obra aparecen elementos para que, en una primera aproximación, pueda parecer que nos encontramos ante un producto puro y espontáneo que presenta los mitos y el exotismo del pueblo andaluz. Pero hay que tener en cuenta que la poesía de Lorca, como él mismo confesó en diversas ocasiones, es de una gran elaboración. Es cierto que lo popular tiene en su obra una importancia fundamental, pero siempre está al servicio de su genio poético y de su particular visión de la realidad; así ocurre, por ejemplo, con la utilización que hace del folclore andaluz, del que fue un profundo conocedor; en general se aparta de lo que las composiciones populares tienen de celebración festiva y gozosa y ahonda, sin embargo, en la nota trágica, aspecto que esta presente incluso en la parte de su producción explícitamente dirigida a los niños. La mirada de Lorca es fundamentalmente una mirada angustiada que se enfrenta a un destino trágico, como si fuera una premonición de lo que sería su propia existencia.

Manuel Morillo Caballero

Asesor lingüístico

Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil

***Entrevista con Gabriele Morelli**
por Mariluci Guberman******



Mariluci Guberman: *Estamos aquí reunidos para hablar del poeta y dramaturgo granadino Federico García Lorca y, por supuesto, de la Generación del 27.*

Visto que la fecha de este movimiento se acerca a la del surrealismo, me gustaría saber la influencia del surrealismo en la Generación.

Gabriele Morelli: El surrealismo sigue discutiéndose. Yo participé incluso en varios congresos en España sobre este tema y va a salir ahora un libro sobre el surrealismo porque este movimiento está siempre de moda, es un tema importante. Pero, ¿en qué sentido Lorca, si preferimos delimitarlo un poco, adopta este movimiento o no lo adopta? Hay una fecha más o menos que es la de 1928 en que nos damos cuenta que varios de estos representantes del 27, que voy a citar para ser más claro, el libro de Lorca, *El poeta en Nue-*

* Esta entrevista, realizada el 23 de mayo de 1998 en el Centro de Estudios do Exército Brasileiro (Forte Duque de Caxias), la transcribió Ana Cristina dos Santos y la supervisó Mariluci Guberman.

** Profesor Catedrático de la Università degli Studi di Bergamo (Italia).

*** Profesora Adjunta de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil).

va York. Pero, antes Lorca escribe una serie de poemas, *La degollación del Bautista* y poemas en prosa, y con este libro, *El poeta en Nueva York*, y otros libros de este momento, como por ejemplo, *Sobre Los ángeles*, de Rafael Alberti. Y un libro que yo considero el más importante y por lo menos, el libro más surrealista, que es *Pasión de la Tierra*, de Vicente Aleixandre, libro en prosa. Hemos visto ya dos libros escritos en prosa. Diríamos un instrumento más dúctil para poder expresar una explosión de emociones, de sensaciones... Y pues, añadimos algunos libros de Cernuda y, quizás, podríamos añadir un poeta que poco se conoce, incluso, creo por razones políticas, que es José María Hinojosa. Él es un poeta de Málaga que fue fusilado, pero esta vez fue fusilado no por los franquistas sino por los republicanos y por esto creo que es un poco marginado. Él escribió un libro que se titula *La flor de California*. En español se dice California, pero él le da el nombre de *California*, un nombre surrealista a estos poemas en prosa en los que vemos que todos coinciden con el empleo de una escritura que la podemos llamar surrealista. Hay que llamarla irracional o como quería Aleixandre y Bousoño, que es el crítico, la llama suprarrealista. En fin, ¿hasta qué punto todos estos libros y otros, en realidad, hablan de escritura automática, es decir, la escritura que quiere Bretón, la escritura francesa? Yo creo que no, que hay una diferencia. Ante todo, porque estos autores niegan ser surrealistas. No se reconocen surrealistas. Yo he hablado varias veces con Vicente Aleixandre. Durante el período en que he preparado la edición crítica de *Pasión de la Tierra* que sale en Cátedra, la casa editorial española, en donde le señalé varias veces: «aquí se ve que hay la influencia de Huidobro, aquí yo noto que hay lectura de *Les chants de Maldoror*, *Los cantos de Maldoror*, en fin, son todos la biblioteca del presurrealismo». Él sí dice que ha leído a *Maldoror*, etc., etc. Pero, dice que la diferencia de generación consiste en el hecho de que en la escritura automática el *yo* desaparece, porque la escritura automática o el surrealismo como lo quiere Bretón, se define automatismo psíquico puro —esta es la definición— es decir, todo lo que uno piensa o siente

lo transcribe sin la intervención de la razón, sin la intervención de una gramática, al estado más puro. Automatismo psíquico de la mente puro, puro, sin ninguna intervención, sin pensar en el público, en nada. En este caso, es claro, resulta difícil, imposible leer la obra porque no hay un argumento. En cambio, todas estas obras españolas, quizás la más cercana a la escritura francesa —creo que sea este libro *Pasión de la Tierra*, que a veces resulta difícil entenderlo. El mismo Aleixandre no sabía decirme el porqué de algunas cosas, pero digo, en estas obras hay siempre la conciencia del *yo*. El *yo* está presente. A veces la diferencia es que el *yo* no sabe autodefinirse. No sabe decir quién soy, se va buscando y, donde lo ve, sigue la palabra, sigue la frase, sigue el flujo del pensamiento. A veces el autor no sabe decir quién es, pero sabe decir quién no es y dice «yo no soy éste, yo no soy aquél», es decir, va autodefiniéndose, negando lo que sabe concretamente que es. Hay siempre la posibilidad de una lectura en las obras surrealistas. Por esto yo pienso en el surrealismo no sólo en la poesía sino en la pintura, Dalí, Miró y, en el cine, Buñuel, que son las verdaderas obras para mí del surrealismo europeo, en el sentido que son las obras que han conquistado los lectores, porque hay siempre una posibilidad que uno lo entienda. En este caso, efectivamente, estos autores reivindican que no es la escritura automática francesa y no lo es. En realidad, los libros franceses, por ejemplo *Les Champs Magnétiques* de Breton son libros que no se pueden leer. Es imposible leer. Es una experiencia intelectual importante, pero no queda. Él se proponía liberar el pensamiento. No hacer una obra artística, palabra en libertad, pero en realidad ha fracasado porque ha creado un movimiento elitista, de élite. Además la diferencia es que el movimiento francés es un movimiento dogmático, es decir, que uno tiene que comportarse como surrealista. Y Buñuel y Dalí para ser surrealistas... Dalí pintó un cuadro y para dar prueba de no ser burgués escribió: «voy a escupir sobre mi madre». Escribió una frase así y por esto el padre lo echó de su casa. Es decir, tenía que comportarse como un surrealista, ser extravagante, rehusar a la familia, la religión, etc. Es

decir, actos externos. Y, además, eran, desde el punto de vista político, comprometidos. El movimiento francés surrealista es un movimiento leninista peor, en fin, trotskista, eran todos comprometidos políticamente, es decir, más allá. En el movimiento surrealista español cada uno va por su cuenta, no existe un grupo. Alberti escribe un libro sobre los ángeles, pues Alberti será comunista, escribe *Poeta en la calle*, etc. Pero, cada uno va por su cuenta y es fruto de un momento de experiencia y siempre podemos leerlo. Efectivamente, son los mejores frutos de este movimiento, pero que no se puede llamarlo surrealista. Es una experiencia irracionalista, aunque nosotros sigamos llamando de surrealismo por razones de costumbre, como se dice a la generación del 27 que no es una generación, pero, claro, escolásticamente resulta más práctico. Yo, hablando con Bousoño, él sigue negando que hay un surrealismo. Yo le dije no lo llamamos surrealismo, lo llamamos superrealismo, lo llamamos irracionalismo o lo llamamos, como yo pienso, surrealismo español. Es decir, una experiencia de lo surreal español, típicamente español. ¿Por qué? Porque, ante todo, el surrealismo español no rompe con la tradición. Por ejemplo, Lorca es un escritor clásico en el sentido de que hay siempre en su obra una forma tradicional basada en esta experiencia, nunca la elimina. Y admira y lee a Góngora de una manera nueva, moderna, es decir, la escritura de Góngora que es una metáfora continua, hipérbole, elipsis, él la ve como fórmula de un lenguaje surreal, pero en este caso crea un puente entre Góngora, el pasado y el presente. En este caso resulta la gran lección del surrealismo español y yo me permito llamarlo surrealismo, porque como una obra leíble es difícil salir de algunas palabras. Ayer fuimos a ver aquí una gran exposición¹ que esta ciudad ha preparado a Dalí y he visto una muchedumbre de chicos y chicas que estaban allí y no dejaban expuesto nada, estaban mirando los cuadros. Esto quiere decir un mensaje en la forma más ex-¹

1. Alusión a la exposición *Dalí Monumental*, realizada en el Museu de Belas Artes, en la ciudad de Rio de Janeiro, del 24 de marzo al 24 de mayo de 1998.

trema de Dalí que en cierto sentido uno entiende. Pero sí, esto se podría abrir un paréntesis para ver cómo Lorca cuando escribe *Romancero gitano* y Dalí, Buñuel lo acusan de haber escrito un libro tradicional. Él explica a través de cartas —yo tengo aquí algunas— que no es tradicional. Él, en cierto sentido, quiere demostrar cómo en estos libros, que ellos los consideran tradicional, él está andando, está moviéndose hacia un lenguaje imaginativo, irracional, lleno de fantasía que tiene algunas coincidencias con el surrealismo. Lo explica perfectamente. Si vosotros queréis, si la pregunta no se alarga, yo tengo aquí una serie de cartas. Era una cosa que yo quería hacer aquí esta mañana, pero es evidente que no se puede decir todo. Después que publicó *Romancero Gitano* en 1928 —lo que se ha repetido varias veces aquí—, Lorca dicta dos conferencias sobre esta obra entre 1930 y 1935. Estas conferencias en una sola es interesante porque este libro se ha atacado y criticado. Los críticos más feroces son Dalí y Buñuel que además son grandes amigos. Y esta es la cosa que duele más a Federico. Él hace una conferencia y allí se ve que está contestando en cierto sentido a Dalí. Él discute sobre la interpretación gitanista del libro que le da mucha gente que lo lee, que le gusta. Y Lorca dice: *estos son los putrefectos*. El término *putrefectos* lo utilizaba en la Residencia de Estudiantes este grupo, llamaba a las personas viejas, tradicionales, así un poco sordas y ciegas hacia la modernidad, las llamaban *putrefectos*. Todo era putrefacto. Un libro viejo era putrefacto. Y al contrario, las personas más abiertas a lo moderno o las cosas, los objetos los llamaban *vidistas*. El mundo se dividía en dos categorías: *putrefectos y vidistas*, siempre hablaban así. En donde él dice, contestando de una manera un poco indirecta, libro en el que se expresa la Andalucía que se ve y, a la vez, late la que no se ve. En otras ocasiones él dice el libro sí, en el libro hay hechos poéticos puros, inexplicables, a veces poco notados porque están en la línea de los poemas imaginativos. Habla de imaginación. Después tenemos una conferencia *Imaginación, Inspiración, Evasión*. Lorca confunde los términos, no llama surrealista, porque él dice «yo no soy un surrealista», pero habla

pues de evasión, imaginación, es decir, está recortando misterioso. Estos son los libros. Al contrario, Dalí nota una capacidad mejor de irracionalidad. Pero le dice: «tú te está equivocando, tú te pareces que estás escribiendo de una manera nueva, al contrario tú estás cantando la vieja Andalucía», que es para él un tema *putrefacto*. A partir de este momento podemos notar como Federico García Lorca está pensando en abrirse y esto sobre todo lo realiza con los poemas en prosa que hemos dicho *y Poeta en Nueva York*. Evidentemente le duele mucho que estos dos amigos lo acusan de ser un *putrefacto* y él, aunque no lo quiera, ha entendido que tiene un poco que modificar su esquema, es decir, se está abriendo hacia una experiencia nueva, pero que nunca será estrictamente surrealismo. Los españoles no lo aceptan, pero claro lo conocen, lo han leído, se dejan influir, sobre todo ellos han leído muchísimo Freud, leído muchísimo a *Maldoror*, este libro, diríamos, importante y, pues, han leído a Baudelaire, la prosa de Rimbaud, Joyce, el *Ulysses* de Joyce, es decir, esta parte que anticipa el surrealismo, no aceptan el surrealismo dictado por Breton, aunque lo conocen, aunque lo leen, pero se diferencia hasta cierto punto, por lo menos. No sé si he contestado porque es una pregunta que se hace en congresos, y cada uno al final dice lo contrario del otro.

(MG): *Ayer, como has dicho, estuvimos en la exposición Dalí Monumental en el Museo de Bellas Artes y vimos escrito «el surrealista soy yo». Dalí afirma «surrealista soy yo» porque creo que él lo hace presencia... presente al surrealismo, ¿no?*

(GM): Buñuel, Dalí efectivamente se diferencia. Dalí va hacia esta escuela y llega a la punta extrema, aunque Dalí juega mucho con Gala, este período, pues se le nota siempre que es un español, aunque diríamos se mete bien, y se le nota que es un genio, es decir, Dalí es un genio, aunque hace una cosa de juegos, de ludos, juega mucho, además la influencia de Gala no siempre es positiva, porque Gala se queda muy interesada desde el punto de vista econó-

mico, lo impulsa para hacer todas las cosas, incluso porquerías. Pero, el primer Dalí, el Dalí que nace en la Residencia de Estudiantes, yo he visto los cuadros de Dalí que ha regalado a Federico García Lorca y que lo tiene ahora la hermana, son claros, van hacia el surrealismo, pero es la búsqueda de un lenguaje puro, un poco depurado de sentimiento, controlado, en que no hay interferencia del elemento anecdótico que Lorca alaba, pero claro dice: cuidado porque tú, al final, te llegarás al frío, al hielo, con este experimentalismo. Y Lorca se detiene en el umbral de esta experiencia. Sí, hay que decir que Dalí es, sin duda, uno de los personajes del surrealismo europeo, pero como todos estos españoles que son geniales como Miró, incluso como Picasso, claro, él no es surrealista pero, es difícil colocarlo dentro de un movimiento porque desborda, porque tiene una fuerza, incluso el surrealismo de Miró, todos lo conocemos, se ha transformado en algo de consumismo ahora, el Miró, Todos tenemos las camisetas con los dibujos de Miró. Todos los dibujos de Miró están en todo, pero, evidentemente, nos hacen soñar. Estos animalitos que están o estos puntos de colores son, un poco, un alfabeto de la infancia, ¿no? Algo que está antes de la escritura. Son cosas, son cosas de la memoria, y los colores son los colores cálidos, son colores catalanes, reconocemos el sentimiento, la pasión. Creo que es esta la diferencia.

(MG): *La conmemoración de los trescientos años de Góngora fue un hito inoivable y seguramente rescató su obra en la historiografía literaria, pero ¿las imágenes oníricas que inundan los textos barrocos no son las mismas del surrealismo cada vez más difíciles de interpretar sin que intervenga la razón?*

(GM): Me parece una vez más una pregunta muy aguda en el sentido de que efectivamente ellos adoptan a Góngora, pero no lo adoptan legalmente como una vuelta al pasado, al Siglo de Oro, sino lo leen de una manera moderna, es decir, en Góngora ven, en *Los Santos*, lógico que la metáfora gongorina ve la misma técnica,

diríamos, de la escritura irracional, esto lo ha examinado Bousoño en un libro que se llama *El irracionalismo y el suprarrealismo*, en que él dice parte de una imagen o un yo o un sujeto que es el generador y se llega al generalizado, es decir, una sucesión de imágenes en la que una depende de otra. En el surrealismo pasa que se ha saltado las imágenes intermedias, así que nosotros tenemos la primera, la última y no podemos entender el pasaje. Dice que, en cierto sentido, Góngora hace la misma cosa, salta con elipsis. El problema de la diferencia, ¿en qué consiste? Consiste que Góngora tenía una llave de lectura porque ellos acudían al elemento mitológico, al símbolo, nombraba no sé qué, Júpiter, nombraba a... Y esto quería decir algo, una imagen que era una imagen culta y dentro de esta imagen, esta imagen expresaba algo. Ahora nosotros hemos perdido dicha llave. Los modernos han perdido este significado y todos no pueden ir ahí a ver lo que quiere decir. Estos pueden leer a Góngora como moderno y les impresionaban estos saltos. Por eso pensaban que Góngora era un escritor moderno. En cierto sentido sí, era una manera moderna de leer a Góngora, yo creo que sí, que en muchas de estas cosas hay elementos gongorinos en estas imágenes surrealistas.

Si me permite doy una imagen que ahora se me ocurre de Lorca en el famoso *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, cuando Lorca dice: «como río de leones tu maravillosa fuerza». Está alabando a la figura de Ignacio Sánchez Mejías, el torero. «Río de leones» a nosotros podemos entender: «río» quiere decir «fuerza». El agua arrastra todo. Hace poco en Italia hubo un desastre, un aluvión que da idea de la fuerza brutal del río. ¿Cuándo están un río y león igualmente? El león es el rey de los animales, pero ¿Lorca qué ha hecho? Ha montado las dos cosas: un «río de leones», pero no es lógico porque un «río de leones» quiere decir que está arrastrándolos, ríos muertos, arrastrando los leones. Esto monta dos fuerzas, río y leones, y ya sabemos que los felinos odian al agua, pero no importa porque Lorca usa el lenguaje poético donde perfectamente nosotros entendemos que león quiere decir fuerza, que río quiere decir

fuerza, un río de leones quiere decir una fuerza increíble, pero es un lenguaje ya gongorino irracional, y esto es un poco la manera en que Lorca comunica una emoción de fuerza.

(MG): *La poesía pura, acepción planteada por el poeta francés Paul Valéry, y que se desarrolló en la estética de lengua española por medio del creacionismo y todavía más por el ultraísmo, fue sin lugar a dudas, el rechazo del arte representativo. ¿Qué influjo logró la poesía pura en la Generación?*

(GM): Tuvo un gran influjo, ante todo en dos autores, Jorge Guillén y Pedro Salinas, son los representantes de esta corriente pura, que son dos grandes poetas. Jorge Guillén escribió *Cántico* y Pedro Salinas escribió una serie de obras dentro de las cuales *La voz a ti debida*, un gran libro de amor. Esta corriente, que viene de Valéry, en España entró llamada con Juan Ramón Jiménez. Éste en la última parte de su obra, efectivamente, ya va hacia una poesía depurada de cada elemento modernista. Escribe un poema que dice: *Inteligencia dame el nombre exacto de las cosas*. Aquí está la llave, el puente, el pasaje entre la poesía modernista, importante, musical, que ha tenido una gran importancia a través de Rubén Darío en España, va hacia esta poesía que teorizaba Paul Valéry, que es *poesía pura*. Una poesía sumamente lírica, en que el sentimiento se queda controlado. Esta poesía llega al creacionismo efectivamente y al cubismo, y en Lorca hay muchísimas de estas imágenes. Esta mañana yo dije una, esta que ahora recuerdo, que decía «la luna juega al ajedrez en lo alto de las celosías». «La luna juega al ajedrez» es imagen plástica, controlada. Hay muchos poemas que se pueden considerar cubistas, creacionistas. Yo recuerdo uno que se llama *Cazador*, que empieza «Alto pinar, cuatro palomas por el aire van». Es un poema muy corto. Una canción en que cuatro palomas están volando, en el alto pinar y dice: «llevan heridas sus cuatro sombras», es decir, el cazador les dispara, después hay otros cuatro versos, otros tres versos y dice: «bajo pinar, cuatro palomas en la tierra

están», es decir cuatro... «Alto pinar, cuatro palomas en el aire van» pues vuelan y tornan, llevan heridas sus cuatro sombras. En el centro del texto está el disparo... pues termina con cuatro palomas... «bajo pinar, cuatro palomas en el aire van». Es una poesía que se ve con los ojos. Los cuatro pinares... el alto pinar es la verticalidad y las cuatro palomas vuelan y expresan la vida, el vuelo, la vida, alto pinar. En el centro llega la herida de la persona que dispara. [...] Vuelo, el elemento dinámico, frente al elemento estático. Es decir, es una poesía que pasa a través de los ojos, es una pintura. No tenemos la necesidad de explicarla. No explica el título que dice *Cazador*. El título explica el significado. Pero, lo que hace Lorca es una capacidad de síntesis, representa la historia a través del plano de la verticalidad y el plano de la horizontalidad, es decir, aplica lo que hacen los pintores cubistas, lo que hace Braque y todo esto. Y se ve como él adopta. Pero no renuncia a su manera clásica porque las palomas son un símbolo de la tradición, la paloma quiere decir la vida. Si cambiamos el nombre paloma por otro nombre... no sé, murciélago por ejemplo, cae todo en el texto, porque ya paloma es el símbolo de la vida, de la paz. Además, Picasso ha pintado la paloma. Está dentro de una tradición, la tradición mediterránea. Si cambiamos a cuatro halcones, cae todo, porque halcón es un animal rapaz para nosotros, para nuestra cultura mediterránea, es decir, Lorca se mete dentro de una historia, de una cultura, que es nuestra cultura y representa el pasaje: dentro de la vida y la muerte improvisadamente. Es así que Lorca, dentro de Lorca está siempre el tema de la muerte. ¿Lo hemos dicho, no? Hay este famoso poema *Canción del jinete*: « Córdoba, lejana y sola». En que igualmente esta Córdoba no es una Córdoba real, el jinete va a Córdoba, no puede entrar, no puede llegar a Córdoba, no sabemos el porqué aunque es de allí, no llega a Córdoba. La muerte le está esperando hasta las torres de Córdoba. ¿Qué es esta imposibilidad de llegar a Córdoba? Claro es una amenaza del existir, es la posibilidad de la muerte o la muerte llegará siempre. Este temor, este dramatismo, este simbolismo, claro, un lector no lo entiende. No importa, lo lee

de una manera distinta y funciona. Pero, un lector más atento se da cuenta que esta Córdoba no es una Córdoba real, es una Córdoba simbólica, es una categoría, es un lugar de la vida amenazado por la muerte. Y Lorca está traduciendo a sí mismo, el deseo de vivir, de la juventud. Y en este caso, la escritura de Lorca ya es una escritura simbólica, se mueve siempre dentro de este ámbito.

(MG): *La obra de Ortega y Gasset, La deshumanización del arte, además de los órganos de difusión de la cultura europea como El Sol, La Revista del Occidente, fue fundamental para el desarrollo de la vanguardia en España. ¿Ud. señalaría otra obra?*

(GM): Sí, además de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, yo señalo un libro del que me he ocupado mucho que es la *Antología* de Gerardo Diego, la antología de 1932. ¿Por qué? Porque en este libro Gerardo Diego cuenta la historia de un grupo. Es decir, este grupo que es personaje muy simpático, amigo, pero que es muy difícil y él obliga a estar dentro de una antología que se transforma en un modelo para toda antología futura. Una antología en la que cada poeta debe decir qué piensa de la poesía y todo lo que sabemos de Lorca sobre qué es poesía sale de allí. Una antología en que no es sólo una antología de textos como siempre hicimos, una antología de poetas, de personalidades, una antología en que está presente un retrato físico que es ya un acto, diríamos, moderno. Una antología en la que por primera vez entran, incluso, muchos representantes de la vanguardia, como por ejemplo, Larrea. Diego elige de estos poetas incluso la parte que llamamos de la vanguardia. Creo que además de Dámaso Alonso, crítico de este grupo, el otro artífice de la creación de la generación del 27 es Gerardo Diego porque él mismo en su obra es tradicionalista, pero al mismo tiempo es un autor de la vanguardia. Escribe un libro como *Imagen* que es un libro sin duda ultraísta, después escribe *Manual de espumas* que es un libro creacionista. Él era un discípulo de Huidobro y fueron él y Larrea quienes introdujeron la obra de Huidobro

en España. Como hemos dicho la generación del 27 no es sólo una generación de tradicionalistas, sino que se la puede llamar perfectamente la generación de la vanguardia, porque nos regala libros de la vanguardia. La persona que resume estas dos componentes, estos dos elementos del grupo tradicional y moderno es precisamente Gerardo Diego y el libro que los obliga a estar presentes, codo a codo, a crear un grupo es Gerardo Diego. El escribe esta antología que reúne a estos autores, además de Jiménez, los hermanos Machado y Miguel de Unamuno, que son los autores del pasado con los cuales ellos sienten una ligazón profunda. Todos los autores que presentan a nosotros serán grandes poetas. No se equivoca con un nombre y eran poetas todavía no conocidos: Lorca, Aleixandre, Salinas, Guillen, Alberti, Prados, Altolaguirre, gran parte, todavía, no había publicado los libros o no había publicado los libros mayores. Es una antología que se ha transformado en un modelo en todos los países. Lo han imitado todos. Yo he estudiado este libro, he encontrado la correspondencia de estos poetas a Diego, un libro que ha tenido un éxito de ventas, una especie de *best seller* y repito ha sido el modelo, ha dado a conocer esta poesía en todo el mundo. Yo creo que al lado de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset para hablar de la generación del 27 es necesario volver a este libro.

(MG): *Me gustaría que Ud. comentara lo que le dijo el poeta granadino a Dámaso Alonso: «Yo nunca seré político. Yo soy revolucionario».*

(GM): Esta es una pregunta que abre un debate. Sí, Lorca, sin lugar a dudas, no lo podemos considerar un poeta comprometido políticamente. Es decir, no pertenece a un partido. Yo sé que muchas veces lo intentaron, lo animaban a firmar un manifiesto, por ejemplo, Rafael Alberti y el Manifiesto comunista, donde él se negó rotundamente, pero él pues en los últimos años ha hecho tantas declaraciones en que está a favor de los pobres que efectivamente no podemos dudar sobre la idea de Federico. En estas cartas que yo

he publicado, las cartas que Lorca manda de Buenos Aires, estamos en 1933 y 1934. Eso en 1934 empiezan a llegar noticias de las intenciones políticas en España, hechas por los anarquistas. Estamos antes de la Guerra Civil y hay una carta de Lorca o dos cartas que dice que está preocupado, que le llegan estas noticias, preocupado por su hermano, que no hable, etc. Pero, dice que por lo menos hay una reacción, esto quiere decir que las derechas nunca van a ganar en España. Hay una serie de declaraciones en estas cartas. Además, efectivamente, sabemos que él era gran amigo de Fernando de los Ríos que fue Ministro de la Enseñanza y fue amigo de juventud y fue ministro republicano, fue él quien le ayudó a crear *La Barraca*, fue él quien le manda a América con una beca, que le acompaña. En esto sentido no podemos dudar cuál era la idea de Lorca, pero tampoco podemos transformarlo en un político, en el sentido de un hombre que militaba en un partido, porque nunca él lo fue. Él era, repito, amigo de todos y el hecho de que cuando lo van a detener él se refugia en la casa de la familia Rosales que era de la falange derechista da idea de que Lorca dividía el mundo no, por razones políticas, lo dividía por elementos, por elementos humanos. El tenía muchos amigos, incluso una persona de derechas. En este momento todavía el conflicto no había estallado, pero él tenía una gran admiración por Primo de Rivera porque era un personaje que a él le gustaba como personaje físico, etc. Pero esto tampoco puede decir que él estaba del lado de la dictadura. No, si se quiere decir estas cosas, la hermana de Lorca lo ha dicho. Ellos eran republicanos como mentalidad, la familia, como formación, etc. Era hombre incluso de familia religiosa, pero, no a punto de no distinguir. Lorca estudia en la Residencia de Estudiantes, que sabemos que allí había una cultura laica sobre todo Fernando de los Ríos, krausista. La formación de Lorca es ésta, aunque la familia tenía una formación religiosa, Lorca —hay un diccionario, un vocabulario, un lenguaje religioso en su obra, pero, en el momento del conflicto, en los últimos meses, las declaraciones que hace, repito, no las podemos considerar políticas, pero sí, no dudamos de que par-

te podría estar Federico García Lorca. Aunque sería forzar la voluntad si lo llevamos a considerar un hombre comprometido políticamente porque no lo fue Federico García Lorca.

(MG): *No creo que estaba comprometido políticamente, sin embargo, el grupo de teatro de jóvenes universitarios, **La Barraca**, dirigido por Lorca, ¿no era, además del arte, un acto político?*

(GM): Sin duda. La república empieza a crear una serie de iniciativas culturales en favor del pueblo. Una actividad de tipo social. Una de estas actividades fue *La Barraca*, es decir, económicamente tuvo una ayuda pública, oficial. La actividad de *La Barraca* se movía e iba no sólo en las grandes ciudades, en ambientes universitarios, iban a los pueblos, donde por primera vez veía una obra de teatro o fue me parece en Olmedo, a representar *El caballero de Olmedo*, es decir hablaba de una situación que las personas nunca habían sabido que eran ellos los actores, nunca habían visto, y sabemos que el público al que le gustaba *La Barraca* eran dos: los estudiantes, es decir, el ambiente intelectual que se daba cuenta de este esfuerzo y sobre todo el otro público que le gustaba. Lorca era el pueblo sencillo y lo dice porque él tiene una capacidad emotiva mayor que los otros. No le gustaba y rechazó a *La Barraca*, a veces oponiéndose y no se puso a representar en algunas ciudades la burguesía y naturalmente el ambiente clerical, etc. Porque veía en esta actividad algo de tipo peligroso, es un documento social, una actividad cultural social. No sólo Lorca sino también pongamos Buñuel. Igualmente Buñuel en ese momento rodó la película *Las Hurdes* que era para demostrar una situación extrema de miseria. Fue tan realista la película, un ambiente tan pobre, que no se pudo representar tampoco del lado de la república porque era demasiado fuerte, violento el ambiente. Pero, eso cae dentro de un diseño, de un proyecto de difusión cultural en favor del pueblo en que Lorca se movía con gran entusiasmo y con gran placer. Fue un teatro democrático en el sentido de que los actores eran estudiantes, que lo

hacían de una manera voluntaria. Lorca era director, actor, era todo. Llevaba músico, adaptaba los textos, cortaba el texto antiguo, porque, claro, se daba cuenta del gusto moderno del público. Se vestía... llevaba un mono azul. Tenemos muchas fotografías, es decir, él quería ser uno entre tantos. Eso es ya una mentalidad moderna, una actividad moderna, social. Lorca cree mucho en esto. En esta actividad. En este fervor y claro en este caso no es que debemos decir que estaba en la izquierda o en la derecha, pero evidentemente esta era una actividad en favor del pueblo, no era un teatro destinado a un ambiente de élite, por eso la contestación me parece que queda clara.

(MG): *Para terminar mis preguntas: Lorca por Morelli, una vez más.*

(GM): Ya. Yo llevo muchos años estudiando Lorca aunque no soy tan viejo, pero en fin, bastante. Llevo muchísimos años... a partir de la universidad que estudio Lorca y de veras, debo decirte de todos los poetas que he estudiado y sigo estudiando la persona, la parte que más me conmueve. La persona que todavía no he podido definir, que sigo estudiando porque siempre es una sorpresa. Yo llego al punto de decir que todavía no le he entendido, que Lorca en este tema dramático que tiene llega al punto que usa una escritura, ahora se hace un poco complicado lo que estoy diciendo, usa una escritura que intenta negar lo que la evidencia no lo hace. Es decir todas las veces que Lorca dice *muerte*, por ejemplo, usa una escritura que niega eso, lo niega o que pone en un plano homólogo la vida con la muerte y doy un ejemplo. Esto es un poco complicado. Este famoso poema que dice «Cuando yo me muera, enterradme con mi guitarra bajo la arena, cuando yo me muera entre... en fin, entre naranjos y hierbabuena», es decir, si nosotros usamos el registro de enterradme, en que está la idea de la muerte, enterradme, la presencia de esta *rr*, vamos a ver todas las otras palabras sin conocerlas, sin ver el significado, pero sino la escritura, el sonido «cuando yo muera» y «enterradme». Se opone a estas dos

palabras toda la serie de símbolos vitales como la hierbabuena, la naranja, la guitarra, etc... Pero, si no vamos a ver el significado, si no vamos a ver el sonido, son iguales. Estas palabras tienen todas las *rr*, es decir, parece que Lorca quiere homologar el registro de la vida y el registro de la muerte. En cierto sentido, en la escritura parecen iguales, la última tentativa extrema para anular este dramatismo. Este poema que yo he recitado, *Cuatro palomas*, si no vamos a ver el significado sino el significante, es decir, alto pinar que se opone a bajo pinar, son palabras iguales, empiezan por el mismo *alto pinar*, *bajo pinar*, son mayúsculas. Tiene sólo una variante, pero las vocales son iguales alto/bajo tiene a/o, a/o, pinar es igual. «En el aire están en el aire están y en la tierra están», es decir, las variantes mínimas, parece que Lorca llega al extremo de las posibilidades. La escritura anula esta imposibilidad. Casi a través de la escritura él quiere superar lo que en realidad no se puede superar, es decir, la muerte no la podemos superar. Él se ilusiona a través de la escritura, homologando las dos distintas categorías, anulando diríamos. El *impasse* lo anula, se puede. Es una óptica de ver, ya que Lorca es un poeta que todavía es de una gran modernidad. Hay obras como *El público*, hay obras, como *Así que pasen cinco años*, en fin, incluso *Romancero gitano*, que son un universo que no tenemos todavía la llave, cada vez que las leemos, podemos leerlas de una manera distinta y esto creo que sea la prueba de las obras maestras. Los siglos futuros lo leerán y estoy seguro que van a entender algo que no hemos entendido nosotros, porque como dice Lorca la poesía tiene misterio y este misterio no lo conoce tampoco el poeta. Lo consiga el lector futuro y cada uno encuentra su solución. Si hoy vamos a decir qué es Hamlet no lo sabemos exactamente, si es un loco, no lo es. Cada siglo lo ha leído por su manera y todavía queda algo de misterioso. Lorca es un poeta antiguo porque es un poeta clásico, pero modernísimo incluso por su diversidad, su homosexualidad que le pone al lado de los marginados. Lorca se siente al lado de todos los perseguidos porque él mismo se siente ya distinto y sólo en *Poeta en Nueva York* empieza a revelar su condición

y dice: «yo quiero mi amor humano más allá de la mentira y la metáfora, quiero mi amor humano». Es decir, en *Poeta en Nueva York*, en América, él tiene la fuerza de revelar su condición. Escribe *El público*, no lo publica, porque dice que no se puede entender todavía *El público*. El público no lo aceptaría todavía. Ahora sí, ahora entendemos. Por eso un autor moderno lleno de inquietud y que amó mucho la vida. Además una figura brillante, además el hecho que muere joven. Fija para la eternidad su juventud y parece que la suerte le ha revelado eso. Yo pienso sólo en los últimos minutos de la muerte de Lorca. Lorca que temía mucho la muerte, pensaba mucho en la muerte. Hay tantas declaraciones, de cualquier cosa él pensaba que se iba a morir. Pienso cuando me imagino con emoción cuando él se ha dado cuenta que no podía escaparse. Imaginemos estos últimos momentos del poeta qué deben haber sido. Sabemos que muere el 18 o 19 de agosto en Víznar cerca de una fuente que tiene un nombre árabe que quiere decir «fuente de las lágrimas», parece una predestinación, ¿no? Lorca muere allí y nunca se ha podido recuperar el cuerpo, sin embargo, nos regaló su poesía, su teatro, porque además es un gran dramaturgo. No se sabe quién es el poeta, si es más el poeta o más el dramaturgo. Lorca además era un músico y yo tengo aquí un disco que era para vosotros en el que Lorca toca el piano y canta la *Argentinita*. El único testimonio que tenemos de Lorca, que ha estudiado música, era un músico y tocaba repertorio romántico y repertorio folklórico. Era amigo de Falla, participó en la fiesta del cante jondo, así, como vemos, está atento a todas las cosas, al elemento popular, al elemento antiguo y al elemento moderno. Yo pienso que hoy lo celebramos únicamente con ese deseo de humildad, que lo vamos a leer más, para comprenderlo mejor porque es difícil, y creo que esto es una prueba de la grandeza de Lorca, la imposibilidad de entenderlo completamente, pues se escapa siempre algo a nosotros y, por eso, él es un mensaje para el futuro. Bien, gracias.

(MG): *Muchas gracias, profesor Gabrielle. ¿Alguien quiere hacer alguna pregunta, alguna consideración?*

[La Profesora Rosita Silveirinha Paneiro Correa quiere más detalles respecto a la muerte de Lorca.]

(GM): Sí, la señora dice sobre la muerte de Lorca. A mí siempre me toca sentimentalmente hablar de la muerte de Lorca, pero en fin, ya tenemos los documentos. La causa de la muerte Lorca. Siempre se habla sobre eso. Cuando Lorca muere, las primeras noticias que llegan a través de ese momento, del franquismo, lo que el franquismo ha continuado en cuanto ha podido, ha difundido... era que fue una culpa, una cuestión de homosexualidad, una rivalidad de homosexualidad, pues esto es una mentira, etc. Fue un acto político. Fue denunciado y una persona, se llama Alonso Ruiz, fue a detenerlo y lo entrega a la casa de la Guardia Civil y, pues, lo van a fusilar. El acto es un acto político, no es una cosa de rivalidad, pero ¿porqué?, ¿porqué lo han detenido? Aquí las razones son muchas y, claro, no se las puede descartar. Lorca llega en el mes de julio, como siempre en la Huerta de San Vicente donde está la casa de campo de la familia, que existe todavía. Los Lorca van a vivir, a pasar el verano y como celebraban el santo del día que era Federico y, además, el padre se llamaba Federico. Y él siempre vuelve, porque él siempre vuelve. Le gusta estar con la familia, celebrar las fiestas con la familia. Él tiene una gran relación con la familia, con la madre, etc., etc. Pero los amigos le dicen en Madrid, no, por favor, Federico quédate aquí que puede pasar algo, puede estallar algo, es peligroso ir a Granada porque Granada está cerca de África, y como se sabía que se iba a estallar una rebelión eso salía de Marruecos, ¿no?, en donde le avisan. Pero él va. Hay un testimonio que cuenta Martínez Nadal, Lorca le da el manuscrito de *El público* y le dice: «si me va a pasar algo, esto títalo, no lo vayas a publicar», y por suerte no lo ha tirado y lo ha salvado. Va a Granada, llega a Granada, se va a reunir con la familia, allí está la familia, allí están las hermanas. Tiene una hermana casada que se llama Concha. Está casada —esto es un elemento importante— con el alcalde de Granada, que se llama Fernández Montesinos y que es socia-

lista. Alcalde socialista. Ya claro está la familia políticamente, en cierto sentido, si no lo era, él tenía un pariente que era así. Poco después estalla el 18 de julio, estalla la rebelión donde en pocos días ocupa toda la cuesta, ocupa toda Granada y en estos días se matan algo como seis mil personas en operaciones políticas o porque era anarquista o porque, en fin, cuando hay una represión no hay un tribunal. Las cosas se pueden... una denuncia, etc.. Y allí había el frente, el frente republicano. El frente allí, en Granada, estaba donde la cosa era más violenta. Después de pocos días llegan algunos soldados en la Huerta y preguntando por el hermano del jardinero, el jardinero de la familia, que era anarquista, en fin, era una persona muy comprometida. Naturalmente el jardinero no les revela donde él está, él les dice que no lo sabe. Entonces ellos empiezan a golpearle de una manera violenta. Federico que está en la casa, está escribiendo, baja e intenta defenderle donde ellos empiezan a amenazarlo y lo amenazan con una serie de frases que ya da la idea de que están insinuando su diversidad. No voy a repetir las frases, pero se puede imaginar cuán groseras. Si no te marchas te rompemos, etc., etc. Y Lorca se queda asustado. Pues, vuelven otra vez, siempre algunos militares, buscando por las cartas de Fernando de los Ríos. Fernando de los Ríos era ministro y era muy amigo de Lorca y donde se escribían y donde, claro está, es ya una cosa bastante clara que puede explicarnos. No encuentra las cartas y amenaza Federico, etc., etc. Un día vendremos para detenerte a ti. En este punto la familia decide que es mejor que Federico se esconda. Entonces Federico llama a un amigo coetáneo suyo que es Rosales, Luis Rosales que era un joven y cuya familia pertenecía a la falange, es decir la parte más extrema de aquel momento. Era la casa más segura del mundo porque nadie va a detener una persona en casa que tiene uno de la falange. Y Lorca va allí. Se esconde allí, pero los hijos... los Rosales estaban luchando en el frente, en donde no siempre estaban en casa, iban a luchar en paz. Lorca estaba allí con la madre anciana, a cierto punto van a buscar a Lorca en la Huerta, no lo encuentran, entonces preguntan dónde está. No

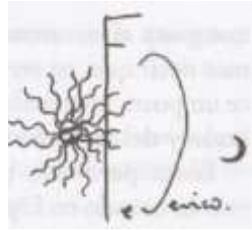
quieren revelar dónde está, cuando empiezan a golpear al padre de Lorca, al viejo padre. A cierto punto, las hijas cuando se dan cuenta que al padre le podría pasar algo peligroso revelan el lugar de Federico García Lorca. Poco después, cuatro o cinco días después un señor que era un hombre de derechas, no sé a que nivel porque allí habían muchas divisiones, falanges, etc. Este señor denuncia a Federico García Lorca, donde va un grupo de militares con un mandado y entra en la casa. En aquel momento no hay nadie, sino él solo y la vieja señora Rosales que esconde a Federico. Federico se esconde en la azotea, la vieja Rosales le defiende con la escoba. Pero, ¿qué puede ella hacer? Entonces lo detienen y lo van a encarcelar en la casa de la Guardia Civil de Granada. Allí la familia intenta, pero claro no era fácil. Muchas personas... El mismo Rosales, los hijos intentan, entran, pero claro, allí no se respeta a nadie. Su hermana va a visitarle. La primera vez ya no reconoce a Federico. Estaba tan transfigurado del temor, del miedo que estaba allí pálido, sin comer. La segunda vez que va ya no le encuentra. Lo que sabemos es que le llevan en un coche a una casa que está cerca de Granada. Se llama Viznar, que era una colonia, antes era una colonia para niños. Ahora se había transformado en una cárcel. Allí todas las noches llegaban los presos de varias partes —políticos militares— y por la noche, a las tres, a las cuatro de la madrugada salía un grupo de... una escuadra de la muerte, escuadra militar y llevaban a estos presos y los mataban. Y entre el 18 o el 19 de agosto llevaron a Federico con otras tres personas. Lo llevan afuera, cerca de una fuente y bajo un olivo, allí parece que lo matan, y lo matan insultándolo. Sobre todo, aludiendo siempre a su homosexualidad que era una cosa, incluso, que puede haberle comprometido al lado, diríamos, de esta relación política, de la amistad con Fernando de los Ríos, al lado de que era un intelectual, al lado de que era un poeta y siempre en esta situación... Lorca era un hombre muy brillante, etc. En un momento de represión todos esos elementos que son, a veces, cosas naturales se transforman en acusación. Pero, en verdad, no hay una acusación. Creo que lo que le ha perjudicado

ha sido la relación que ha tenido con Fernando de los Ríos, el hecho de haber trabajado por *La Barraca*, de haber ejercido esta actividad cultural de tipo social y una serie de declaraciones, en fin, un poeta es diferente en un momento de represión tan violenta... Había dicho Jorge Guillén: «si va a estallar la guerra, la única persona que se salva será Federico». Porque Federico era amigo de todos. La primera persona que muere es Federico García Lorca, y cuando decimos *Bodas de sangre* quizás con bodas de sangre nosotros damos el título a la tragedia de la vida de Lorca, pues la hermana estaba en Madrid; el hermano, en Bruselas. Era diplomático el hermano. En donde Isabel García Lorca se refugia. La familia se queda en Granada y después de algunos años puede salir y refugiarse en América, en los Estados Unidos. Una tragedia que fue la tragedia de la familia.

Muchas gracias por todo.

Lo trágico en el teatro de Lorca

Maria de Lourdes Martini
Profesora Titular de la UFF
Profesora Adjunta de la UFRJ



Cuando se piensa en literatura española del siglo xx, se acuerda uno, inmediatamente, de la generación del 27. Este segundo «siglo de oro», si se puede llamar siglo a un período de menos de veinticinco años, fue verdaderamente áureo en la lírica y la dramaturgia. Corresponde, en la literatura mundial, a la modernidad y conlleva rasgos de vanguardia coetáneos a los de tradición.

Sabemos que la generación del 27 tuvo, como representantes máximos, a Salinas, y Guillen, a Gerardo Diego y Dámaso Alonso, a Lorca y Alberti, a Cernuda y Vicente Aleixandre. Muchos de ellos, profesores universitarios, fueron, en su mayoría, compañeros en la Universidad como estudiantes y convivieron con otros nombres importantes del arte español, como Dalí y Buñuel.

De entre ellos sobresale la figura de Lorca¹. Dicen unos que la popularidad del poeta se debe, sin que con ello se esté disminuyendo el valor de su obra, a su muerte y, sobre todo, al exotismo ¹

1. Todas las citas del trabajo se refieren a la siguiente edición: García Lorca, Federico. *Obras completas* 23ª ed. Madrid, Aguilar, 1989-90. Edición del Cincuentenario. 3 t.

que gusta al extranjero como identificación de España. Pero debemos decir que, en verdad, es a través del exotismo que Lorca se hace un poeta universal: palpitan ahí aquellas «normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre»², de que nos habla el poeta.

Lorca participó, pues, en aquellos movimientos de los años veinte, cuando en España estaba ocurriendo la vanguardia, es decir, la renovación.

Pero cuando se busca la renovación, una de las más auténticas soluciones es volver a las raíces, como ya lo había hecho el Romanticismo, un siglo y medio antes. Ahora, en manos de Lorca y de compañeros como Alberti, la solución fue el neopopularismo: construir la España de hoy y la de mañana con la España de ayer.

Sabemos también que Lorca fundó la Barraca, teatro universitario. *La Barraca*, por su carácter andariego: ir por aquí y allí, llevar a España su buen teatro, es decir, la cultura. El poeta decía: «el teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país»³; y más: «Un teatro sensible y bien orientado [...] puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo»⁴.

Y lo decía honestamente, sin ninguna demagogia, puesto que reconocía que «el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro»⁵. Reconocía, por lo tanto, que se debe hablar de «público», no de «pueblo»:

[...] yo he visto patear a Debussy y a Ravel hace años, y he asistido después a las clamorosas ovaciones que un público hacía a las obras antes rechazadas.⁶

2. *Ibidem*, t. 3, p. 459.

3. *Ibidem*, t. 3, p. 459.

4. *Ibidem*, t. 3, p. 459.

5. *Ibidem*, t. 3, p. 460.

6. *Ibidem*, t. 3, p. 460.

Su concepto de teatro subraya el papel de testimonio que posee esa forma de arte:

[...] Cada teatro seguirá siendo teatro andando al ritmo de la época, recogiendo las emociones, las luchas, los dramas de esa época...⁷

La obra teatral de Lorca es múltiple, yendo del teatro de títeres al drama histórico, del teatro superrealista a aquel que refleja el medio rural o campesino. Hay, así, farsas, tragicomedias, teatro de cámara, un «poema granadino del Novecientos, dividido en varios jardines con escenas de canto y baile», que es *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*. Y hay tragedias. *Bodas de sangre* es la primera. Junto a *Yerma* y *La destrucción de Sodoma* quería el poeta componer su trilogía. La última, anunciada por el poeta algunas veces, no la conocemos. ¿Perdida entre sus papeles o nunca habrá sido fraguada literalmente? Pero heredamos, en los últimos días de su vida, la obra mejor realizada: *La casa de Bernarda Alba*.

Cuando terminaba su segunda tragedia, *Yerma*, Lorca expuso en entrevistas y en charlas con amigos su concepción del género:

[...] *Yerma* será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. [...]⁸

Y después del estreno, en Barcelona, insistía Lorca en que:

7. Ibidem, t. 3, p. 627.

8. Ibidem, t. 3, p. 605.

Yerma (...) és una tragedia de cap a cap, amb el cor i totes les coses que aquest genere. Comencen a parlar els personatges, i ja tot seguit s'endevina que passarà alguna cosa de serios, de gran.⁹

En el tema está ese algo grandioso. Lo que une a las tres tragedias de Lorca, *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, es el tema de lo femenino, que trae consigo el problema de la mujer en la España de entonces.

El argumento de *Bodas de sangre* Lorca lo leyó un día en el periódico: el hecho verídico le impresionó. Pero lo guardó en su sensibilidad y fue olvidándolo y de él le quedó el tema: el amor irresistible. La novia que abandona la fiesta de su boda para irse con el otro, aquel que la arrastraba como un río oscuro y quien le dice:

Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.

Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.¹⁰

En la imposibilidad de resistir al signo del amor arrebatador se apoya la justificación de la novia a la madre del hijo muerto:

[...] ¡Tu hijo era mi fin y yo no le he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!¹¹

9. Ibidem, t. 3, p. 659.

10. Ibidem, t. 3, p. 784.

11. Ibidem, t. 3, p. 796.

Yerma es la tragedia de la esterilidad o, mejor, «la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad»¹². La mujer que espera su realización y ello no ocurre:

Mi madre lloró porque no sentí separarme de ella.
¡ Y era verdad!

Nadie se casó con más alegría. Y sin embargo...¹³

[...] Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero esto es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos, y cuando no los tienen se les vuelve veneno, como me va a pasara mi.¹⁴

Cuando *Yerma* pierde la esperanza de la maternidad, mata a su marido para quedarse tranquila:

[...] Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué quieres saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!¹⁵

El tema de *La casa de Bernarda Alba* es el de la mujer que quiere realizarse como mujer, sometiéndose al ciclo vital. Es la vitalidad, pues, el enlace de sus tragedias. Como la tierra que realiza, allí, en el medio del mundo agrario, sus protagonistas exigen de la vida la obediencia y la sumisión a las leyes de la naturaleza. Sólo se podrá

12. Ibidem, t. 3, p. 796.

13. Ibidem, t. 3, p. 616.

14. Ibidem, t. 3, p. 813.

15. Ibidem, t. 3, p. 880.

entender la tragedia en Lorca si la enfocamos desde esta perspectiva.

La infecundidad y la mujer sola, sin hombre, fueron constantes en esta dramaturgia: pasó, en la farsa, por *La zapatera prodigiosa*, cuando el niño, hijo de la vecina, dice a la muchacha, casada a los dieciocho años con el zapatero de cincuenta y tres:

Mi madre lo ha hablado el otro día, diciendo: «La zapatera no tendrá hijos», y se reían mis hermanas y la comadre Rafaela.¹⁶

En *Doña Rosita la soltera* creó Lorca, en un mundo de transición entre dos siglos y dos culturas, la historia de su protagonista: Doña Rosita, prometida a los veinte años al primo que viaja a América, envejece en el recuerdo, la esperanza y la fidelidad:

Doña Rosita es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina, que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España. 17

El poeta se conmovía con el drama de su protagonista, «el drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida»¹⁸. La «decencia» de la clase media obliga a esas mujeres a la pasividad absoluta:

Ese es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar.¹⁹

16. Ibidem, t. 3, p. 311.

17. Ibidem, t. 3, p. 667.

18. Ibidem, t. 3, p. 668.

19. Ibidem, t. 3, p. 960.

dice la vieja tía a Doña Rosita, cuando se da cuenta del irremediable tiempo perdido.

Es ésta la llave para comprender el tratamiento distinto del tema en su tragedia *La casa de Bernarda Alba*. En lo elemental, lo vital grita y exige que se reconozca su presencia. Fuera del ambiente de la clase media de la ciudad, la fuerza trágica del signo se realiza. La mujer es como la tierra, fértil, fecunda:

Verte desnuda es recordar la tierra.

.....
Verte desnuda es comprender el ansia
de la lluvia que busca débil talle.²⁰

La casa de Bernarda Alba se cierra durante el luto reciente por la muerte del marido. Bernarda tiene cinco hijas. La mayor, de su primera boda, a quien cabe la parte más grande en la herencia; Adela, la más joven, veinte años, no quiere someterse a las convenciones ni a la voluntad de su madre:

No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada.
No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras;
no quiero perder mi blancura en estas habitaciones;
mañana me pondré mi vestido verde y me echeré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!²¹

Decimos ser *La casa de Bernarda Alba* la obra que el poeta más depuró, pues fue cuando Lorca consiguió despojarse de los elementos accesorios y laterales para adentrarse en la tragedia de los corazones. No hay coros, apenas algún elemento lírico: la vieja abuela pasea su locura por las salas lóbregas de la casa de Bernarda ²⁰

20. Ibidem, t. 3, p. 592.

21. Ibidem, t. 3, p. 1.000.

Alba. Ella fue una mujer que vivió su ciclo vital. No puede estar en ese ambiente de mujeres solas:

[...] No quiero ver a estas mujeres solteras rabian-
do por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo
me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un
varón para casarme y para tener alegría.²²

Cuando mi vecina tenía un niño yo le llevaba cho-
colate y luego ella me lo traía a mí y así siempre,
siempre, siempre.²³

Los tres actos se pasan en el interior de la casa de Bernarda Alba. Sala blanquísima, pide el poeta para el primer acto. En ese escenario despojado, más patético, se hará el luto de las mujeres.

Bernarda Alba piensa tener la fuerza de un hombre:

Aquí se hace lo que yo mando.²⁴

Pero dice la criada:

Bernarda cree que nadie puede con ella y no sabe la
fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas.²⁵

Ese hombre oculto, motor de toda la tragedia, es el pretendiente de la hija mayor de Bernanda Alba. No aparece nunca en el escenario, como todos los elementos que escapan a la rigidez de las convenciones de Bernanda Alba. La vida está fuera de aquellas paredes: el hombre, aquel que en *Bodas de sangre* arrastra como un río oscuro, el canto de los segadores que bajan de los montes para ve-

22. Ibidem, t. 3, p. 1.004.

23. Ibidem, t. 3, p. 1.058.

24. Ibidem, t. 3, p. 986.

25. Ibidem, t. 3, p. 1.054.

Lo trágico en el teatro de Lorca

nir al trabajo de la cosecha, el caballo en celo que da coces contra el muro. Hay una serie de hechos laterales, pero fundamentales, que van a ser evocados sin realización en la escena. Lo que interesa es el poder de esos elementos sobre aquellas mujeres.

Ya se ha observado que las mujeres de Lorca viven en un mundo masculino que viene sobre ellas con avasalladora, destruidora y trágica fatalidad.

Un ejemplo es Pepe el Romano, veinticinco años, pretendiente de Angustias, treinta y nueve años, la hija rica de Bernarda Alba: Según lo describe la abuela loca:

[...] Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Peor él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo. ¡Ranas sin lengua!²⁶,

La vieja criada, en la confianza de su vida entera de trabajo dentro de aquella casa, advierte a Bernarda Alba:

Adela. ¡Ésa es la verdadera novia del Romano!²⁷

Bernarda Alba no lo cree:

Afortunadamente mis hijas me respetan y jamás torcieron mi voluntad²⁸,

Adela tiene, sin embargo, la fuerza que falta a sus hermanas:

[...] ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!²⁹

26. Ibidem, t. 3, p.

27. Ibidem, t. 3, p.

28. Ibidem, t. 3, p.

29. Ibidem, t. 3, 1.012.

[...] Mi cuerpo será de quien yo quiera.³⁰

Su ser está incluido en aquella categoría que se relaciona con la naturaleza:

¡Qué noche más hermosa! Me gustaría quedarme hasta muy tarde para disfrutar el fresco del campo.³¹

Por eso, Adela tiene fuerza, como las protagonistas de las dos tragedias anteriores, para exigir la plenitud de la vida. Y cuando su hermana Martirio descubre lo que hay entre ella y Pepe el Romano, Adela contesta:

[...] He tenido fuerza para adelantarme. El brío y el mérito que tú no tienes. He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía.³²

Así es que, a través de los argumentos de sus tres tragedias, buscó Lorca caracterizar la postura de la mujer en aquellas sociedades rurales. El sentido del poeta era el de hacer la manifestación de una crítica de tales sociedades, luchando por la dignificación de la mujer. En las tres tragedias de Lorca hemos intentado ver, pues, a un poeta que, participe de la modernidad, quiso dejarnos una crítica auténtica de su España, basándose para ello en la tradición rural.

30. *Ibidem*, t. 3, p. 1.013.

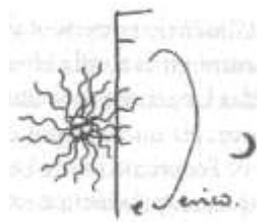
31. *Ibidem*, t. 3, p. 1.050.

32. *Ibidem*, t. 3, p. 1.060.

Lorca en América

Bella Jozef

Professora Emérita da UFRJ



En Federico se veía sobre todo al poderoso encantador, disipador de tristezas, hechicero de la alegría, conjurador del gozo de la vida, dueño de las sombras, a las que él desterraba con su presencia.

Es abrumadora la bibliografía sobre la vida y la obra de Federico García Lorca, el autor español acerca de quien más se escribió y quien más se tradujo, con excepción de Cervantes. Fue incluido en la colección Pleiade de la Editora Gallimard, gloria no conseguida por ningún poeta no francés del siglo xx.

No vamos, por supuesto, a analizar toda su vasta obra ni desmenuzarla en su totalidad. En nuestra conferencia, vamos a atenernos solamente a su vinculación con América y con sus escritores y artistas, especialmente la amistad que mantuvo con Pablo Neruda. Intentaremos evitar (y lo digo con palabras del mismo Lorca, al referirse a las cerca de mil conferencias que oyó en la Residencia de Estudiantes de Madrid,¹ dirigida por don Alberto

1. La Residencia se ubicaba en los altos del Hipódromo, al final del Paseo de la Castellana.

Giménez, entre 1918 y 1928, cuando cursaba Filosofía y Letras) que entre en esta sala el «moscardón del aburrimiento que ensarta todas las cabezas por un hilo tenue de sueño y pone en los ojos de los oyentes unos grupos diminutos de punta de alfiler».

Federico García Lorca nació el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, provincia de Granada, de ascendientes judíos por parte de su madre. Fue una figura carismática desde su infancia, rescatada con gran sensibilidad, entre otros, por el biógrafo Ian Gibson. Lorca vivió sus primeros años en contacto con la tierra, mezclado con los campesinos. En sus dramas transmite toda la densa atmósfera de aquellos días.

Estudió Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad de Granada; en 1918 publica su primer libro: *Impresiones y paisajes*. Se instala en la Residencia de Estudiantes de Madrid, en 1919. Pasa a convivir con una notable generación de poetas, pintores, músicos. Se une a Cernuda, Vicente Aleixandre, Salvador Dalí, Rafael Alberti, Guillermo de Torre. Eran los años del ultraísmo, de la amistad con Falla, quien lo inició en el «cante jondo» andaluz, y sus obras teatrales. Visitaban a menudo a Juan Ramón Jiménez que habitaba cerca. Guillermo de Torre recordó esas noches madrileñas: los alumnos venidos del sur eran llamados de «perros andaluces». Lorca publica poemas, dicta conferencias, trabaja en periodismo, hace exposiciones de dibujos, escribe canciones.

Creó preciosas ilustraciones y dibujos a pluma o a lápiz para sus poemas; fue, además, un gran temperamento de músico. Recordemos las palabras de Rafael Alberti: «Tardes y noches de primavera o comienzos del estío pasados alrededor de un teclado, oyéndole subir de su río profundo toda la millonaria riqueza oculta, toda la voz diversa, honda, triste, ágil y alegre de España».

En una obra creada a lo largo de 18 años, la prosa precede al verso pero la orientación poética se perfila con precisión ya en las páginas primerizas. Su primer acierto fue el *Romancero*, donde recrea una Andalucía mítica, con un metaforismo deslumbrante y una intuición de los mundos oscuros. Se percibe, por supuesto, la in-

fluencia del romancero clásico, hasta que finalmente encontró su tono justo, una poética reafirmada por el roce con la lírica del pueblo.

En 1928, escribe en una carta a Jorge Zalamea, que la suya es ya «una poesía de abrirse las venas».

La extraña atmósfera de sus poemas líricos y dramáticos está sobrecogida de presentimientos y de metáforas anunciadoras de lo misterioso que este mundo poético tiene en su fondo. Con un sentimiento trágico de la vida, avisan de una inminencia, de un algo inexorable que va a venir. El reino poético de Lorca, luminoso y enigmático a la vez, está sometido al imperio de un poder único: la muerte. Ella es la que se cela, y aguarda su momento, detrás de las acciones más usuales, en los lugares donde nadie la esperaría.

La muerte/ entra y sale, / sale y entra/ la muerte.

Años más tarde, en Nueva York, se le transparenta al poeta, detrás de esos fingimientos de vida, de esas formas atropelladas de actividad, la tremenda verdad, que llevan la muerte dentro:

Debajo de las divisiones/ hay una gota de sangre de marineró;/ debajo de las sumas, un río de sangre tierna [...]

En el marco de una crisis estética, Lorca crea en Nueva York su momento más intenso y de mayor fecundidad (1929-1930) el «gran ciclo poético traspasado por el dolor, la revuelta, que expresa una imaginación tan vertiginosa como profunda.² La materia poética se vertebra por la pasión amorosa y la angustia de la muerte. En una carta a Bebe Moría escribe sobre «el temor de lo inesperado, de esa amenaza de lo que puede acaecer de repente y cambiar el rumbo de la existencia».

2. Rico, Francisco et alii. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea. (1914-1939)*. Barcelona, Editorial Crítica, 1984. p. 363.

Pablo Neruda y la amistad con Lorca

Pablo Neruda vivió en España un poco más de dos años (mayo del 1934-fines de 1936). A partir de su nombramiento como cónsul de Chile, primero en Barcelona y luego en Madrid, después de haber sido cónsul en Buenos Aires, a raíz de su regreso de la India, ya tenía un amigo en Madrid, Federico García Lorca. He aquí la descripción que hace del poeta español: «Era un relámpago físico, una energía en continua rapidez, una alegría, un resplandor, una ternura completamente sobrehumana. Su persona era mágica y morena, y traía la felicidad»³. Lo había conocido en la capital argentina en 1933, y juntos habían pronunciado el famoso discurso «al alimón», homenaje a Rubén Darío, durante un banquete que el Pen Club les había ofrecido en el Plaza Hotel. Reconocían ambos en el poeta nicaragüense «uno de los grandes creadores del lenguaje poético en el idioma español». Es un diálogo entre España y América en honor del padre y maestro ⁴.

Hasta 1934, España estuvo ausente de la vida y de la poesía de Neruda. El descubrimiento de la herencia literaria española significa un enriquecimiento vital, una nueva preocupación de la responsabilidad de la poesía. España supone para Neruda no solo el acento profundo y esencial que se imprime en su poesía como el encuentro consigo mismo, con su historia, símbolo y motivación del pasado, presente y futuro. Lo reafirma como hombre y como poeta dándole un centro de emoción y creación que creía perdido después de la experiencia del Oriente: «A mí me hizo la vida recorrer los más lejanos sitios del mundo antes de llegar al que debió ser mi punto de partida: España»⁵.

3. Neruda, Pablo. *Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968, p. 1.048.
4. «Discurso al alimón sobre Rubén Darío por Federico García Lorca y Pablo Neruda», en Neruda, Pablo. *Obras Completas*, 11, Buenos Aires, Losada, 1968; p. 1.033.
5. Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*, Buenos Aires, Losada, 1974; p. 154.

Neruda encuentra en la capital de España su mundo ideal. Era un momento de gran significado para la cultura, en el clima de la república y Madrid hervía en creatividad e iniciativas. Había dejado de ser la ciudad descrita por Rubén Darío en 1899 como una nación «amputada, doliente, vencida». Allí el poeta chileno trabó amistad con los poetas de la «generación del 27», Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Jorge Guillen, Luis Cernuda, que lo recibieron con admiración y entusiasmo. Su poesía y sus *Memorias* ofrecen datos de su incesante movilidad por la capital española. Los viajes de ómnibus a partir de La Castellana o de la Cervecería de Correos hasta su propia casa, las incursiones por los barrios, las visitas a Aleixandre, el Circo Price:

Me gustaba Madrid y ya no puedo
Verlo, no más, ya nunca más.⁶

dirá algún tiempo más tarde.

En ese fecundo período desde el punto de vista personal y literario, edita *Residencia en la tierra* (la primera edición completa-1935); funda la revista *Caballo verde para la poesía* (1935-1936) de la que aparecieron sólo cinco números, en los que publica textos importantes como «Sobre una poesía sin pureza», «Los temas» y «Conducta y poesía». Funda con Vallejo, y otros, el Grupo Hispanoamericano de Ayuda a España (abril de 1937), participa en el Segundo Congreso Internacional de Escritores en Barcelona, Valencia, Madrid y París (junio de 1937); organiza la Alianza de Intelectuales de Chile para la defensa de la Cultura y el Primer Congreso de Escritores do Chile, en Santiago (noviembre de 1937) y pronuncia un discurso en Montevideo «España no ha muerto».

La experiencia de Neruda en España tiene doble aspecto: primero, los días felices en el Madrid literario y popular de pre-guerra, un momento de euforia feliz, de activismo creativo, pero tam-

6. Idem, *Geografía infructuosa*. Buenos Aires, Losada, 1972, p. 49 y siguientes.

bién de honda reflexión existencial. Las reuniones en la «casa de las flores», de la calle Argüelles, la amistad con García Lorca, Alberti y otros grandes de la poesía española y el ardor puro y trágico de la Guerra Civil, el encuentro con una forma de solidaridad humana y anónima que no conocía y el descubrimiento de una raíz épica en su poesía. España cambió completamente a Neruda como poeta y como hombre. Pero Neruda también influyó a los poetas españoles no en el sentido exagerado de atribuirle la introducción del surrealismo en España⁷. El 14 de junio de 1935 se cumple en la Universidad de Madrid un homenaje a Neruda por parte de García Lorca, Jorge Guillén, Miguel Hernández, con motivo de la publicación de *Residencia en la tierra*. En las conocidas palabras de García Lorca al presentar a Neruda en la Universidad de Madrid, como en los comentarios de Miguel Hernández, se nos transmite la sensación inequívoca de que el lenguaje nerudiano conmocionó de todos modos el panorama literario español de una manera muy intensa. Dice Lorca que Neruda es «un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar; de un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatua»⁸.

Muchas veces Neruda recordó a España en su poesía y siempre con dolor, pasión y ternura. Como se sabe, *España en el corazón* fue escrito entre 1936, en Madrid y en 1937, en París y en el barco que lo llevaba de regreso a Chile. Es un himno ardiente, con reverberaciones épicas. Compuesto aún dentro de la estética surrealista, su

7. Sainz de Medrano, Luis. «Neruda y sus relaciones con la vanguardia y la posvanguardia española e hispanoamericana», en *América Hispánica. Pablo Neruda. Itinerarios poéticos*, ño': 14-29, Bella Jozef (ed.), Río de Janeiro, Seminário Permanente de Estudos Hispanoamericanas, Faculdade de Letras de la Universidade Federal do Río de Janeiro, julho-dezembro 1993.
8. *Apud*: Neruda, Pablo. *Selección*. Santiago de Chile, Nascimento, s.f. p. 305.

violenta carga lírica tiene una deuda con Quevedo, que había acabado de releer en España.

El segundo ciclo de *Residencia en la tierra* encierra algunos poemas de incomparable intensidad, que apuntalan la fama del poeta en la España de 1935. Los más notorios son las tres elegías que componen la sección V: «Oda a Federico García Lorca», «Alberto Rojas Jiménez viene volando», «El desenterrado». Cuando la «Oda» a Lorca fue compuesta y publicada, el poeta español estaba en el colmo de su vitalidad y de su fama, era una presencia de increíble alegría, un relámpago permanente de luz. Sin embargo, Neruda le dedica una escalofriante «Oda» en que la imagen del poeta se cubre de lutos y de sangre:

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
Si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
Lo haría por tu voz de naranjo enlutado
Y por tu poesía que sale dando gritos.⁹

Así ve interiormente, con ojos sin párpados, a su compañero y amigo. Aun más escalofriantes son otros pasajes:

¿Para qué sirven los versos si no es para esa noche
en que un puñal amargo nos averigua, para ese día,
para ese crepúsculo, para ese rincón roto
donde el golpeado corazón del hombre se dispone
[a morir?¹⁰

En una conferencia del 54 sobre Lorca, en la Universidad de Chile, ha comentado Neruda esa capacidad suya de intuir lo que

9. Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra II*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1947, p. 83. La «Oda a Federico García Lorca» fue escrita en 1935, en vida de Federico.

10. Idem, *ibidem*, p. 87.

aún no es: «En mi Oda a Federico García Lorca», escrita años antes de la muerte de Federico, describo un poco su trágico final y no puedo leerla sin horror [...]. La doble visión del poeta aparece aquí dolorosamente ejercida»¹¹.

Si hiciera falta certificar ese poder visionario del poeta, esta extraordinaria *Oda*, atravesada de las más terribles alucinaciones, pero verdadera en su esencia, bastaría para demostrarlo.

En el poema «España en el corazón», Neruda lo recuerda junto a las cosas íntimas y dice:

Federico, te acuerdas
Debajo de la tierra,
Te acuerdas de mi casa con balcones en donde
La luz de junio ahogaba flores en tu boca?¹²

Entre los libros que Neruda donó a la Universidad de Chile, el 20 de junio de 1954, figura el *Romancero gitano* con la siguiente dedicatoria de Lorca: «Para mi queridísimo Pablo, uno de los pocos grandes poetas que he tenido la suerte de amar y de conocer».

Lorca en América

En Cuba

En marzo-abril de 1930, invitado por la Asociación Hispanocubana de Cultura, Lorca va a Cuba donde dicta conferencias en varias ciudades de la isla: *Teoría y juego del duende*, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, *Las nanas infantiles*, *Lo que canta en una ciu-*

11. En la casa del poeta brasileño Manuel Bandeira, en Río de Janeiro, el año de 1945, Pablo Neruda me había comentado esa capacidad suya de intuir lo que aún no es, de «ver» a Lorca en el bañista ahogado.

12. Neruda, Pablo. «España en el corazón», en *Selección*. Santiago de Chile p. 66.

dad de noviembre a noviembre. La ciudad le sedujo desde el primer instante: «Me encuentro como si estuviera en Cádiz», solía decir.

Nicolás Guillen, que estaba entre el auditorio, así recordó las charlas lorquiánas:

En esas mañanas habló García Lorca y sus conferencias alcanzaron una resonancia única tan otra cosa como eran de las conferencias-conferencias, almidonadas y con vaso de agua, que dan las personas importantes cuando tienen que dar conferencias.

Acerca del influjo que Lorca ejerció sobre él, dijo en el Congreso de la Unión de Escritores de Cuba (1962) que: «nadie como él (Lorca) ejerció (salvo Rubén Darío) influencia tan pronunciada en los jóvenes poetas americanos»¹³.

El grupo de la *Revista de Avance* lo acogió con entusiasmo: Juan Marinello, Nicolás Guillén, Eugenio Florit. Vivió algún tiempo en las afueras de La Habana en la villa de la poetisa Dulce María Loy-naz. En Cuba, Lorca empieza a escribir *El público* edita «La degollación del Bautista» en la *Revista de Avance* de La Habana y «Son de negros en Cuba» en *Musical* inspirado en los sonos afrocubanos cultivados por Emilio Ballagas y Nicolás Guillén.

Escribe la letra y música de algunas canciones para La Argentina. De regreso a Madrid, trae *La zapatera prodigiosa*.

Veamos la descripción que hace al periodista Domínguez, de la revista *Blanco y negro* cuando viaja a Argentina:

13. Según Guillermo Cabrera Infante, en «Lorca hace llover en La Habana», *Cuadernos hispanoamericanos* (433-434): 244, Madrid, julio-agosto 1986: «Como poeta, Lorca fue una decisiva influencia para la poesía cubana, que después del abandono modernista iniciaba una etapa de cierto populismo llamado en el Caribe negrismo».

[...] el barco se aleja y comienzan a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española.

¿Pero, qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez.

La Habana surge entre cañaverales y ruidos de maracas, cornetas y divinas y marimbos. Y en el puerto, ¿quién sale a recibirme? Sale la morena Trinidad de mi niñez, aquella que se paseaba por el muelle de La Habana.

Juan Marinello, quien lo conoció en esta ocasión, nos da el testimonio de un muchacho «saludable y parlero, ebrio de vida y de canto. Un contacto breve con él dejaba la sensación que puede ofrecer un árbol lozano, un río encrespado, una mañana luminosa».

El año de 1933 se abre con su primer éxito dramático, el estreno de *Bodas de sangre*, en el teatro Beatriz de Madrid. Allí estaban Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Jacinto Benavente y la generación del 27: Jorge Guillén, Cernuda, Aleixandre. En casa de Carlos Mora, conoce a Victoria Ocampo, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro.

En Buenos Aires

Este mismo año de 1933, García Lorca, en compañía del pintor Manuel Fontanals viaja a Argentina, invitado por la Sociedad de Amigos del Arte. Su estancia en Buenos Aires fue triunfal (13 de octubre de 1933 a 27 de marzo de 1934). Se representa, en el Teatro Avenida, *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa* (en su versión definitiva, a la que añade tres canciones populares españolas: «Los peregrinos», «Canción de otoño en Castilla» y «Cuatro almocreves»). El 3 de marzo, dirige *La dama boba*, de Lope de

Vega, en la compañía Eva Franco (Teatro de la comedia). Lorca anima un espectáculo de fantoches (Compañía Lola Membrive). Dicta varias conferencias (las mismas de Cuba). Publica cuatro poemas en La Nación: «Canto nocturno de los marineros andaluces», «Canción de la muerte pequeña», «Sueño al aire libre», «Canción de la paloma oscura».

En el estreno de *Bodas de sangre*, invitado por el periodista Peña Rodríguez, estaba Austregesilo de Athayde. Fue presentado a García Lorca, quien se mostró interesado por el Brasil¹⁴.

Por la radio, pronunció *Tres alocuciones argentinas*. Dice en la primera:

Yo venía pensando en la Argentina y en Buenos Aires, llanura despoblada, llanura para nuevas alegrías, donde las hierbas forman un diminuto griterío de esperanza, llanura para el niño y la pura fuente de agua simple; yo venía pensando en la Argentina por esta otra llanura poblada de endriagos [...].

La relación de García Lorca con el auditorio fue fecunda en varios sentidos. Sus reflexiones acerca de *El público*, espigadas a lo largo de toda su obra *in crescendo* en los últimos años de su vida, hasta convertirse en un punto de fundamental importancia dentro de su estética y de su obra. Dice en la *Alocución Segunda*:

14. Debo a la gentileza de Laura y Cicero Sandroni la lectura de algunas páginas del diario de Austregesilo de Athayde, escrito en 1933 en Buenos Aires, donde estaba exiliado después de la revolución del 32, en Brasil. Así describe uno de sus encuentros con Lorca: «Pude sentir a ingenuidade lírica de alguns pontos de vista políticos de García Lorca, os quais me pareceram frutos de vago misticismo, algo de um cristão da Igreja primitiva, assim uma viva piedade pelo género humano e o desejo de estabelecer a fraternidade dos povos dentro do amor universal».

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces en poesía caracteres morales?¹⁵

En Montevideo

Desde el 30 de enero hasta el 16 de febrero de 1934 estuvo en Montevideo, donde trabó amistad con escritores y periodistas uruguayos y conoció el fervor y admiración del público. Se alojó en el Hotel Carrasco y dictó tres conferencias. En Buenos Aires había escrito los dos primeros actos de *Yerma*; en Montevideo pensaba escribir el tercero y culminar la obra. En el puerto lo esperaban el embajador de España, Enrique Díez Canedo, Emilio Oribe y Enrique Amorim. En sólo quince días se agotó la edición de *Romancero gitano* y el poeta es asediado por las calles, en los cafés, a la salida del teatro, en la Rambla. Juana de Ibarbourou ha dejado páginas de alto valor emotivo del paso del poeta por Montevideo:

En aquellos días que rememoro, vivo, ágil, alegre, flor de la raza, García Lorca estaba en Montevideo y era rodeado y mimado por dos mundos casi antagónicos que suelen mirarse irónicamente de reojo: el social y el intelectual. Lo recuerdo vestido de overol azul, desafío de muchacho a los convencionalismos, su noble cabezota, sus hermosos ojos color castaño extrañamente melancólicos a pesar de la euforia de todo su ser, sus arrebatos y ¡ay! sus grandes, entusiastas proyectos para el futuro.¹⁶

15. García Lorca, Federico. *Conferencias*, II, p. 104.

16. Apud: Paternain, Alejandro. «La visita de Federico a Montevideo», en *Cuadernos hispanoamericanos* (433-34): 268, Madrid, julio-agosto 1986.

En Río de Janeiro

A su regreso, en marzo de 1934, embarca en el transatlántico italiano Conte Biancamano, que el 30 hizo una breve escala en Río de Janeiro. Alfonso Reyes, al que había conocido en Madrid, sube a bordo del buque para saludar al poeta y le ofrece un plato con mariposas de Brasil, con el que decoró su casa madrileña¹⁷ ¹⁸. El embajador mexicano lleva a García Lorca, juntamente con el pintor Fontanals a visitar el periódico *A Noite* ¹⁸. Dice la nota periodística que Alfonso Reyes citó a García Lorca como «el más festejado de los nuevos poetas de España» y que sus obras alcanzan «los mayores éxitos de librería no sólo en su tierra patria sino en todos los países de lengua castellana».

Regreso

Vuelve a España y se lanza a la experiencia del teatro universitario. Se instala en el piso de Alcalá que había tomado su familia. Es una época de recrudescimiento del clima político. El país estaba dividido en dos campos irreconciliables y la República recién nacida, sufría ataques de los extremistas de ambos lados.

El mes de julio, Lorca prepara su veraneo en la vega granadina. Pero antes hace una lectura de *La casa de Bernarda Alba* en casa del doctor Eusebio Oliver, amigo y médico de los poetas de la generación del 27. Asisten a esa lectura, entre otros, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Guillermo de Torre, Dámaso Alonso, quien recuerda el ambiente de aquella lectura y la impaciencia de Lorca, ya en vísperas de marcharse a Granada. Comentando la actitud de cierto es-

17. Véase Cano, José Luis. *García Lorca. Biografía ilustrada*. Barcelona, Destino, 1962, p. 107.

18. ra Fernanda Sant'Anna de Oliveira quien lo investigó en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

critor que se había dedicado a la actividad política, dijo a los allí reunidos: «Yo nunca seré político. Yo soy revolucionario, porque no hay verdadero poeta que no sea revolucionario. ¿No lo crees tú así?... Pero político no lo seré nunca, inunca!»

En mayo de 1936 proyecta un nuevo viaje a Nueva York y a México, para asistir a algunos estrenos de sus obras y pronunciar una conferencia sobre Quevedo.

Los amigos le aconsejaron, en vista de la gravedad de la tensión política, que permaneciera en Madrid. Al día siguiente salió para Granada y dos días más tarde estallaba la guerra en España. El 19 de agosto de 1936, es asesinado en Viznar, por los falangistas, junto a un olivar cerca de la llamada Fuente Grande.

Las palabras que dedicó a la muerte de un torero amigo, Ignacio Sánchez Mejías, parecen estar escritas para él mismo:

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
Un andaluz tan claro, tan rico de aventura,
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
Y recuerdo una brisa triste por los olivos¹⁹.

A modo de conclusión

Federico García Lorca no era un político en el sentido restringido del término. Creía que «el concepto de arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Se debe dejar la rama de azahares y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan azahares».

Poeta culto, con un arte arraigado en lo hispánico, ha sabido apoderarse de variadas técnicas, en una síntesis muy personal. No se puede hablar de un Lorca «surrealista» o «cubista»: no fue sim-

19. García Lorca, Federico. *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1962, p. 473.

plemente un vanguardista. No quiso nunca retraerse a ningún -ismo (es sintomática al respecto su ruptura con Buñuel y Dalí, con quienes convivió en la residencia estudiantil de Madrid). Evolucionó en distintas direcciones (ya a partir de 1921), siempre fiel a sus postulados estéticos, dueño de una poética precisa y coherente. En el *folklore* de su país, encontró Lorca el módulo de su estilo propio, el tono justo, sin el pintoresquismo, una poética reafirmada por el roce con la lírica del pueblo. ¿Los padres de su poesía? Desde Gonzalo de Berceo hasta Rubén Darío y sus descendientes.

Federico García Lorca fue un alma angustiada, cantor de la muerte y del amor frustrado. Poeta, autor y director de teatro, músico, actor, él simboliza lo más profundo del alma andaluza y, con sus metáforas audaces, de alta densidad pasional, dio nuevos rumbos a la lírica hispánica. Fue el poeta que con más dolorosa serenidad, con más melancólica decisión, con el más perturbador talento humano y poético penetró en el ámago del alma española. «Sus pies se hundían en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica» (Vicente Aleixandre).

Con un don de seducción, facilidad de improvisación, renovó la tradición poética de la vieja España popular. Mientras los poetas prefirieron inspirarse en Valéry, en el surrealismo o deseaban implantar el ultraísmo, Lorca recorría a las leyendas heroicas y sentimentales. En los inicios de su línea poética —*Libro de Poemas, Canciones*— siguiendo aun el modelo de Juan Ramón Jiménez, utiliza la metáfora audaz. En el *Poema del cante jondo*, el tremendo dramatismo de la canción andaluza surge en su tensa angustia. A este tono dolorosamente trágico se suma el *Romancero Gitano* (1928) con sus imágenes brillantes y misteriosas —«verde que te quiero verde»— que transfiguran los elementos pintorescos de la realidad, dándoles una alta calidad poética y una nueva sensibilidad estética. El paso hacia el arte surrealista que algunos poemas del *Romancero* anuncian es conseguido en *Poeta en Nueva York*, en que el autor siente rebelarse la raíz española y espiritual que lo enfrenta con la violencia contra la civilización mecanizada de la América del Norte.

Sus poemas se distinguen por un trazo vigoroso muy personal y por una lírica adivinación de la virginal poesía de lo popular que sublimó esteticamente y que supo refinarlos con un aristocrático sentido de lo musical y de lo plástico. Ahincado en sus tradiciones, se meció al arrullo de las fuentes de Granada, con una poesía llena del ritmo cálido del cantar andaluz, de una Andalucía esencial, intrahistórica.

Hoy rendimos nuestro homenaje al pujante, hondo y puro poeta de habla hispana, quien captó los mitos escondidos tras las cosas, destrivualizando los usos. Nutrido de savia popular, hizo de lo inmediato materia de infinito, proyectando la tradición hacia el porvenir.

Para terminar, voy a registrar un poema que el poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade escribió en homenaje a Federico García Lorca:

Poeta humílimo, em ritmo pobre
Todavía me siento rico
Se em Granada diviso a nobre
Lembrança de ti, Federico.

Toda essa árabe, agreste pena
De gitana melancolia
Como, à brisa se faz serena,
Vindo-te nos versos, Garcia!

De um vinho andaluz corre a flama
Por sobre a taça que se emborca
Se mil mortes sofre quem ama,
É de amor que inda vives, Lorca.

E já baixam teus assassinos
A uma terra qualquer e vã,
Enquanto entre palmas e sinos,
Tu inauguras a manhã.²⁰

20. Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1979, p. 702.

Anexo

Poemas publicados en La Nación

CANCIÓN DE LA MUERTE PEQUEÑA

Prado mortal de lunas
Y sangre bajo tierra.
Prado de sangre vieja.

Luz de ayer y mañana.
Cielo mortal de hierba.
Luz y noche de arena.

Me encontré con la muerte.
Prado mortal de tierra.
Una muerte pequeña.

Elperroeneltejado.
Sólo mi mano izquierda
Atravesaba montes sin fin
De flores secas.

Catedral de ceniza.
Luz y noche de arena
Una muerte pequeña.

Una muerte y yo un hombre
Un hombre solo, y ella
Una muerte pequeña.

Prado mortal de luna.
La nieve gime y tiembla
Por detrás de la puerta.

Un hombre, ¿y qué? Lo dicho.
Un hombre solo y ella.
Prado, amor, luz y arena.

Comentario:

El prado se trueca en un jardín irreal, que no es igual a ninguno «verdadero», con una amplitud fantástica.

Sangre de amor y de crimen, símbolo por excelencia en la lírica y en la dramaturgia de Lorca. El estribillo atroz y solemne encuadra los sucesos (como en el *Canto nocturno de los marineros andaluces* que se sigue).

CANTO NOCTURNO DE LOS MARINEROS ANDALUCES

De Cádiz a Gibraltar
¡Qué buen caminito!
El mar conoce mi paso
Por los suspiros.

¡Ay, muchacha, muchacha,
Cuánto barco en el puerto de Málaga!

De Cádiz a Sevilla
¡Cuántos limoncitos!
El limonar me conoce
Por los suspiros.

¡Ay, muchacha, muchacha,
Cuánto barco en el puerto de Málaga!

De Sevilla a Carmona
No hay un solo cuchillo.
La media luna, corta,
El aire pasa, herido.

¡Ay, muchacho, muchacho,
Que las olas me llevan mi caballo!

Lorca en América

Por las salinas muertas
Yo te olvidé, amor mío,
El que quiera un corazón
Que pregunte por mi olvido.

¡Ay, muchacho, muchacho,
Que las olas se llevan mi caballo!

Cádiz, que te cubre el mar,
No avances por ese sitio.
Sevilla, ponte de pie
para no ahogarte en el río.

¡Ay, muchacha!
¡Ay, muchacho!
¡Qué buen caminito!
¡Cuánto barco en el puerto
Y en la playa qué frío!

Comentario:

El poeta nos da la visión del otoño reforzado por la angustiosa espera de la muerte, emoción no compartida por ningún ser viviente.

«El aire pasa, herido» —el aire, elemento activo y masculino, engendrador de vida que se transmite por el soplo divino. García Lorca ha descubierto en el aire esa morada intermedia entre el cielo y la tierra de que hablan los chinos e hindúes.

El aire, esa criatura que camina, que habla, que silba, que canta, es el símbolo de la vida del hombre, encarnación de lo que el hombre es. Como una criatura vulnerable en el *Canto nocturno de los marineros*...

Para Lorca, Cádiz era el «punto neurálgico» de Andalucía.

Los dos poemas que siguen, han sido recogidos en el *Diván del Tamarit* bajo el nombre de «Casidas»¹.

CASIDA DEL SUEÑO AL AIRE LIBRE

Flor de jazmín y toro degollado.
Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.
La niña finge un toro de jazmines
Y el toro es un sangriento crepúsculo que brama.

Si el cielo fuera un niño pequeñito,
Los jazmines tendrían mitad de noche oscura.
Y el toro circo azul sin lidiadores,
Y un corazón al pie de una columna.

Pero el cielo es un elefante,
Y el jazmín es un agua sin sangre
Y la niña es un ramo nocturno
Por el inmenso pavimento oscuro.

Entre el jazmín y el toro
O garfios de marfil o gente dormida.
En el jazmín un elefante y nubes
Y en el toro el esqueleto de la niña.

Comentario:

Después de la presentación de una realidad desnuda, metáfora y símbolo se conjugan en total armonía. La emoción del poeta está condensada. Un aire de presentimiento, imágenes reveladoras avisan de algo que va a venir inexorable.

Una metáfora expresa el declinar del toro:

El toro es un sangriento crepúsculo que brama.

Dominado por el toro, incomunicación entre los muertos y los vivos. Todo es muerte.

El reino poético «está sometido al imperio de un poder único y sion rival: la Muerte»².

Lorca en América

Utiliza frases populares con oraciones simples que relatan hechos: «El cielo es un elefante». Considera esos hechos a través de una visión profética de la muerte: «Y en el toro el esqueleto de la niña».

La luna, en su dimensión cósmica es un agente de la muerte, una muerte profética: la muerte de la niña, «flor de jazmín» se superpone al toro «degollado». El desplazamiento de lo taurino a la niña dota la muerte de dimensiones trágicas. La niña descarnada se deshumaniza, transformada en esqueleto.

«Y el jazmín es un agua sin sangre» —el agua es fuente de vida. Como fuente de vida está en el principio de fecundación, es medio de purificación y es centro de regeneración.

CASIDA DE LAS PALOMAS OSCURAS
A Claudio Guillén

Por las ramas del laurel
Van dos palomas oscuras.
La una era el sol,
La otra la luna.
«Vecinitas» les dije,
«¿Dónde está mi sepultura?»
«En mi cola», dijo el sol.
«En mi garganta», dijo la luna.
Y yo que estaba caminando
Con la tierra por la cintura
Vi dos águilas de nieve
Y una muchacha desnuda.
La una era la otra
Y la muchacha era ninguna.
«Aguilitas», les dije,
«¿Dónde está mi sepultura?»
«En mi cola», dijo el sol.

«En mi garganta», dijo la luna.
Por las ramas del laurel
Vi dos palomas desnudas.
La una era la otra
Y las dos eran ninguna.

Comentario:

En ambas casidas el amor fundido *y* confundido con el tema de la muerte. Amor = muerte. Los dos polos de la vida: luz *y* sombra.

La tierra, engendradora de todo, es un mundo complejo. El profundo sentido telúrico muestra un Lorca discípulo de los elementos de la naturaleza. La polaridad cielo/tierra se manifiesta como una unión sexual en multitud de pueblos. Esa penetración de la tierra por el principio activo que es el cielo, puede producirse a través de la luz, de la lluvia o es Zeus convertido en lluvia para fecundara Danae.³

La tierra espera siempre la energía que la fecunda —lluvia, agua, sangre *y* mar también. El mar que cubre la tierra cuando la luna se levanta (cubre ambiguo).

Más de una vez, como en ese poema, el poeta habla de la tierra como si fuera agua: Caminar «con la tierra por la cintura».

En todos los poemas, los relatos abreviados, sintetizados son productores del tremendo dramatismo de la canción andaluza, recogida en su tensa angustia. La perspectiva fragmentaria *y* los paralelismos producen una ondulación de ensueño.

Notas de referencia

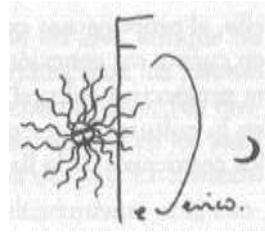
1. Publicación postuma hecha por el Instituto de las Españas, New York, 1940.
2. Salinas, Pedro. «El mundo de Lorca», en Rico, Francisco et alii. *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, p. 385. Por nuestra parte, creemos que se puede

hacer un estudio comparativo con «Solo la muerte», de Pablo Neruda.

3. En *Bodas de sangre*, la tierra mantiene su primitivo significado y la sangre se funde con el agua. Procede del cielo, es semilla que cuajará en frutos.

***Teoría poética y modernidad
en Federico García Lorca***

Silvia Inés Cárcamo
Profesora de la UFRJ



Desde los orígenes de la estética moderna el espacio de reflexión fue ampliándose en el arte. Tanto entre los románticos, con el concepto de ironía, como para las vanguardias del siglo xx, la actividad creativa y la propia poesía constituyeron asuntos privilegiados de la reflexión de los poetas.

En el caso de F. García Lorca, la crítica actual descartó para siempre la imagen de un poeta intuitivo, de escasas lecturas; sabemos cuánto este tópico era rechazado por el propio escritor. En sus conferencias, entrevistas y cartas —destacamos las destinadas a su amigo Jorge Guillén— quedó esbozada una teoría estética sumamente valiosa. Ella representa la puerta de entrada para una mejor comprensión no sólo de la poesía de Lorca sino también de toda poesía. La absoluta conciencia de la dimensión crítica de la estética moderna lo llevó a declarar que «si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema». Ahora bien, en los ensayos críticos de Lorca, los comentarios acerca de los aspectos formales y técnicos del poema son inseparables de una visión más amplia de la cultura en el seno de la cual la propia actividad artística cobra sentido. Por

ello, al proponernos examinar la teoría estética de Lorca tendremos en cuenta esa conexión entre sus concepciones poéticas y una cierta perspectiva cultural. Creemos que esa integración de lo estético en lo cultural representa una de las respuestas posibles del arte en los comienzos de la llamada sociedad de masas.

Lorca en el contexto de la incipiente cultura de masas

En 1925, José Ortega y Gasset escribe su famoso y tantas veces citado ensayo *La deshumanización del arte*. El director de la Revista de Occidente pretendía caracterizar el «arte nuevo» como totalmente original. Sin precedentes en la historia humana, el «nuevo arte»— nos dice Ortega — se distancia de la «realidad vivida», del mundo habitual; es un arte sin trascendencia, que evita todo lo que no sea exclusivamente arte. El autor no duda en afirmar la «impopularidad» del mismo, «no por caso y accidente, sino en virtud de un destino esencial»¹. Esta última idea es central en el ensayo de Ortega; el arte de las vanguardias significa, por eso, «un arte de privilegio», de una «aristocracia instintiva». Siguiendo ese raciocinio, Ortega tiene que dividir a los seres humanos en dos tipos: «los pocos» y los «muchos» y concluir que el arte pertenece a los primeros. Tiene razón J. R. Resina cuando afirma que, en este aspecto, el ensayista español se equivoca al reducir todas las complejas problemáticas de las vanguardias al común denominador de la confrontación del artista con su público².

1. Ortega y Gasset, J. *La deshumanización del arte*, p. 890.
2. Resina, Joan Ramón. La autonomía del arte y la estilización de la vida. En: *Un sueño de piedra. Ensayos sobre la literatura del modernismo europeo*. Barcelona, Anthropos, 1990. Dice el crítico al respecto de la interpretación de Ortega y Gasset: «Su laborioso análisis de este replegarse del arte sobre sí mismo parte de la premisa, incuestionada, de una división categórica entre el placer vital y goce estético. Sólo este último sería el gaje de una actividad especializada, de una disposición genuinamente cultural. El planteamiento del fenó-

Según Vicente Gaos³, *La deshumanización del arte*, aunque no fuese un manifiesto, tuvo efectos de un programa para los jóvenes poetas de la generación del 27 a la que pertenecía Lorca. No obstante, las ideas estéticas de este último parecen situarse en los antípodas de la tesis central del ensayo de Ortega de 1925. El contexto que ambos tienen en cuenta, explícita o implícitamente, es el conjunto de transformaciones sociales que estaban modificando el panorama cultural y que conducían a la denominada cultura de masas en las primeras décadas de nuestro siglo. Ortega y Lorca expusieron, sin embargo, interpretaciones del arte y del trabajo creador que divergen.

Comencemos por *Teoría y juego del duende*, la conferencia en la que Lorca intenta definir el «duende», por oposición a otros dos conceptos: «la musa» y el «ángel». El autor destaca en el inicio que la palabra procede del campo popular: el artista con «duende» tiene la capacidad de transmitir el misterio de una cultura antiquísima. Lorca consigue universalizar la noción popular acercándola a una apreciación de Goethe: «poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica». El artista busca el «duende» en su interior para emprender una lucha a ciegas consigo mismo. Mientras la búsqueda mística no se hace sin orientación, sino por el contrario presupone un cierto plan racional que incluye mapas y ejercicios; el artista sale al encuentro con el «duende» para una lucha a ciegas. «Ángel» y «musa» vienen de fuera; el «duende» espera «en las últimas habitaciones de la sangre».

El mito que resuena en la metáfora de la lucha del artista con el «duende» es el mito bíblico de la lucha de Jacob con el Ángel interpretado a la luz de la teoría nietzscheana de la tragedia. Tengamos en cuenta que existen en el texto dos referencias precisas al filósofo alemán. Si para Nietzsche las fuerzas dionisiacas provocan el

meno modernista en estos términos procede de una simplificación moral» (p. 333).

3. Gaos, V. *Antología del grupo poético del 27*. p. 14.

retorno del hombre al saludable caos, el «duende» de Lorca permite que el arte recupere la función primitiva del rito.

Volvamos por un momento a Ortega y Gasset. Su teoría de la experiencia estética se basa, como ya vimos, en una división del hombre por funciones, de modo que las sensaciones o emociones artísticas se oponen a las vulgares y cotidianas. Así como hay una función estética absolutamente separada, existen también individuos estéticos —los «pocos». La teoría del «duende» de Lorca se destina a afirmar lo estético como una experiencia singular que se extravasa inclusive de lo artístico, pero que es contraria a la idea de un mundo organizado en funciones. La lucha con el «duende» existe en la danza, en la música, en la poesía oral, es decir, en la cultura popular. Casi al final del ensayo, el poeta extiende la acción del duende más allá de lo artístico propiamente dicho: «En los toros adquiere sus acentos más impresionantes, porque tiene que luchar, por un lado, con la muerte que puede destruirlo, y por otro con la geometría, con la medida, base fundamental de la fiesta»⁴. Del arte como ritual vamos al esplendor de la fiesta en que se representa la vida y la muerte.

Para Lorca, la creación auténtica y profunda, la que tiene «duende», remite tanto a la vida como a la muerte. Mientras la «musa» y el «ángel» no desafían a la muerte, el «duende» no llega si no existe una situación de peligro, la posibilidad de ser exterminado en la lucha. El poeta andaluz alude a la larga tradición del tema de la muerte como eje fundamental de la poesía española. A respecto de los toros, Lorca observa que «España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional». No sabemos si alguien vio en este breve análisis de la muerte en la cultura española un germen de la penetrante interpretación de la presencia de la muerte en la cultura mexicana de Octavio Paz. En *Teoría y juego del duende* leemos que «en el mundo, solamente Méjico puede cogerse de la mano con mi país»⁵. Lorca apunta para la indisociabilidad de la vida y de

4. García Lorca, F. *Obras completas*, p. 46.

5. *Ibidem*. p. 44

la muerte en el rito primitivo, concibiendo el verdadero arte como rito en que se desafía a la muerte. Octavio Paz parece retornar estos conceptos para explicar la esterilidad de la muerte en México y advierte, finalmente, la negación de la misma en la cultura moderna: «el culto a la vida, si en verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega la muerte acaba por negar la vida»⁶.

El «feísmo» en la poesía moderna

Un año después de la publicación de *Romancero Gitano*, Lorca viaja a los Estados Unidos. Entre 1929 y 1930 escribe, en Nueva York, el conjunto de poemas de *Poeta en Nueva York*, obra directamente vinculada al impacto que le produce la sociedad norteamericana de finales de la década del 20. ¿Abrió este libro, de manera radical, una nueva etapa en la poesía de Lorca o existe una continuidad entre el *Romancero* y *Poeta en Nueva York*? Las imágenes especulares, las metamorfosis, las imágenes construidas a partir de un conjunto bastante restringido de elementos la luna —asociada al metal y a la muerte la sangre, el caballo, los elementos cortantes —cuchillo, navaja, aguja—, además de los barcos, están presentes en ambas obras. No desaparece ni siquiera el referente regional andaluz, aunque, lógicamente éste sea mucho más acentuado en *Romancero Gitano* y en *Poema del Cante Jondo*.

De *Poeta en Nueva York* nos causa sorpresa un cierto tono apocalíptico asociado a un «feísmo» en el plano de la imagen. Entendemos que ese tono y esas imágenes de la degradación están vinculadas no sólo a la impresión inmediata que la sociedad masificada produce en el poeta, sino también a la estética moderna. En cuanto a lo primero —es decir, la experiencia social de Lorca en Nueva

6. Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

York— es conveniente recordar que el poeta tiene oportunidad de asistir allí a la primera crisis estructural del sistema capitalista, que el rememorará como «algo muy doloroso, pero una gran experiencia [...] Fue algo inolvidable... Una visión de la vida moderna, del drama del oro, que estremecía.»⁷ En cuanto a lo segundo —o sea, a la estética moderna—, en *La deshumanización del arte*, Ortega señala que mientras el recurso de la metáfora sirvió en la poesía tradicional para ennoblecer el objeto, en la poesía «nueva», por el contrario, impera la imagen de la degradación. El crítico veía en la metáfora —sobre todo en ese tipo de metáfora— y en la quiebra de la jerarquía recursos «desrealizadores» del arte contemporáneo.

En verdad, Ortega observa el predominio de una tendencia que acompaña a la modernidad. El «feísmo» de *Poeta en Nueva York* nos evoca el nombre de otros dos grandes poetas: Walt Whitman y el cubano José Martí. Cincuenta años antes que Lorca —en 1880— Martí descubre en Nueva York el rostro del dolor en la masa de pobres destinados a ser piezas humanas del surgimiento industrial norteamericano. En su obra poética y periodística Martí dejó registrada la manera en que las transformaciones sociales y políticas alteraban también la concepción de lo bello. Como percibió Angel Rama, la dignificación neutralizadora del feísmo en la poesía de Martí encuentra su filiación en W. Whitman; éste vaticina, desde 1871, en *Vistas democráticas*, la emergencia de la cultura popular. Whitman, el poeta de la revolución industrial americana, provoca la disolución de la dicotomía bello-feo. Martí, siguiendo a Whitman, también advierte el carácter ideológico de esta oposición basada en la jerarquía social, ya que es a través de la conciencia cultural que la naturaleza es asumida como bella o como fea.

No nos parece casualidad que Lorca escriba en la «Oda a Walt Whitman» : «Ni un solo momento, hermosura viril/ que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,/soñabas ser un río y dormir

7. García Lorca, F. Discursos y declaraciones. En: —. *Bodas de Sangre*. Madrid, Alianza, 1984. P. 197.

como un río.» Podemos ahora preguntarnos cuál es la salida en *Poeta en Nueva York*. En Martí, sabemos que la búsqueda de lo absoluto, del «término universal», está en la naturaleza, como lo expresó en el poema «Marzo»: «De la fealdad del hombre a la belleza/ del universo asciendo»⁸. La penúltima parte de *Poeta en Nueva York* se denomina «Huida de Nueva York» y la última «El poeta llega a La Habana». En ésta, el primer poema es un «son», composición musical, popular,ailable, con letra. De los Estados Unidos, Lorca viaja a Cuba, invitado por la Sociedad Hispano-Cubana de Cultura.

El entusiasmo del poeta por la cultura popular cubana es perfectamente comprensible en un artista que se conmovía ante el «cante jondo» y que admiraba la capacidad creativa del pueblo. La búsqueda de Lorca es la búsqueda de lo auténtico que todavía permanece en el estrato de la personalidad humana, de lo sublime, que es amenazado por la descentralización y la alienación de la sociedad moderna. Esta inquietud lo lleva a apreciar la heterogeneidad como valor supremo de la cultura. Así lo destaca en varios momentos de sus ensayos. Porque pluriculturalismo es siempre vivificador interpreta de manera positiva contacto entre la poesía erudita y popular en la cultura española y cultura negra en los Estados Unidos.

Imaginación e inspiración

En un movimiento simétrico y perfectamente opuesto al que realizó A. Machado cuando criticó la metáfora barroca y la de los poetas de las vanguardias, García Lorca exaltará la metáfora gongorina para legitimar la renovación poética del que él mismo era la mejor expresión. La extraordinaria reivindicación de Góngora realizada por los jóvenes poetas españoles hacia el año 1927 es suficientemente conocida. Ahora sólo basta recordar que la famosa confe-

8. Martí, J. *Obra literaria*, p. 89.

rencia de García Lorca titulada *La imagen poética de don Luís de Góngora* representó un hito en la historia de dicho reconocimiento. Ello no nos autoriza a pensar que Lorca recayera en el error de identificar a la imagen barroca con la de los movimientos vanguardistas y post-vanguardistas. Por el contrario, encontramos en los ensayos del poeta una conciencia del abismo que mediaba entre las propuestas poéticas del siglo xvii y las que estaban guiando la creación en esa segunda década del siglo xx. Góngora sería el precedente de Mallarmé sin el cual no existiría la poesía de vanguardia, pero los problemas que ésta nos presenta merecen una atención particular.

En primer lugar, existía la necesidad de encontrarle raíces hispánicas a la renovación de la poesía frente a la acusación de que los jóvenes poetas no hacían más que imitar a los vanguardistas franceses. El primer artículo de J. L. Borges publicado en Buenos Aires nos ayuda a iluminar este momento. Sabemos que el interés de Jorge Luis Borges por la metáfora lo llevó a escribir numerosos ensayos sobre el asunto;⁹ él mismo confesó haber defendido, a lo largo de su vida, teorías contradictorias entre sí. Sólo nos interesan, por ahora dos artículos de 1921. En uno de ellos, titulado *Ultraísmo*,¹⁰ el escritor argentino, que había acabado de llegar a Buenos Aires, se proponía rebatir las críticas que Manuel Machado había lanzado contra el ultraísmo desde *El diario español* de la capital argentina el 23 de octubre del mismo año. Dice Borges:

9. Estos ensayos fueron escritos en diferentes períodos: *La metáfora* (Rev. Cosmópolis, 1921), *Ultraísmo* (1921, publicado en Buenos Aires), *Examen de metáforas* (Inquisiciones, 1925), *Otra vez la metáfora* (El idioma de los argentinos, 1928), *Sobre la descripción literaria* (Rev. Sur, N. 97, oct. 1942), *La metáfora* (Historia de la eternidad, 1953). También pronunció conferencias sobre el tema que no han sido publicadas en libro. En otros ensayos no destinados directamente a analizar la metáfora, el autor hace también comentarios de sumo interés sobre la misma.

10. *Ultraísmo*. In: Borges, J. L. Textos recobrados. Barcelona, Emecé, 1997.

[...] la tendencia a escribir en sucesión de imágenes, tendencia que Machado apunta como la exteriorización más resaltante de la lírica ultraica — campea en nuestros clásicos, y no sólo en poetas conscientemente marginales y banderizos como don Luis de Góngora, sino en Calderón, en Baltasar Gracián, y con principalísimo relieve, en Quevedo.¹¹

Más adelante completa:

Por paradójico que parezca, es lícito afirmar que el ultraísmo, al instaurar la imagen como centro nuclear del organismo lírico y devolverle su primordial preeminencia se ve animado por el espíritu netamente castizo.¹²

Para justificar el uso de imágenes por los ultraístas, Borges recuerda que éstas eran centrales también en poetas como Góngora, Quevedo y Calderón. Los fragmentos que acabamos de reproducir causan sorpresa si pensamos que fueron escritos por un autor que no participó del entusiasmo despertado en España por Góngora en el 27 y que hasta dedicó a las conmemoraciones del Centenario comentarios cargados de ironía. En *La metáfora*, también de 1921, Borges se dedica a establecer la diferencia entre la imagen propuesta por los ultraístas y el uso clásico de esta figura; en el ultraísmo predominan las imágenes que se hallan al margen de la intelectualización y que raramente se encuentran en la poesía tradicional. El poeta argentino tiene razón cuando subraya el carácter intelectual de la metáfora tradicional; carácter que derivaba de su base estrictamente analógica. En cambio, por las metáforas ultraístas,

11. Op. cit. p. 108.

12. Op. cit. p. 109.

[...] la realidad objetiva, esa objetividad supuesta que Berkeley negó y Kant envió al destierro polar de un nóumeno inservible, reacio a cualquier adjetivación y ubicuamente ajeno, se contorsiona hasta plasmarse en una nueva realidad.¹³

Si nos detuvimos en los dos artículos de Borges es porque hallamos una coincidencia de procedimiento entre éstos y los ensayos de Lorca: por un lado, un movimiento destinado a legitimar por la tradición (Góngora, los barrocos) el uso abusivo de la imagen; por otro, la necesidad de explicar la nueva poesía como instauradora de una nueva instancia referencial. La comprobación de lo que estamos diciendo se encuentra en el conjunto de los textos en prosa que el poeta nos dejó —conferencias, entrevistas, cartas dirigidas a su amigo Jorge Guillen—, textos que nos permiten reconstruir su teoría estética. Dos conferencias son particularmente importantes para comprender su visión de la metáfora: *La imagen poética de don Luis de Góngora e Imaginación, inspiración, evasión*.

Comencemos por la lectura de la conferencia sobre Góngora, pronunciada en Madrid en 1927. Para Lorca, la imagen poética es «siempre una traslación de sentido», definición que recoge lo esencial de las ideas aristotélicas. Pero el poeta no aborda de inmediato la imagen en la poesía; antes va a llevarnos al terreno del lenguaje popular, ya que los procedimientos poéticos encuentran su fundamento en la lengua común de todos los hombres: «El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas.»¹⁴ El conferenciante tiene la habilidad de recurrir en sus ejemplos, no a las llamadas «catacresis», metáforas totalmente lexicalizadas y que por lo tanto han perdido ya toda su fuerza como figura, sino a las que conservan todavía rastros de su sentido primitivo, las que están en vías de lexicalización. Es el caso

13. Op. cit. p. 119.

14. García Lorca, F. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1980. p. 132.

de «alero» (parte saliente del tejado), «suspiros de monja» (un dulce), «media naranja» (cúpula). Usando términos de los actuales estudios sobre el lenguaje, diríamos que estas expresiones aparecen en cierta medida aún como extrañas a la isotopía del texto en el que están insertas¹⁵, o que, por lo menos, Lorca se esfuerza por percibir las como ajenas a la isotopía de la frase. Para ello, debe retrotraerse al momento de su creación que él sitúa en la imaginación popular.

Este punto de partida lo distanciaba, insistimos, de la teoría que por la misma época exponía José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. En el ensayo de 1925, el autor afirmaba que arte de las vanguardias significaba un «arte de privilegio». Éste era necesariamente «para pocos», las masas no tenían posibilidades de entenderlo porque carecían de sentido estético. La perspectiva de García Lorca será la contraria: si el pueblo es capaz de crear metáforas tan ingeniosas, quiere decir que también puede entender las imágenes de Góngora y las de la poesía de vanguardia.

En su aspecto formal, el ensayo de Lorca se caracteriza por un magnífico despliegue de imágenes sensoriales y de sinestésias; trasladada, por ejemplo, sensaciones oculares al campo auditivo cuando escribe al respecto de un cancionero del siglo xv: «Se oyen en las páginas hechas para ojos aristocráticos las voces de rufianes en las tabernas»¹⁶. En el mismo texto establece un orden de importancia de los sentidos para la poesía. Coloca en primer lugar a la vista («La metáfora está siempre regida por la vista») y, en segundo, al tacto. También Borges en *La metáfora* determinó la prioridad de la visión, pero colocó en segundo término a la audición: «De la serie de estados que elaboran lo que denominamos conciencia, sólo perduran los que son traducibles en términos de visualidad o de audición»¹⁷.

15. A. J. Greimas define a la isotopía como la homogeneidad semántica de un enunciado o de una parte de un enunciado. La metáfora viva quebraría la isotopía. V. Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra, 1980. p. 18-19.

16. Op. cit. p. 1033.

17. Borges, J. L. Op. cit. p. 115.

El escritor argentino fundamenta este orden en la memoria que sólo puede ser visual o auditiva; las otras sensaciones no son recuperadas totalmente por el recuerdo. Lorca no nos dice la razón por la cual privilegia el tacto; ¿podemos interpretar que, para el poeta, la imagen debe ser tocada, palpada como si tuviera cuerpo? Cuando nos hable del método de Góngora señalará que éste consiste en «cazar» las imágenes y proceder «como si fuera un escultor» —y todo escultor, sabemos, desliza sus manos por el mármol o el bronce que se van transformando en arte.

De la teoría lorquiana de la metáfora nos parece importante destacar la proximidad, o mejor, la identificación que el poeta percibió entre la imagen y el mito: «Cada imagen es a veces un mito creado»¹⁸. Fue Vico quien vio en la metáfora una pequeña fábula, concediendo a la misma un valor antropológico e histórico que representaba, de hecho, un alejamiento de las retóricas que destacaban el mero valor ornamental de la imagen. La metáfora y el mito, así identificados, constituían para el filósofo «elementos principales de la comunicación intersubjetiva en la humanidad heroica»¹⁹. Nos parece natural que un poeta como Lorca, interesado en dilucidar el valor de la imagen en la poesía moderna, volviera —no sabemos si de forma consciente— a la concepción de Vico.

Javier del Prado²⁰ plantea como cuestión central de la poesía moderna su tendencia a la oscuridad que puede llegar a una «imposible comprensión». Con la visión que se nutre de las actuales teorías de análisis del lenguaje, el crítico nos dice que el problema de la poesía moderna, desde Mallarmé —también para Lorca significa este poeta un punto de partida— es el problema del referente. Si no hay referente no hay significado, pero ¿cuál es el referente en

18. Op. cit. p. 1.039.

19. Ver: «Mito y metáfora en Vico y en la estética contemporánea». En: Dorfler, Gillo. *Estética del mito*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.

20. J. del Prado. *Teoría y práctica de la función poética*. Especialmente la cuarta parte: «Metáfora y referente».

la expresión moderna que se caracteriza por la indeterminación semántica? El problema toca hondamente a la metáfora; por eso, para algunos movimientos de vanguardia, la imagen ocupó el centro de las reflexiones. Ello es especialmente válido para el ultraísmo y el surrealismo²¹, las propuestas renovadoras de más amplia y estridente repercusión en el mundo hispánico. Creemos que Imaginación, inspiración, evasión, la conferencia de García Lorca, debe ser leída en el contexto de esta problemática del referente de la imagen de la poesía moderna que acabamos de sintetizar.

La columna vertebral del mencionado ensayo del poeta andaluz es la diferencia entre la imaginación y la inspiración. La primera noción se asimila a la capacidad para descubrir. Imaginar es descubrir, pero la imaginación opera «siempre sobre hechos de la realidad más neta y precisa» —lógicamente siempre se «descubre» lo que ya existe. Por eso el conferencista concluye que «la imaginación es pobre, y la imaginación poética mucho más»²². Los descubrimientos —la imaginación— de la ciencia pueden ser superiores a los del mito imaginativo. Lorca acude a un ejemplo simple y a la vez muy ingenioso: frente a la existencia de una gruta, el mito urde la explicación de los gigantes constructores; la ciencia, en cambio, descubre que la gruta ha sido construida por la lenta caída de gotas de agua. Como explicación, esta última es mucho más rica que la anterior.

Ante las limitaciones de la imaginación, el poeta debe dar un paso grande hacia la inspiración, «que es un estado del alma». La inspiración, nos dice Lorca, es un «don», por ella «ya no hay términos ni límites, admirable libertad». Aunque no lo cite, ¿cómo no acordarnos de Platón, que identificaba la inspiración con la locura? La escritora norteamericana Cynthia Ozick nos dice que la inspi-

21. «Para Bretón, la esencia del surrealismo está ligada a la metáfora [...] Centra en ella la evolución de toda la poesía occidental y la oposición entre poesía y prosa». Javier del Prado. Op. cit. p. 244.

22. Op. cit. p. 1.065.

ración «instiga a caminar audazmente junto a los acantilados, corre a su presa hasta el borde de abismos desconocidos», y también que ella «puede terminar en ensoñación y fantasía, pero empieza con el terror»²³. Hay coincidencias entre C. Ozick y el poeta español: es necesario entrar en el terreno de lo «peligroso», del terror, hasta lograr la libertad que, como G. Lorca escribe, implica una evasión, una fuga del orden racional. La metáfora moderna escapa a la razón, su formación debe ser buscada en los espacios libres de la ensoñación y de la percepción particular de la realidad, «por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración»²⁴.

Podemos afirmar, ya a modo de conclusión, que García Lorca registró de manera lúcida los conflictos de la cultura contemporánea.

Bibliografía

- Del Prado, Javier. *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Dorfles, Gillo. *Estética del mito*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.
- Gaos, Vicente. *Antología del grupo poético de 27*. Madrid, Cátedra, 1984.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1980.
- . Apéndice II. *Discursos y declaraciones. Bodas de sangre*. Madrid, Alianza, 1984.
- Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra, 1980.
- Martí, José. *Obra literaria*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

23. Cynthia Ozick. «Metáfora y memoria», (trad. M. Rosenberg) Rev. *Diario de poesía*. Buenos Aires, Año II, N. 44. Dic. 1997. p. 27-29.

24. Op. cit. p. 1.067.

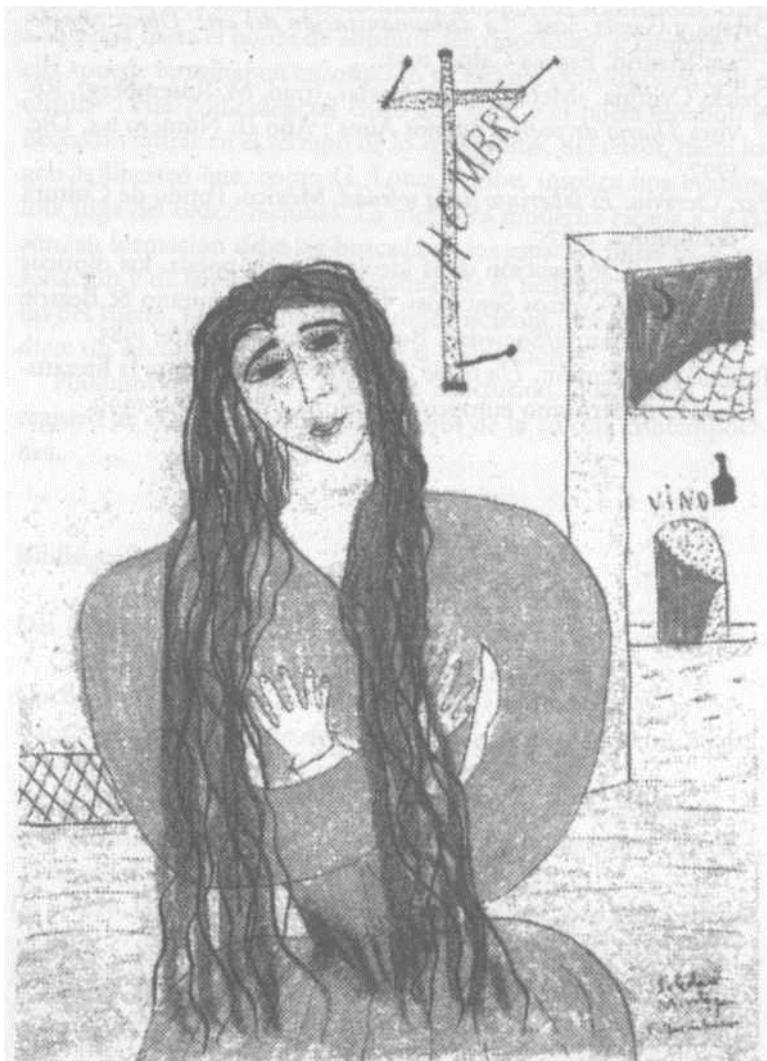
Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte. Obras completas*. Madrid, Espasa Calpe, 1932.

Ozick, Cynthia. «Metáfora y memoria», (trad. M. Rosemberg). Revista *Diario de poesía*. Buenos Aires : Año II, Número 44, Dic. 1997.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Rama, Angel. Indagación de la ideología en la poesía: los dípticos seriados de «Versos Sencillos». In: Carlos Altamirano & Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1983.

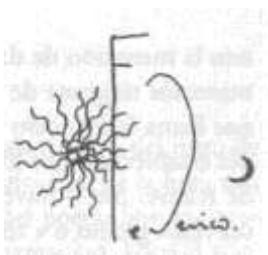
Resina, Joan Ramón. *Un sueño de piedra*. Ensayos sobre la literatura del modernismo europeo. Barcelona, Anthropos, 1990.



Verde que te quiero verde, 1930.

Lilith en la luna del **Romancero gitano**

Daniel Soares Filho
Exército Brasileiro



No cabe duda que un rasgo de los poetas de la generación del 27 está en la vuelta hacia la tradición del romance, donde la recuperación poética de la composición tradicional trae a la luz «un nuevo siglo de oro para el Romancero»¹.

Al recuperar la referencia de Pedro Salinas^{1 2} que clasifica el Romance como expresión épico-narrativa y lírica, podemos afirmar que los poemas del *Romancero gitano* (1928), aparte del propio título que ya nos remite al estilo, «es, como todos saben, el libro poético que mejor representa esta modalidad de romance lírico-narrativo, o para ser más exactos, narrativo-lírico»³. Pero, el objetivo de nuestra investigación no deberá centrarse en los elementos formales que nos permiten clasificar dicha obra como un romance. Nuestro interés es el análisis del tema de la muerte y cómo el poeta lo expresa a través de sus poemas.

Los dieciocho poemas del *Romancero* recibieron a lo largo de muchos estudios algunas clasificaciones. Estos agrupamientos tie-

1. Pinero Ramires (1993) p.
2. Salinas (1983) p. 220.
3. Pinero Ramires (1993). p.

nen la intención de dar un carácter didáctico a los análisis. No tomaremos ninguna de estas clasificaciones específicamente. Lo que nos llama la atención está en el hecho de que, en todas las divisiones establecidas por los diversos autores, la muerte encuentra lugar de relieve. Sea a través de un tinte del misterio y de la magia del universo gitano o a través de la dura realidad del mundo —«Sina» en la clasificación del profesor José Carlos Lisboa.⁴

¿Y cómo Lorca aborda el tema?

Sabemos que el libro *Poema del cante jondo* se publicó en 1931, pero había sido escrito antes del *Romancero gitano*, en 1921⁵. Y será justamente por uno de los poemas del cante jondo que comenzamos nuestro análisis.

En «Canción de la madre de Almagro», los últimos versos nos traen una imagen muy significativa, y que, con bastante transparencia, conseguimos desplazarla al *Romancero*:

La cruz. No llorad ninguna.
El Almagro está en la luna.⁶

La luna revestida de todos los matices, que durante la historia de la literatura se expresó, representará para el poeta un signo de muerte⁷. La noche de la existencia ve entrar, por cualquier hueco abierto, la luz de la luna que lleva consigo la sombra de la muerte. Almagro viaja de la misma forma que el niño del «Romance de la luna, luna» parte con la seductora luna:

4. Lisboa (1988) p. II.
5. Sobre la cronología de los libros *Poemas del cante jondo* y *El Romancero gitano* nos basamos en Blanco Aguinaga, p. 344.
6. García Lorca (1989).
7. Chevalier e Gheerbrant, definen la función de la luna como «passagem da vida á morte e da morte á vida.» Añade aún que «numerosas divindades lunares são ao mesmo tempo crônicas e fúnebres.»

Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Un hecho significativo, en la obra, es la descripción del mito de la muerte ya en el primer poema. La personificación de la luna nos revela, desde sus primeros versos, la visión del poeta. Son las propias palabras de Lorca que validan nuestra afirmación. Dice el poeta en su conferencia sobre el Romancero gitano que

El libro empieza con dos mitos inventados. La luna como bailarina mortal y el viento como sátiro. Mito de la luna sobre tierras de danza dramática, Andalucía interior concentrada y religiosa y mito de playa tartesa donde el aire es suave como pelusa de melocotón y donde todo drama o danza está sostenido por una aguja inteligente de burla o de ironía⁸.

Hay una observación gramatical en las palabras de Lorca que nos permite la referencia de la personificación de la muerte en uno de los mitos más antiguos que pueblan la historia de la humanidad. El poeta no se refiere a los mitos que haya inventado. Sin usar el tiempo pretérito en primera persona, García Lorca se vale del participio del verbo, lo que nos abre la posibilidad de interpretar que él pueda haberse basado en mitos ya existentes —«inventados».

Prueba de esta afirmación podemos encontrar en el mito de Lilith⁹. Barbara Black, al describir el origen de su existencia, se remite al Zohar¹⁰ para fundamentar la teoría de que Lilith, «demonio

8. García Lorca, F. (1989) p 339-46.

9. El mito de Lilith se describe en el estudio de Koltuv (1995) junto a las referencias estarán las páginas de la edición utilizada.

10. El Zohar según Le Petit Robert es «traité ésotérique juif, attribué traditionnellement à Siméon bar Yohai, mais sans doute écrit v. 1300 par Moïse de Leon, de Grenade. C'est un commentaire, en araméen, des principaux passages du Pentateuque, augmenté des traits particuliers.» (p. 1.948).

feminino da noite», es el resultado de la propia Génesis de la humanidad.

Según el Zohar

Deus criou duas grandes luzes [...] com a mesma dignidade. A Lua, porém, não estava à vontade com o Sol. (p. 18)

De este malestar surge una discordia y para terminar con la pelea, nos explica Barbara Black que

Deus provocou uma separação. Ele obrigou a Lua a tornar-se menor e a seguir as pegadas do rebanho [do Sol] à frente das fileiras mais inferiores, (p. 20)

Esta actitud de Dios trae a la Luna un sentimiento de inferioridad que acabará por resultar en el nacimiento de Lilith. Las diversas historias alrededor de estas forma femenina de energía asocian a la noche la presencia de la Luna y su nefasta aprensión de los más escondidos deseos.

Si por un lado, Lilith es el resultado de un dolor, por otro ella asume la función de conducir, en planos más inferiores, la vida de los que en la noche se dejan encarcelar por su revelación.

Otra referencia de reconocimiento de Lilith está en su condición de «sedutora e assassina de crianças». La autora del libro sobre Lilith resume estas características como una de las cualidades de la consciencia lunar que se revela en

[...] uma conexão com os ciclos crescente e minguante: vida, morte e renascimento; e com a deusa enquanto moça, mulher e velha. Lilith a Jovem é Naama, a moça e sedutora. Lilith a Velha é a assassina de crianças, bruxa e raptora, quanto Lilith, em si mesma é a «mãe da multidão misturada», a Deusa da Vida e da Morte e a chama da espada giratória, (p. 147)

Así, formada la personalidad de este mito, podemos ver ya en los primeros versos del Romancero gitano la figura de la propia Lilith, que surge con toda su sensualidad y termina por llevar el niño.

El mismo tono seductor de la luna, que en el primer poema se nos presenta con el poder de encantamiento, también se representará en el segundo romance, «Preciosa y el aire». Ahora, revela la sensualidad a través de las manos de la gitana que viene por el camino con su pandero —«Su luna de pergamino». Según los versos de este poema, el encuentro de los dos mitos siempre traerá consecuencias más temerosas que lo normal y cotidiano. Sea a través de la persecución de que «Preciosa» es víctima, o de la completa fatalidad de la muerte.

Aún como reafirmación de su destino, y queriendo comprobar que la noche trae en sus misterio un fascino de muerte, *Romance sonámbulo* nos revela que el mito de la luna forma parte de la tradición gitana. García Lorca explicita este origen, pues es «bajo la luna gitana» que yace la amada de uno de los compadres que dialogan en los versos de este poema.

Si asociamos la luna como muerte del primer poema y la representación del pandero del segundo, podremos ver aquí, en estos versos, la alusión del poeta al mortal destino que transcurre delante de los ojos de los hombres, impalpable e incontrolable.

Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

Un carámbano de luna,
la sostiene sobre el agua.

A subir las escaleras hacia el encuentro de la gitana, los dos hombres la encuentran muerta. Lo único que puede dar claridad a la escena es un haz de la luz de la luna, revelador del suicidio.

La presencia de la luna es anuncio de la muerte, como hemos visto hasta entonces, de la misma suerte como su ausencia también reafirma su poder y función mortal. Mejor dicho; no estando presente la luna, no hay la fatalidad; al contrario, su ausencia permite la acción de la vida, a través del amor, del sexo. Ejemplo de esta conclusión vamos a encontrar en *La casada infiel*, donde, por no aparecer la luna («luz de plata»), la pareja puede emprender su intento de hacer el amor:

Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido

Muchas veces, si la luna no es explícitamente la muerte, ella será el anuncio de la desdicha. En el romance *Prendimiento de Antoñito el Camborio* en el camino de Sevilla, Lorca usará de la misma imagen del *Romance Sonámbulo* para anunciar la fatalidad de la muerte, que sólo se concretará en el poema siguiente al *Prendimiento*. El «Moreno de verde luna» es la clave para revelar al lector no sólo la origen gitana, sino también la desgracia que la luna ilumina. Será en el final de este poema que veremos a Antoñito preso a observar a través del calabozo la luz de la noche, que como afirma el profesor Lisboa,

Na meia ogiva que recorta para a sua visáo o imenso céu arqueado, ajaezado de estrelas, como a anca de um cavalo infinito, está o símbolo de sua liberdade, de sua fuga possível do mundo rasteiro da guarda civil —ao menos no seu desejo ou no seu sonho.

Abrimos aquí un paréntesis para una asociación más, y un mejor entendimiento de la función mitológica de la luna en los versos lorquianos. Si la libertad se representa por la huida hacia el cielo, como muestran los versos del poema, la luna como representante

de la claridad del camino tiene la función de llevar —«de la mano»— a aquellos que buscan solución para sus angustias en el plano de la realidad. De esta manera, pues, envuelta en un clima mágico, el poeta confiere a la luna este poder de libertación.

Siguiendo nuestro análisis, una vez más, otro poema revelará la condición nefasta de la luna. En *Muerto de amor*, la luz de la luna que se esparce por sobre las torres es el comienzo de la agonía, puesto de relieve por la coloración amarillenta de la desesperación. El satélite es presencia espectral en la noche que «llama temblando/ al cristal de los balcones». El mismo sentimiento de expectativa que abarca los versos se señala en el poema siguiente —Romance del Emplazado— que marca la angustia de un hombre que sabe el momento de su muerte.

Por el propio asunto del poema —un home que muere— no faltaría la referencia lorquiana de la luna. Vemos que en los versos 14 hasta 17 el envolvimiento de los «muchachos» en las aguas, no es otra cosa si no un puente que conducirá la imagen postrera de la agonía de Almagro.

Si la dicha se revela por el poeta, que no pudo adivinar su propio fin, *Romance de la guardia civil* es la descripción de su muerte. Los versos del poema muestran la lucha entre la tentativa de ahuyentar el doloroso destino y el cumplimiento de la misión recibida por la guardia civil. Aunque el profesor José Carlos Lisboa, que en su estudio sobre el *Romancero gitano*, confiere a la luna, en este poema una característica «quase doméstica»¹¹, una observación no podemos dejar de hacer: la presencia de la noche, donde aparece la luna, es señal de muerte, y se contrapondrá al intento de los gitanos que quieren evitar la agresión futura que va a sufrir la ciudad. En los versos 18 a 20, la luna es un elemento anticipador de los sucesos. El inicio del poema describe a los malhechores —«caballos negros», «herraduras negras», «capas que relucen manchas» etc.—, y

11. Lisboa, J. C. O. C. p. 142.

el hilo entre los dos planos (de los gitanos y de la guardia civil) es la luna:

En las esquinas banderas.
La luna y la calabaza
con las guindas en conserva.

La figura de la luna, siempre representante de la noche y por consiguiente, una de las facetas de la muerte, se contrapone al ánimo de los gitanos. Más que buscar la luminosidad de la luna, los hombres fabrican —por lo menos intentan fabricar— soles (versos 27 y 28) a fin de anular el poder de la agresión.

Los gitanos en sus fraguas
forjaban soles y flechas.

En esta oposición, establecemos un binomio revelador de la visión del poeta y que ratifica nuestras observaciones: sol / vida; luna / muerte.

Los tres últimos poemas, aunque hayan sido clasificados por Francisco Alonso como «huyentes del hilo argumental de los demás poemas»¹² porque Federico García Lorca los llamó de *Romances Históricos*, también presentan el tema de la muerte. Dicha referencia, tal vez sea el punto de contacto con los quince poemas anteriores.

La intención de explicitar el sacrificio de Santa Olalla no confiere a la luna el poder de muerte. Como el martirio es una señal de redención, la claridad del día debe revelar las atrocidades cometidas con «la santa niña». En ello, se justifica la presencia de la noche, y la ausencia de la luna.

12. Prólogo de Francisco Alonso a la edición del *Romancero Gitano* de EDAF, 1986.

Por otro lado, en *Burla de don Pedro a caballo* encontramos «una luna redonda» que se baña en el río. Una vez más, el artificio poético de García Lorca trae la imagen seductora de la luna. Su reflejo en las aguas convierte el satélite en mujer — tal como Lilith. El encantamiento nuevamente se revela por un niño, como en el *Romance de la luna, luna*.

La muerte anunciada de don Pedro, en la última estrofa, nos remite a la misma imagen del *Romance sonámbulo* cuando en el agua se ve el cuerpo del muerto. En estas mismas aguas donde la luz de la luna reflejaba anteriormente su brillo.

No huiría el último poema de este libro a la regla. *Thamar y Amnón* inicia con la propia luna que en el cielo es el testigo de lo que va a ocurrir. Si en el primer romance —*Romance de la luna luna*— la personificación de la luna, según ya asociamos, es el indicio de la muerte, aquí no será distinto. El paso de simple observadora a una actuación en la escena se encuentra en el proceso de conversión de la luna en mujer, claramente dibujado en los versos 33 a 36:

Amnón estaba mirando
la luna redonda y baja,
y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana.

El poema que cierra el libro nos lleva a sostener aún más nuestra teoría de la utilización del mito de Lilith por el poeta granadino. De la misma manera como la figura de la luna en Lilith se presenta como la seducción de la muerte y que carga consigo los niños, otra vertiente de la historia de su creación la asocia a la primera mujer de Adán, responsable por la tentación y consecuente expulsión del paraíso. Barbara Black describe su génesis:

Lilith [...] é chamada de a Serpente Tortuosa, porque seduz os homens a seguir caminhos tortuosos.

[...] Ela é chamada de a Fêmea Impura e, embora não tenha mãos e pés para a cópula, pois os pés da serpente foram cortados quando Deus a castigou por seduzir Eva, mesmo assim, em seus adornos, a Fêmea dá a impressão de ter mãos e pés.¹³

Si leemos en el verso 48 —la cobra tendida canta—, sin olvidarnos que la temática del poema retoma una historia bíblica,¹⁴ nos damos cuenta que la serpiente, la misma del Edén, domina la situación. Antes, en la descripción de Tamar, el poeta muestra que la hija de David canta. En el verso de referencia a la culebra, lo mismo sucede. Así que, es el canto el curso que une los dos personajes.

A partir del control de la situación, Tamar entra en la habitación de su hermano, donde el ambiente caliente del paisaje y de los sentimientos dará lugar a la violación.

Tanto el primero como el último poema del *Romancero* confieren a la presencia de la Luna el poder de la muerte. Lorca encantado por esta seducción teje en sus versos el hilo conductor *y* deja clara la relación entre la noche *y* la muerte, entre vida y deseo y todas sus consecuencias. De todos los mitos lorquianos, los que más netamente caracterizan su labor poética son, sin lugar a duda, los que revelan la angustia del camino del hombre: vida/muerte.

Bibliografía

Blanco Aguinaga, Carlos et alli. *Historia social de la literatura española*. 2 ed corregida y aumentada. Madrid: Castalia, 1987. v. 2, p- 343-55.

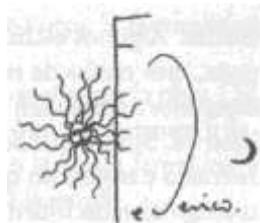
13. Koltuv (1995) p. 59.

14. *La biblia sagrada*, Samuel, 13.

- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- Koltuv, Barbara Black. *O livro de Lilith*. Trad. Rubens Rusche. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- García Lorca, Federico. *Primer romancero gitano*. Madrid: EDAF, 1986.
- . *Obras completas*. 23 ed. Recopil., cronol., bibliog. y notas de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1989.
- Le Petit Robert 2. Dictionnaire. Montreal: Le Robert, 1990.
- Lisboa, José Carlos. *Verde que te quero verde: ensaio de interpretando do Romancero gitano de García Lorca*. Rio de Janeiro: Zahar/ Instituto Nacional do Livro. Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.
- Piñero Ramírez, Pedro M. El Romancero en los poetas del 27. In: *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 514-5. Madrid: ICI. 1993. p. 334-8.
- Salinas, Pedro. *El romanticismo y el siglo XX. Ensayos completos*. Ed. Preparada por Sólita Salinas de Marichal. Madrid: Taurus, 1983. v. 3, p. 219-47.

La cuestión del honor en
Doña Rosita, la soltera

Ana Cristina dos Santos
Exército Brasileiro



Los casos de honra son mejores porque mueven con fuerza a toda gente.

Se dice sin ningún temor que el Siglo de Oro fue la época de mayor producción teatral en España. La obras florecían a cada instante, pero siempre reproduciendo lo social al servicio

de la monarquía.

Después del Siglo de Oro, empezó en España la decadencia del teatro que, las primeras décadas del siglo xx, ofrecía al público espectáculos superficiales. El público teatral estaba compuesto, en su mayoría, por personas de clase alta. El pueblo, que era el público constante en el Siglo de Oro, se alejó de los teatros que presentaban piezas románticas con apasionados personajes y lenguaje pomposo. Su cotidiano ya no era reflejado en el teatro —en el Siglo de Oro tampoco lo era, pero los valores de la sociedad y sus anhelos estaban allí inseridos.

Mientras España seguía con estas obras neorrománticas, en los demás países de Europa se presentaban el teatro de reflexión, que ofrecía al público un panorama de los problemas sociales del mo-

mento. Algunos escritores españoles intentaban introducir, en España, este teatro de reflexión. Fue un esfuerzo para hacer que los españoles examinasen sus males y pudiesen sugerir los remedios necesarios. Surge, entonces, un teatro totalmente distinto del mundo refinado e ingenioso que existía hasta aquellos tiempos y que trajo consigo el renacimiento cultural que España sólo había conocido en los gloriosos siglos XVI y XVII.

Una de las figuras más significativas de esta innovación fue Federico García Lorca. Sus obras se destacaron de las de sus compañeros porque mezclaban, armónicamente, los elementos tradicionales y los restauradores, como: el diálogo, los decorados, el movimiento, la iluminación y la música. Él estableció, así, entre el público y el escenario una estrecha colaboración basada en el impacto emocional de la obra.

Antes de escribir y dirigir sus propias obras, Lorca empezó en la compañía teatral *La Barraca*, donde creó un teatro dinámico, que representaba las piezas teatrales clásicas intentando hacerlas comprensibles para el público moderno. Obras como las de Lope de Vega, Calderón, Cervantes eran representadas con trajes modernos, es decir, la trama y la manera como se las representaban adquirían mayor actualidad.

Creemos ser por esta proximidad al teatro clásico que encontramos en las obras lorquianas, principalmente en sus tragedias, un tema constante en las obras del Siglo de Oro: el honor. Las tragedias lorquianas enseñan una España rural y antigua, con su fanática tradición moral que no es discutida y tampoco analizada. Una sociedad basada en el miedo a la murmuración aldeana. Lope de Vega en sus obras decía que: honra es aquella que reside en otro. Esta concepción de honor seguía existiendo en España algunos siglos después. Una concepción que se basa en la murmuración más que en la realidad del acto delictivo. Como el honor español residía fundamentalmente en las mujeres, serán éstas los personajes principales de las obras lorquianas, el centro de su obra, donde el mundo masculino irrumpe sobre sus vidas con destructiva y trágica fa-

talidad surgiendo así, el eje de las tragedias de Lorca: la feminilidad oponiéndose a la moralidad social.

Para analizar la cuestión del honor, elegimos analizar la obra *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores*, que nos permite fijarnos en la problemática del honor centrado en la figura femenina y su relación con el contexto social en que está inserida.

Raíces del honor español

Desde los primeros documentos escritos sobre la historia española, tenemos noticia de los tres sentimientos que gobiernan el hombre hispánico: el orgullo, la dignidad y el honor.

Los celtas, al invadir las tierras de los hispánicos, se dieron cuenta de esta triple cualidad y tuvieron éxito en su ocupación, tratándoles con hidalga cortesía. Descubrieron que era fácil ganar su amistad honrando a sus mujeres y que, si algo ocurriera que pudiera mancillar su honra, los hispanos no vacilaban en ir en busca de venganza: mataban y morían para vengar los agravios. La honra era el bien más importante de los hispanos.

La invasión germánica, algunos siglos después de la céltica, sólo vino a fortalecer el sentimiento de honor que los hispanos ya poseían. Heredaron de los germanos las ideas que fortalecían la posición de la mujer en la familia y que dieron origen, en el Siglo de Oro, a las prácticas sangrientas que se ejercían en España para proteger la honra. Según la leyes visigodas, era permitido al marido matar a la mujer adúltera, así como a su amante; también se liberaba de cualquier castigo al matador del raptor de la mujer de otro.

En la época de la reconquista, estos sentimientos se afirmaron. En esta fecha nació la soberbia castellana, el hombre que sería en adelante el castellano. Aun, en esta época, el honor seguía siendo la mayor virtud del hombre. La muerte y la deshonra eran equiparadas ante la ley en sus proyecciones sociales y jurídicas. La deshonra a la mujer era vengada por el padre o por el marido que tenían

la costumbre —y el derecho— de matar a los adúlteros, ya que la deshonra por contaminación alcanza a todos aquellos que forman parte de la familia y por ellos debe ser vengada para que todos vuelvan a poseerla. El que mataba para vengar su honra estaría dispensado de pagar la pena del homicidio y libre del derecho de venganza de los familiares de la víctima.

El honor en el Siglo de Oro

Fue en la época del Siglo de Oro cuando el honor español enseñó toda su grandeza. El honor era el eje que gobernaba la vida de cualquier ciudadano, desde el plebeyo hasta el Rey. Era un valor incondicionado y básico.

La opinión pública, siempre amenazante, hacía y deshacía los hombres ya que no bastaba tener honor, pero era necesario que la voz del pueblo lo reconociera. El hombre comprende que no se trata de que él se estime; sino de que le estimen los demás. La opinión ajena pasa a ser importante, es ella quien determina si una persona posee o no honor. Así, se hace la distinción entre honra y honor. La honra es externa, puede ser poseída por todos como reflejo de la opinión pública y no como virtud aislable como el honor. Entonces, se distingue el honor como virtud, calidad intrínseca del individuo y honra como admisión ajena de esta virtud.

Este concepto de honor se apoyaba esencialmente en la mujer. El honor femenino era el honor básico. En la mujer residía el honor del mando, del padre o del hermano. En torno de este honor básico es que se ordenaban las demás formas del honor social. El centro de la irradiación era el honor femenino que consistía en pudor, honestidad y virtud. La deshonra era como perjurio que caía sobre toda la familia.

El honor poseía sus leyes, las mismas leyes del tiempo de la invasión germánica. La principal ley del honor exigía que el ofendido se tomara la venganza, pues la pérdida de honor femenino era

como si fuera una afrenta a su persona. La ley decía que si la mujer fuera soltera, era vengada por el padre o el hermano; y si fuera casada, por el marido. El ofendido no podía dejar impune la ofensa, si no, sería rechazado por la sociedad. La venganza del honor exigía la muerte del ofensor, como un rito purificador, donde el ofendido con la sangre del ofensor lavaba su mancha.

Con el desarrollo de la conciencia jurídica, el estado empezó a no permitir el castigo a la infiel o la directa venganza contra el ofensor. Este castigo era propio de las antiguas costumbres y moral y se hacían inadaptables con la sensibilidad y las nuevas formas y exigencias de las leyes vigentes.

El honor tres siglos después

En las primeras décadas del siglo xx, la ley ya no permitía que se matara para proteger la honra y se siguiera impune. Pero el honor —y siempre centrado en la figura femenina— seguía latiendo fuerte en las personas. La honra que dependía de la opinión ajena aún estaba presente en la sociedad y debía ser mantenida de toda y cualquier manera. Esto pasaba, principalmente, en los pueblos rurales españoles. La estrecha y rígida moral de estos pueblos mantenía el sentido de honor como éste era mantenido en el Siglo de Oro. El honor no era exclusividad del individuo, él tenía que ser compartido con la sociedad, cualquier murmuración podría deshacer la persona. Esta concepción de honra pasa a tener un contenido social idéntico al de los siglos xvi y xvii, enseñando como casi tres siglos después el concepto de honor no había evolucionado.

La tragedia aquí analizada retrata los pueblos rurales arruinándose. Enseñan a mujeres que se deparan con las fuerzas poderosas de la pasión, pero que están siempre limitadas por el sentido tradicional del honor. La tensión argumental de la tragedia nacerá siempre de esta limitación entre las fuerzas de la pasión y la fuerza del

honor; agravada por la tremenda tensión que impone el miedo a la murmuración aldeana.

Las mujeres son las que viven en la cárcel de lo social, del tormento, de la hipocresía, la desesperación ante la realidad de las estrechas y agobiantes fuerzas de una concepción de honor desde hace tres siglos, que no cambia a la luz de ideas liberales y modernas.

Doña Rosita, la soltera

Se puede decir que de las tragedias lorquianas *Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores* es la más ligera, pues no posee las pasiones sensuales que lleva a la violencia, que vemos en las demás tragedias. El propio Lorca la califica como un drama y no como una tragedia. La obra presenta una situación muy humana: una vida sin sentido y sin fruto que pasa esperando por un amor que no podrá jamás poseer. Así, para romper esta tragicidad, la pieza contiene algunos elementos de tristeza que están siempre presentes en nosotros: el miedo del tiempo; la pérdida de la juventud; el amor perdido; los anhelos rotos, etc. El final de la pieza se diferencia de las lorquianas porque presenta un final abierto, en que el autor pone toda la tristeza de la vida de Rosita, una tristeza mucho más grande que la imaginada por nosotros.

Doña Rosita, la soltera está dividida en tres actos y cada uno se pasa en un espacio de tiempo determinado. A cada acto encontramos la protagonista más silenciosa, más envejecida, más alejada del contacto social.

La comparación que podemos hacer de Rosita con la *Rosa mutabile*, cultivada por su tío, es la propia imagen de la decadencia física de Rosita en cada acto: así como la *Rosa mutabile*, Rosita también pierde su encanto, su juventud hasta convertirse en la nada:

Tío: Cuando se abre la mañana, roja como sangre está,

el rocío no la toca
porque se teme quemar [...] y, se desmaya la tarde,
[...]
se pone blanca, como blanco,
de una mejilla de sal, y cuando toca la noche [...] se comienza a deshojar, (p. 25)*

En el primer acto, así como la rosa, Doña Rosita es joven, alegre y trae la esperanza de un amor puro en el corazón. En el segundo acto, la encontramos más silenciosa, envejecida, encerrada en sí misma y en su círculo de amistad más íntimo, para no ver la decadencia del paso del tiempo:

Rosita: Pero es que en la calle noto como pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta y no quiero enterarme de como para el tiempo. (p. 63)

En el tercer acto se hace presente la decadencia física y la económica que empieza a tocarla. De aquí en adelante todo es muy triste, una tristeza honda, que pasa para nosotros al percibir que Rosita no hace nada para cambiar su vida. Aquí está presente la muerte —no sólo la física con la muerte del tío—, pero la de todos los sueños de felicidad que todavía tenía. Ahora sabe que sus sueños no podrán realizarse. El tiempo pasó y no hay como volverlo. Lo único que le resta es la soledad que compartirá con las demás mujeres de la casa: la tía y la criada:

Rosita: Todo está acabado [...] y sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. (p. 109)

* Todas las citas de la obra se refieren en este texto a la siguiente edición: México, Mexicanos Unidos, 1980.

En esta pieza encontramos el tiempo como el elemento principal, él nos presenta todo el cambio: de Rosita y de la sociedad en que ella vive. Así, se puede decir que el tema de la obra es el paso del tiempo y la frustración. Ésta la encontramos en los sueños de felicidad de Rosita que se desmoronaron, destruidos por el tiempo y la muerte.

Rosita pasa toda su juventud esperando por un Novio que se marchó, se casó y no volvió más:

Rosita: Si no viera la gente, me creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el primer, día. Además, ¿qué es un año, ni dos, ni cinco? (p- 64)

La verdad es que ya se pasaron quince años y toda su juventud. Su alejamiento de la realidad y su resistencia en aceptarla ya es neurótico: ella sabe que no hay ninguna esperanza que el Novio vuelva, pero sigue esperando pasivamente en un entorpecimiento poblado de expectativas sin esperanzas:

Rosita: [...] y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretara sus dientes por última vez, (p. 109)

Según el propio Lorca, en esta obra él ha querido realizar un poema de su infancia en Granada, en el cual salen criaturas y ambientes que ha conocido y sentido. La pieza es sobre el drama de la solterona andaluza y, en general, de todas solteronas españolas. España es en esta época, a causa de todo el honor que ha heredado hace siglos, el país de las solteronas decentes, de las mujeres puras, sacrificadas por el ambiente social que las rodea. Un país donde las mujeres no tienen derecho y deben vivir conforme la sociedad determinó, como dice la tía de Rosita:

Tía: este es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras: ino hablar! No hablamos y tenemos que hablar, (p. 107).

Un país cuyas tradiciones se establecen sobre valores envejecidos y cada vez más anacrónicos, que llevan el comportamiento de la clase social a adquirir, poco a poco, la función de máscara tras cual se esconde una realidad acechada y temerosa. La relación entre el comportamiento de clase y los niveles auténticos del individuo se desequilibra y se deforma en la norma, que a la larga, no hace sino aumentar su sensación de vacío.

El individuo siente derruir su realidad, pues vive en esta sensación de vacío, pierde su individualidad y entonces se refugia en las apariencias para mantener, ante la sociedad, su calidad de persona honrada. Así, vive Rosita, en una constante angustia, preocupada con lo que saben los demás de su vida y de lo que pueden decir de ella. El miedo de la murmuración aldeana le impide de vivir su propia vida, pues debe mantener su imagen social. Ella sabe que, en verdad, su vida no es otra sino aquello que de ella se publica.

Así, están todos los personajes de la pieza viviendo con miedo de la murmuración. Hay que mantener las apariencias. La Madre de las solteras y las solteras, aun cuando están sin plata, siguen vistiéndose con trajes de la moda y haciendo todo lo que hacían antes para que nadie sepa que el dinero acabó. Sólo cuentan a Rosita y a su tía, pues saben que ellas no contarán a nadie más:

La Madre: Hijas, aquí tengo confianza. No nos oye nadie, pero usted sabe muy bien: desde que faltó mi pobre marido hago verdaderos milagros para administrar la pensión que nos queda [...] A pesar de todo, nosotras no hemos descendido de clase; y iqué angustias he pasado, señora, para que estas hijas puedan seguir usando sombrero! [...] muchas veces les pregunto: «¿qué queréis hijas de mi alma: huevo

en el almuerzo o silla en paseo? Y ellas me responden las tres a la vez: «sillas». (p. 67/8)

En el último acto Doña Rosita, la criada y la tía van a cambiar de casa porque en la que vivían, así como los muebles, ha sido hipotecada por el tío, para conseguir dinero y mantenerlas en el mismo nivel social; y, cuando él se muere, entregan la casa para el banco, ya que no hay dinero para pagar la hipoteca. En esta época ellas también ya empiezan a vivir de apariencias. Aquí se deja al descubierto la verdadera tragedia de sus vidas: la decadencia total. Rosita muestra estar preocupada con la murmuración de los vecinos, ella no quiere irse durante el día, porque así los vecinos estarán, en las ventanas viendo la derrota de la familia:

Rosita: Pero ya prefiero salir de aquí con la calle a oscuras. Si me fuera posible apagaría el farol: De todos modos los vecinos estarán acechando. Con la mudanza han estado todo el día la puerta llena de chiquillos, como si en la casa hubiera un muerto.

Rosita: Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vemos salir.

Tía: Es preferible así. (p. 106)

Su preocupación mayor es que la sociedad sepa lo que está ocurriendo con su vida porque, si nadie lo sabe, puede mantener la mentira y vivir solamente de apariencias, se puede mantener la honra intacta. Este es el pensamiento de Rosita:

Rosita: Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombraba. Si la

gente no hubiera hablado, sin vosotras no hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modesta de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. (p. 108)

Es un mundo de mentira general —para los demás, para la sociedad y para sí mismo— un mundo donde el silencio, la discreción, la timidez, el miedo de ver la realidad y decirla, no la dejan vivir. Rosita no tiene coraje de romper la prisión que ha creado para sí misma. No protesta contra los patrones que le fueran impuestos:

Rosita: Un día bajo el paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie: muchachos y muchachas me dejan atrás porque me canso, y uno dice: «ahí está la solterona»; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: «a esa ya no hay quien le clave el diente». Y yo oigo y no puedo gritar... (p. 109)

La libertad del individuo jamás aparece en toda la obra. Los personajes están presos a las normas sociales; a la repetición del rito; al compromiso de mantener la conducta social en el nivel esperado por la sociedad. Es la honra que debe ser mantenida, es el nombre que no debe mancillarse. Se hace lo que todos esperan que se haga y la libertad jamás es vivida, se acepta todo lo que se impone. Se deja la vida pasar para tener la seguridad de que pasó decentemente por ella.

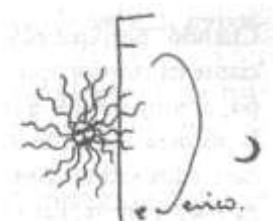
Esa fue la vida de Rosita, así como fue la vida de las demás solteras de aquella época, siguiendo la moral rígida y antigua que sacrificaba la libertad del ser.

Bibliografía

- Díaz-Plaja, Guillermo. *Federico García Lorca*. 3 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1961. 224 p.
- Edwards, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Trad. de Carlos Martín Baró. Madrid: Gredos, 1983. 390 p.
- Eich, Christoph. *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Trad. Gonzalo Sobejano. 2 ed. revisada. Madrid: Gredos, 1970. 193 p.
- García Barquero, Juan Antonio. *Aproximaciones al teatro clásico español*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1973. 225 p.
- *Doña Rosita, la soltera*. 2 ed. México: Mexicanos Unidos, 1980. 119 p.
- García Valdecasas, Alfonso. *El hidalgo y el honor*. Madrid: Revista de Occidente, 1948. 245 p.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Del honor en el teatro español. Cervantes y Lope de Vega*. 7 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1973. p. 145-71.
- Sánchez-Albornoz, Claudio. *Honor, orgullo y dignidad. España, un enigma histórico*. Tomo I . Buenos Aires: Sudamérica, 1956. 615-62 p.
- Umbral, Francisco. *Lorca, poeta maldito*. 2 ed. Madrid: Nueva, 1975. 205 p.

*Vida y obra de
Federico García Lorca*

Mariluci Guberman
Profesora de la UFRJ



El 5 de junio de 1898 nace Federico García Lorca en Fuente Vaqueros. Fue bautizado como Federico del Sagrado Corazón de Jesús. Hijo de Federico García Rodríguez, propietario agrícola, y Vicenta Lorca Romero. Según Ian Gibson, «El apellido del abuelo [materno] indica la posibilidad de que la familia tuviera origen judío. Lorca, [...] población murciana [...], contaba con una floreciente comunidad hebrea en la Edad Media [...]»¹. El bisabuelo paterno de F. García Lorca, Antonio García Vargas, tenía tal vez «origen gitano»², «dada la frecuencia del apellido Vargas entre los gitanos andaluces».³

La infancia de Lorca fue significativa, «Los años pasados por García Lorca en Fuente Vaqueros finalizaron alrededor de 1906 o 1907»⁴. En casi toda su obra hay reminiscencias de su infancia.

1. Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. 3. ed. Barcelona: Plaza Janes, 1998. p. 26.
2. Conversación con doña Isabel García Lorca [hermana del poeta], Madrid, 16 de marzo de 1983. In: Gibson (1998) p. 19.
3. Idem.
4. Gibson (1998) p. 44.

Cuando, por ejemplo, escribió *Yerma* y reflexionó «sobre la acuciante frustración que supone la esterilidad para una mujer de campo, es muy posible que tuviera presente a la infortunada Matilde»⁵, la primera esposa de su padre, Federico García Rodríguez, el que se casó a los veinte años en 1880. También la protagonista de *La zapatera prodigiosa* lleva un vestido verde que fue inspirado en la prima de Federico, Clotilde García Picossi, y el de igual color que se pone Adela en *La casa de Bernarda Alba* en un gesto de rebeldía.

Cerca de Fuente Vaqueros existe un pueblecito llamado *Romilla*, palabra que para unos viene de Roma y para otros de una raíz árabe que significa cristianos. Sus habitantes son conocidos por romerillos o romanos, denominación que, según Gibson, permite identificar los orígenes del personaje Pepe el romano de la obra de Lorca, *La casa de Bernarda Alba*.

La cuestión de la tierra y los trabajos del campo permanecieron siempre presentes en García Lorca, según él mismo declara:

Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. [...]. Yo los capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no habría podido escribir *Bodas de sangre* [...]. Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo.⁶

En 1909 la familia de Federico García Lorca se traslada a Granada. Esta ciudad le abrirá nuevos horizontes. Frecuenta la tertulia de *El Rinconcillo* y conoce a Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla.

Lorca en 1919 se instala en la Residencia de Estudiantes en Madrid y allí entabla amistad con Salvador Dalí, Luis Buñuel, Pepín

5. Se llamaba Matilde Palacios. In: Gibson (1998) p. 24.

6. García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1986. p. 599-600.

Bello, Maruja Mallo y contactos con muchos de los más importantes escritores del momento.

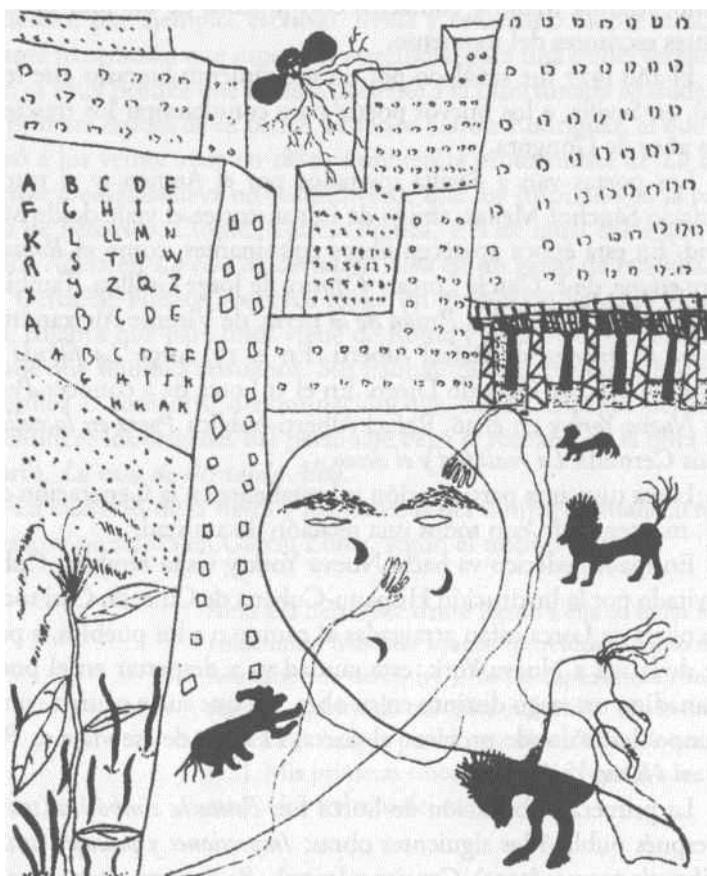
El año 1927 fue señalado por un movimiento literario que reunió, en Sevilla, a los nuevos poetas para conmemorar los trescientos años de Góngora.

Los poetas van a Sevilla invitados por el Ateneo, y el torero Ignacio Sánchez Mejías, amigo de Lorca, costea el viaje desde Madrid. En esta época aparecen libros culminantes, como el *Romancero gitano*, de F. Garda Lorca y *Cántico* de Jorge Guillén. También en el 28 son publicados *Pasión de la tierra*, de Vicente Aleixandre y *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti. En el 29, surge *La fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego. En el 31 Lorca da a conocer *Poeta en Nueva York* y en el 36, Rafael Alberti publica *Poeta en la calle* y Luis Cernuda *La realidad y el deseo*.

Lorca tuvo una participación sobresaliente en la Generación del 27, manteniendo con todos una relación de amistad.

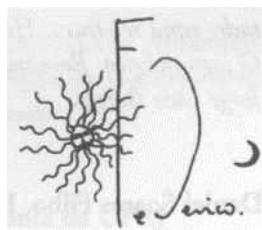
En 1929, Federico va hacia Nueva York y visita también Cuba, invitado por la Institución Hispano-Cubana de Cultura. Casi todas las obras de Lorca están arraigadas al campo o a los pueblos, a partir de la ida a Nueva York, esta ciudad va a despertar en el poeta granadino un rasgo distinto en su obra, del que suele ocurrir con el campo desde donde proviene el poeta. El fruto de ese viaje es *Poeta en Nueva York*.

La primera publicación de Lorca fue *Fantasia simbólica* (1917). Después publicó las siguientes obras: *Impresiones y paisajes* (1918), *Libro de poemas* (1921) *Canciones* (1927), *Romancero gitano* (1928), *Poeta en Nueva York* (1931), *Poema del cante jondo* (1931), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), *Seis poemas galegos* (1935), *Primeras canciones* (1936) y *Bodas de sangre* (1936). Las *Obras completas* fueron editadas por Guillermo de Torre en Buenos Aires (1938-1940). Muchas de sus obras, como *La casa de Bernarda Alba*, *Diván del Tamarit*, son publicadas postumas, ya que Federico García Lorca muere asesinado el 36 en Viznar.



Autorretrato en Nueva York, ca. 1929-1930.

Colaboradores



Ana Cristina dos Santos. Exército Brasileiro

Mestre em Letras Neolatinas (Língua Espanhola e Literaturas Hispánicas) pela UFRJ, 1994. Doutoranda na UFRJ. Professor de Língua Espanhola no Exército Brasileiro e no Curso de Especializado de Língua Espanhola, Instrumental par a Leitura-UERJ. Autora de ensaios, artigos e livros didáticos, como: *Telensino de Espanhol* para o Ensino a Distância do idioma espanhol no Exército Brasileiro; *Enhorabuena* para o ensino regular de espanhol dos colégios militares do Brasil.

Bella Jozef. Professora Emérita da UFRJ

Professora e Pesquisadora do CNPq. Fundadora e Coordenadora do *Seminário Permanente de Estudos Hispano-Americanos* da Faculdade de Letras-UFRJ. Fundadora e Diretora da Revista *América Hispánica*, já em seu 16º número. Autora de vários artigos, ensaios e livros, como por exemplo os seguintes livros: *O espaço reconquis-*

tado: uma releitura, *História da literatura hispano-americana* (3.ed.), *O jogo mágico*, *Romance hispano-americano*, *A máscara e o enigma* e *Jorge Luís Borges*.

Daniel Soares Filho. Exército Brasileiro

Curso para Profesores de Español com Beca pela **Agencia Española de Cooperación Internacional; Instituto de Cooperación Iberoamericana- AECI/ICI**, Madrid. Mestrando na UFRJ, onde desenvolve sua Dissertação sobre César Vallejo. Professor de Língua Espanhola no Exército Brasileiro. Professor de Língua Espanhola e Literaturas Hispánicas na Universidade do Grande Rio -UNIGRANRIO. Autor de ensaios, artigos e livros didáticos, como ; *Telensino de Espanhol* para o Ensino a Distância do idioma espanhol no Exército Brasileiro; *Enhorabuena* para o ensino regular de espanhol dos colégios militares do Brasil.

Gabriele Morelli. Professor Catedrático da Univ. di Bergamo

Professor Catedrático de Língua y Literatura Espanhola da **Università degli Studi di Bergamo**. Autor de diversos ensaios e artigos. Editor de *Pasión de la tierra*, de Vicente Aleixandre. Autor de *Linguaggio poético del primo Aleixandre*.

Manuel Morillo Caballero. Consejería de Educación

Mestre em **Filologia Hispánica** com **tesina** sobre literatura hispano-americana colonial e Jornalista pela **Universidad Complutense de Madrid**. **Magister** universitário em edição. **Autor de artigos e ensaios. Coordenador da Colección Orellana** [autores clássicos em versão bilingue]. **Autor dos seguintes livros: Romancero** (Santilla-

na); *Viejo y Nuevo Mundo* [Colección Complementos]. Atualmente exerce o cargo de **Asesor Técnico Lingüístico** da **Consejería de Educación** da Embaixada da Espanha no Brasil.

Maria de Lourdes Martini. Professora Adjunta da UFRJ

Professora Titular da Universidade Federal Fluminense e Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora e Pesquisadora. Fundadora da Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro. Sócia Honorária da APEERJ. Autora de artigos e traduções, como por exemplo, *O grande teatro do mundo*. Diretora-Editora de *A novela picaresca*.

Mariluci Guberman. Professora Adjunta da Tabela Permanente da UFRJ

Professora e Pesquisadora. Presidente da *Associação de Professores de Espanhol do Estado do Rio de Janeiro-APEERJ* desde 1996. Diretora-Editora da *Revista APEERJ*. Autora de artigos, ensaios e dos seguintes livros: *O teatro barroco da Nova Espanha, Octavio Paz e a estética de transfiguração da presença, Octavio Paz y la estética de transfiguración de la presencia* (Espanha), *O corpo na poesia hispano-americana. Vanguarda* (Antologia com estudo crítico).

Silvia Inés Cárcamo. Professora Adjunta da Tabela Permanente da UFRJ.

Professora e Pesquisadora. Coordenadora dos Cursos de Letras Neolatinas na Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Autora de artigos e ensaios. Autora de capítulos dos seguintes livros: *A narrativa argentina de 70; A unidade diversa*.

ANOTACIONES

Revista APERJ

Associação de Professores de Espanhol
do Estado do Rio de Janeiro



Embajada de España en Brasil
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

ISBN 85-87332-01-5



9 788587 332011