

CUATRO LECCIONES SOBRE GARCIA LORCA

■ Martínez Nadal analiza la obra del poeta granadino

Del 11 al 20 de marzo pasado Rafael Martínez Nadal, ex profesor de Literatura Española en el King's College de Londres, impartió en la sede de la Fundación Juan March un curso denominado «Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca», tituladas «Lorca en mi recuerdo: siete viñetas», «Tiempo y sueño en la obra de García Lorca», «Algo más sobre la tradición cultural en la obra de García Lorca» y «A la víbora del amor».

Reproducimos a continuación un extracto de las cuatro conferencias del profesor Martínez Nadal.



RAFAEL MARTINEZ NADAL ha sido durante treinta años profesor de Literatura Española en el King's College de la Universidad de Londres. Amigo personal de Lorca, ha editado en tres volúmenes en facsímil (el tercero acaba de aparecer) los Autógrafos del poeta granadino, manuscrito de 87 Poemas y prosas, de El público y de Así que pasen cinco años, respectivamente, que Lorca le confió. Es autor de la edición de El público y comedia sin título, conjuntamente con M. Lafranque (Seix Barral, 1978), además de otros trabajos y traducciones al inglés de obras destacadas de la literatura española.

Evocación del amigo

Conocí a Federico García Lorca en Madrid, en el otoño de 1923, en casa de un fraternal amigo, Blandino García Ascot. Evocar mi primera impresión del hombre sería repetir conceptos e imágenes ya formulados por Jorge Guillén, Aleixandre, Cernuda, Dámaso Alonso, Marcelle Auclair y tantos otros que bien le conocieron. Más tarde aprendería que aquel inagotable manantial de energía creadora, aquella ansia y necesidad de comunicación estaban también sujetos a la ley de antitéticos, pero no en aquel primer encuentro en el comedor familiar de los García Ascot. Era allí el Lorca de quien tanto se ha hablado: limpio, bien afeitado, extrovertido, alegre, sencillo, con la sencillez del que está seguro de sí mismo, atento a todo, dando a cada persona a quien se dirigía confianza en sí misma, en un valor propio que él, el poeta, había descubierto.

«Lorca nos invita a ti y a mí a tomar el té en su cuarto de la Residencia. Irán también otros amigos suyos que quiere que conozcamos», me anunció un día Blandino. Lorca, Buñuel, Dalí. A posteriori resulta increíble que en aquellos encuentros de la Residencia pudiera en tan reducida habitación haber sitio para jóvenes que alcanzarían máximo prestigio universal; pero eso supondría ignorar

lo que fue el ambiente y la actividad cultural de aquel Madrid de los años veinte y primer lustro de los treinta, sería olvidar lo que de «constante surrealista» hay en el arte y en la vida de los españoles y lo que significa en un ambiente de tolerancia la convivencia de ricas, disparatadas, fascinantes personalidades tan frecuentes en los colegios universitarios de todo el mundo y que formaban el círculo preferido por Lorca en la Residencia del Pinar. Aquellos fueron los primeros encuentros; la amistad comenzó muchos meses más tarde.

Pronto me di cuenta de que las pequeñas observaciones que difícilmente hubiera aceptado en grupo, le agradaba oír las en privado, por erróneas o ingenuas que le parecieran. Así fueron pasando por mis manos muchos

poemas hoy todavía inéditos y otros bastante antes de darlos a la imprenta. Después de comentar el contenido de algunos de ellos o de descubrirme el origen y gestación de otros, los leía en voz alta y uno se daba cuenta de que, recitados por él, surgían nuevos sentidos, matices y evocaciones ocultos en la lectura, ocultos, diría uno, para él mismo. Por entonces empezaron también lo que serían valiosas confianzas para entender mejor al hombre y su obra.

Durante mes y medio, a diario, vivimos a un Federico mucho menos conocido: el visitante de enfermos, aliviador de dolencias. Mientras yo luchaba por descifrar su letra y pasar los romances a máquina, él se pasaba una hora sentado al lado de la cama de mi madre que en aquellos días sufría una grave infección hepática. Volvamos la vista a aquel Madrid de 1928.

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

La etiqueta de «poeta gitano»

Ni la obra poética, en su mayor parte aún inédita, ni la personalidad del poeta habían llegado todavía al gran público. Con la publicación del *Romancero Gitano*, Lorca, reconocido como uno de los grandes poetas de la nueva generación por un círculo relativamente pequeño de lectores y críticos, se convierte, casi de la noche a la mañana, en autor de fama nacional. La súbita popularidad terminó por deprimirle. Se veía con la etiqueta de poeta gitano y la etiqueta le desagradaba. Los agoreros empezaron a hacer circular el pronóstico de que Lorca estaba acabado, que un libro como el *Romancero* marcaba la gloria y el final de un poeta. Se recordaba el caso de Rimbaud. Tal vez Lorca experimentaba al mismo tiempo la tristeza de ver perdida, ya definitivamente, su prolongada y libre juventud; quizá sentía el temor supersticioso de que el éxito pudiera ser heraldado de muerte. Por otra par-

te, aunque en menor escala, actuaba también sobre él el choque de los dos bandos tan característicos de la vida española: Joselito y Belmonte; Pérez Casas y Arbós; Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado; García Lorca y Rafael Alberti. Y ante el éxito de aquél los partidarios de éste redoblaron los ataques. Aparecía Alberti como el poeta puro, el lleno de posibilidades inéditas; Lorca sería lo popular, lo ya pasado.

Pero Lorca sabía que el único gran peligro del *Romancero* hubiera sido su repetición. Sin embargo, a medida que el libro ganaba popularidad el poeta sentía cada vez con más fuerza el peso del éxito. La única solución sería escapar de Madrid, de España, del *Romancero*. En junio del 29, Federico embarca camino de Nueva York. Yo afirmaba entonces que detrás de los poemas más atrevidos de *Poeta en Nueva York* como en los lienzos de Dalí o de René Magritte, casi siempre se podía percibir la vieja tradición culta. Y Federico asentía y a su vez negaba rotundamente la supuesta escritura automática.

La última noticia que del poeta me ha llegado se la debo a mi viejo amigo Eduardo Rodríguez Valdivieso, íntimo amigo también de Lorca en Granada. El 18 de julio de aquel 1936, día de San Federico, Valdivieso acudió, como otros años, a la Huerta de San Vicente para felicitar a los dos Federicos, padre e hijo. Cuando apareció Federico, estaba demacrado, pálido oliva. «Un mal sueño», explicó. Y contó que medio dormido vio cómo alrededor suyo pasaban y repasaban tres mujeres con tupidos velos negros que las cubrían de pies a cabeza sin dejar ver los rostros, inclinados hacia tierra. Llevaban en las manos unos grandes crucifijos y al pasar delante de él se detenían y los levantaban con gesto amenazador. Aquel mismo día empezó en toda España la locura cainita.

Tiempo y sueño, esencia última de su poesía

En el difícil, desigual, quizá no terminado «Poema doble del lago Edem», de *Poeta en Nueva York*, hay dos versos que nos parecen poner al descubierto la esencia última de la poesía lorquiana. Me refiero a las líneas: *Porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja, / pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.* «Del otro lado». El

▷ poeta alude con ello frecuentemente al más allá de un tiempo que por definición, es devorador de vida; lugar —si de lugar pudiera hablarse— donde sombras, brumas, sueño y muerte están esperando, casi siempre esperando al poeta.

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

Sueño y tiempo son dos temas, entrelazados las más de las veces, constantes en la obra del poeta; reflejo y consecuencia de no olvidar, ni un sólo momento, que la muerte «es de la vida inseparable compañera».

Más adelante, en su evolución del concepto tiempo algo influirán, inevitablemente, la teoría de la relatividad de Einstein, las ideas teosóficas, los fenómenos psíquicos, todo ello tan popularizado en los años veinte y treinta. Pero en Lorca, como en otros poetas, lo que da originalidad, intensidad, belleza o dramatismo a sus ideas no es lo que proviene de la razón, sino de los aciertos de expresión y de los zarpazos de vidente que en el constante «sondar las cosas del otro lado», le facilitan la intuición, la imaginación, el sueño-vela, el presentimiento: «*El presentimiento* —escribió en 1918— *es la sonda del alma / en el misterio. / (...) que explora en las tinieblas del tiempo*».

En «Poema del Cante Jondo» no hay ninguna composición que lleve por título *Sueño*, pero muchas, al igual que ocurre en *Primeras Canciones*, tienen luz y ambiente de sueño. Lo mismo podría decirse, en el libro *Canciones*, de toda esa colección de poemas breves recogidos bajo el simbólico título «Trasmundo»; lo mismo del supuesto «fácil» y «popular» *Romancero Gitano*. Véanse los difíciles, misteriosos «Romance sonámbulo», «Romance del emplazado» y otros. En «Herbarios», cuya fecha de composi-

ción ignoro, pero que sitúo próximo a ciertas canciones, está ya fijada la temprana fusión de los conceptos de tiempo y sueño. Estos y otros ejemplos que podrían citarse, apuntan ya al mundo de *Poeta en Nueva York*, *El público*, *Así que pasen cinco años*, *Casidas y gacelas*.

En el tomo III de los facsímiles de los autógrafos de Lorca en mi poder, recojo *Así que pasen cinco años*. *Leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros*. Título y subtítulo dicen argumento y fábula: nivel que podría ser realista, paralelo a, en momentos entrelazado con otro en que lo simbólico y onírico —más que surrealista— se entremezclan. No obstante, argumento y fábula sufren cambios y transformaciones a medida que sus respectivos niveles se filtran uno en otro, a veces con calculado efectismo, a veces con aparentes descuidos o precipitadas soluciones que esperaban revisión.

Cuando en *Así que pasen cinco años* desaparece toda pretensión de realidad convencional, el elemento lírico intensifica en toda la primera parte del acto tercero lo dramático de la pieza. En prosa y verso triunfa el poeta del amor y el misterio; en ningún momento del drama, en pocos lugares de la obra, se encuentran niveles tan altos de fondo y forma como en el difícil solo que el sibilino Arlequín canta y baila al comienzo del acto tercero. Lorca, en controlado barroquismo, plasma el corazón del drama y los entrecruzados conceptos de sueño y tiempo. En ningún lugar, sueño y tiempo pueden verse con mayor dramatismo y polivalencia como en este solo del Arlequín de *Así que pasen cinco años*.

Algo más sobre la tradición cultural en la obra de García Lorca

No creo exagerado afirmar que la obra de Federico García Lorca ha conquistado y retiene una universalidad no igualada por la de ningún otro poeta del siglo XX. Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul Valéry, Rilke, D'Annunzio, por ejemplo, serán mucho más conocidos en sus respectivos ámbitos culturales, pero ninguno ha logrado la difusión alcanzada en todo el mundo por la creación lorquiana. Ni siquiera ha sufrido ésta el limbo de unos treinta años con que la muerte condena a casi todas las figuras literarias, artísticas y políticas. Todo

lo contrario. No es sólo que la obra poética y dramática de Lorca nada haya perdido de su primer interés o fascinación; es que con el paso de los años parecería ir descubriéndonos nuevos matices y facetas desapercibidos para sus contemporáneos. Y así se sigue traduciendo a Lorca a todas las lenguas conocidas, periódicamente se representan sus piezas teatrales, a veces hasta en lugares e idiomas inesperados; se hacen películas sobre su vida y muerte, ballets sobre su mundo poético, exposiciones de cuadros inspirados en sus creaciones; se escribe música para sus poemas, ópera para algunos de sus dramas.

Algunos atribuyen este fenómeno a la circunstancia de su muerte. Cierto que el asesinato de Lorca fue en el extranjero heraldo de la obra, como en vida lo fue su arrolladora personalidad. Sin embargo, para la juventud no española de hoy, nuestra guerra civil es ya historia pasada. Otros, cegados, sin duda, por el brillo del ropaje exterior de la poesía lorquina, atribuyen su éxito a un hábil empleo del folklore y de los tópicos andaluces. Más prudente sería sugerir que estamos en presencia, no de una causa explicativa, sino de una serie de concausas.

Percibimos en la obra de Lorca cuatro factores que nos parecen esenciales a toda verdadera poesía lírico-dramática: originalidad, imaginación, belleza y misterio; los cuatro, perfectamente traducibles a todos los idiomas. Nada hay en la poesía de Lorca, incluso en aquélla de corte más andaluz, que no sea perfectamente vertible a otro idioma. Lorca con voz antigua, casi sin proponérselo, fue dando formas nuevas a las eternas preguntas y sentires del hombre. Y mientras otros poetas se perdían o distraían ansiosos de «estar al día», de perseguir lo «novedoso», Lorca, a fuerza de mirar dentro de sí, de sumergirse más y más en su propia tradición cultural, alcanzaba a tocar, sin darse cuenta, la raíz de lo común humano.

Pero cuidado. Al hablar de tradición culta o popular en la obra de Lorca, en modo alguno pretendo sugerir que en el momento de escribir nuestro poeta utilizara siempre de modo consciente ese acarreo cultural. En esto se diferencia radicalmente de tantos otros poetas españoles o extranjeros. En Jorge Guillén, o Luis Cernuda, o Jorge Luis Borges, o T. S. Eliot, al igual que en la mayoría de los poetas franceses, la alusión culta está consciente e intelectualmente

trabada. No así en Lorca. El conoce, claro, sus fuentes. «En mi escala de valores —recuerdo que me decía un día— sitúo en primerísimo lugar el sentido de la vista. Para mí es el primero y más importante en la creación poética. Primero saber ver, luego, en segundo lugar, saber decir lo visto en vigilia o sueño». La cultura de aquella forma adquirida, queda de tal forma incorporada al poeta que la oímos fluir de su pluma como algo natural y nuevo al mismo tiempo, entremezclada, modificada, recreada a veces por su propio ver y decir.

Pero hay algo más. Lorca va de lo general a lo particular, de lo concreto a lo abstracto; puede vestir el mito con ropas de hoy y elevar lo cotidiano a categoría de mito. Planos y niveles, realidad y mito, sueño y tiempo, se disuelven unos en otros. Aun en el mismo *Romancero Gitano* el elemento tradicional puede estar tan «de perfil», tan aludido y eludido al mismo tiempo que, a primera vista, es apenas perceptible, aunque en el lector despierte ocultas resonancias.

Más, mucho más oculta y desfigurada que en los primeros libros aparece en *El público*, *Así que pasen cinco años* y obras posteriores, la alusión culta o popular, el uso de mitos, la mitificación de recuerdos, la transformación de experiencias personales. Y es que lo que de surrealismo pueda haber en la obra de Lorca, se orienta hacia la tradición visionaria, profética de la literatura y del arte español y universal. Mira hacia el Bosco, hacia el Quevedo de los *Sueños*, hacia el Goya de «*Los sueños de la razón producen monstruos*». Bajo el ropaje exterior surrealista se oculta siempre una vieja tradición cultural. Sin tener esto presente nos parece difícil entender a derechas casi toda la obra escrita durante o después de su visita a América.

A la víbora del amor

«A la víbora del amor / por aquí podéis pasar, / la de adelante corre mucho / la de atrás se quedará. / Pasimisí, pasimisá, / por la Puerta de Alcalá.»

Hasta hace muy poco no alcancé a sospechar que tal vez esa «víbora del amor», «cabeza en forma de corazón», podía ser descendiente directa de la serpiente que en el bíblico jardín indujo a Eva a probar la fruta prohibida. Y al instante, el «por aquí podéis pasar» se nos apareció como

guiño de ojo, invitación al amor, al erotismo.

Salvo algunas importantes excepciones, sobre todo en *Libro de Poemas*, lo que predomina en la obra escrita antes del viaje a Nueva York es la gozosa, alegrísima pintura de cuerpos y formas de muchachos y muchachos. Para piropear el encanto de sus jóvenes gitanos no necesitaba escudarse en trasposiciones arcangélicas. Ahí está su «Antoñito el Camborio», a quien alaba sin recato: «moreno de verde luna», «voz de clavel varonil», «cutis amasado con aceituna y jazmín». En los dos romances dedicados al joven gitano, el poeta parece absorto ante la belleza física de su modelo. Y cuando al morir «el Camborio» cae la cabeza a un lado, Lorca nos dirá: «Y se murió de perfil. / Viva moneda que nunca / se volverá a repetir».

Quien con tan alegre sensualidad pinta la belleza juvenil en ambos sexos, no podía dejar de glosar en poemas y dramas la unión de los cuerpos, la gama de sensualidad que va desde la leve caricia, hasta una locura de besos prohibidos. Y es precisamente esa alegría vital, esa libertad erótica y amorosa —tan cantada y gozada por el poeta— la que orienta su atención hacia los que nunca conocieron «el amor que reparte coronas de alegría», a las víctimas de convenciones sociales, tabúes morales y normas religiosas. Y son esas víctimas, y no inexistentes represiones personales, las que inspiran sus grandes figuras dramáticas: Novias, Madres, Yerma, *La casa de Bernarda Alba*, Doña Rosita. Comprensión humana, condena implícita de leyes y normas que tales frustraciones creaban. En el hombre la frustración amorosa, cuando no causada por leyes divinas o humanas, dependerá, en las figuras lorquianas, de una gama de motivaciones sexuales: templanza en la edad madura (marido de la *Zapatera prodigiosa*), impotencia en la vejez (*Don Perlimplín*), frialdad temperamental (marido de *Yerma*), desgana ante la mujer: joven de *Así que pasen cinco años*, una de las figuras más hamletianas del teatro lorquiano, personaje de inquietante realidad inmaterial.

El público, escrito en 1930, es algo más que el primer drama occidental que lleva a la escena con franqueza a la vez brutal y poética el tema del amor homosexual, pero aun a ese nivel, podrá ser alegato de defensa, denuncia contra la incomprensión, petición de respeto y de equipara-

ción de todas las formas de amor; de ninguna forma gesto improvisado o actitud no bien meditada.

Para Lorca es legítimo que el hombre no oriente su amor hacia una relación cuya última finalidad es la procreación de la especie —«selva de sangre de la mañana próxima»—; y dice selva pensando en las multitudes por nacer. Leal consigo mismo, leal con sus lectores, años antes ya Lorca había confesado su actitud personal ante las dos vertientes del amor carnal, en dos décimas que con indudable intención crítica denomina *Normas*; y que luego dedicó a Jorge Guillén. La primera *Norma* («Norma de ayer encontrada / sobre mi noche presente») nos parece aludir al amor que le inspiraban los efebos en la Grecia antigua. Por contraste, la segunda *Norma* habla de la muchacha, «Norma de seno y cadera / bajo la rama tendida», nuevo nacimiento de una Venus botticellesca, belleza de juveniles formas femeninas eternamente renovada. Las dos *Normas* equivalen a la confesión serena de una dicotomía, con preferencia por la primera.

En términos generales, podría establecerse una línea divisoria entre esas dos vertientes del amor, tal como aparece en la obra de Lorca. Antes del viaje a Nueva York predomina el canto a las formas femeninas, aun cuando en *Libro de Poemas*, *Canciones* y *Romancero Gitano* no escasean ejemplos de elogio a la belleza de los muchachos. En la obra escrita a partir de su estancia en América, su atención se inclina hacia aquella «norma de ayer», sobre todo si nos fijamos en *El público*, en la «Oda a Walt Whitman», en algunas de las *Casidas* y *Gacelas* y, seguramente, en varios de esos «Sonetos del amor oscuro» que todavía esperan la hora de su publicación.

Pero la equiparación última de las dos *Normas* de amor, de las dos vertientes del deseo, ¿quién se la da?: desde el principio, la obsesión con la muerte, su constante «compañera», tan constante como su amor humano: verso y reverso de una misma moneda. Se la dio su amor a los muchachos. Se la ratificó adquirir conciencia de que el fruto del amor entre hombre y mujer no es otra cosa que pasto para la muerte: «Bajo las rosas tibias de la cama / los muertos gimen esperando turno». Conciencia que, antes que Lorca, Unamuno glosó en quevedesco soneto, recogiendo a su vez, una larga tradición mitológica y literaria.