

III. DOCUMENTOS

LORCA: PARAÍSO Y BABILONIA

Miguel Arteche

No sólo en el terreno de la materia reina la existencia. El poema existe. Está hecho de la ordenación de las palabras que lo constituyen; pero está enteramente ausente del conjunto de estas palabras si las mismas no están asociadas dentro del orden que le ha impuesto el poeta. Antes del acto creador, las palabras existían; el poema, no.

Jacques Rueff

Vamos a explorar dos polos del mundo de Lorca¹. Dejo a un lado su teatro. Y de su poesía nos centraremos en dos libros: *Diván del Tamarit*, publicado póstumamente; y *Poeta en Nueva York*, que aparece también después de su muerte, aunque muchos de sus poemas aparecieron en revistas. Son dos momentos importantes de su poesía. O, para decirlo mejor, son el Paraíso y la Babilonia suyas. O el Paraíso y la Babilonia de cualquier hombre y mujer. O el Paraíso y la Babilonia de nuestro mundo. La poesía tiene miles de sendas, y cualquiera puede tomarlas. Las palabras de la poesía, que se ordenan en el poema, tienen muchísimas caras, distintos rostros que esperan al lector o al auditor de ellas. Por el asombro se llega a la poesía. No por otra cosa. Hemos contemplado, durante muchos días, tal vez durante muchos años, un jardín, y en el jardín, un olmo. En la melancolía dorada del otoño o en el verano interminable de la niñez. Pero llega un momento en que vemos jardín y olmo de manera diferente. Es como si fueran, jardín y olmo, el primer Jardín y el primer Olmo de la creación. Es el comienzo de la gestación del poema.

Creo que sin esa contemplación de la cosa que se va a cantar, no nacería ningún poema. El tiempo cronológico no vale en este caso. Llegado ese momento, comienza el poeta a escribir su poema. Vamos a ver, luego, cómo Lorca escribe, según él nos lo cuenta. Pero terminado de escribir el poema, de nacer el poema, empieza la extrañeza del poeta. ¿Quién lo escribió? La vanidad le dice a uno que sí, que uno lo escribió; pero no es así. Y no es así porque muchos años más tarde, años cronológicos, el poeta, ante un poema escrito hace treinta o cuarenta años, no se reconoce en el hombre que lo escribió, y no reconoce el poema que escribió. El poema, si es bueno, es decir, si no le falta ni le sobra nada, pertenece a todos; todos se pueden encontrar en él; todos lo pueden ver de manera distinta, y cada una de esas maneras, vale. Si así no fuera, el poema, como

¹Texto leído en el Centro Cultural de la Universidad Católica, el 17 de septiembre de 1996; ampliado en la Universidad Adolfo Ibáñez, el 7 de agosto de 1997, y el 13 de mayo de 1998 en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

un árbol rígido, se quebraría a la menor brisa. Los poemas buenos lo resisten todo; pasan años, pasan siglos, pasan milenios, y el poema está vivo porque *es* muchísimas cosas, innumerables cosas. Esta es su riqueza inagotable. Aquí, y siempre, valen las palabras de Keats, el poeta romántico inglés. “A thing of beauty is a joy forever”. Es decir, “algo hermoso es alegría para siempre”. Y esto, como es obvio, vale para un poema, un cuadro, una sonata, una escultura. Para cualquier acto de la creación.

Hace más de 400 años Francisco de Quevedo escribe un poema donde la condición humana queda en su más absoluta desnudez. Pero el amor no se ha agotado. El soneto de Quevedo termina así: “polvo serán mas polvo enamorado”. La muerte no puede nada contra el amor, no importa cuál sea el amor. Y esto es lo que encierra el poema, cuando sobrevive a los años, aunque el poeta haya desaparecido. De alguna manera, la poesía, y en ella el poema, suprime las distancias que separan a las personas. “Estamos separados unos de otros”, dice Ernest Jünger, “como las estrellas, por distancias infinitas (...)”. La poesía suprime esa distancia.

Ahora veamos otro jardín. El jardín del Generalife de Granada. Está, desde luego, en el mundo de Lorca. El Generalife es, como escribe García Gómez², un jardín que se visita, que no se vive. Que se vive para los turistas; “es el destino de todo aquello que no se vive, que se visita”, dice el notable arabista. Y agrega que su intimidad nocturna sólo “puede ser sorprendida en la música de Manuel de Falla”. Aquellos de ustedes que hayan escuchado “Noches en los jardines de España”, sentirán lo que es este Jardín con mayúsculas. De alguna manera vive en *Diván del Tamarit*.

Como se sabe, el agua circula en la Alhambra, dentro de los edificios y fuera de ellos. Es, pienso, la nostalgia del agua que se apodera de aquellos que vienen del desierto. Pero en la simbología más profunda del agua, Gastón Bachelard anota “la profunda maternidad de las aguas³. El agua hincha los gérmenes y hace surgir las fuentes. El agua es una materia que por todas partes vemos nacer y crecer. La fuente es un nacimiento irresistible, un nacimiento continuo. Imágenes tan grandes marcan para siempre el inconsciente que gusta de ellas y suscitan ensoñaciones sin fin”. Vamos a ver, más adelante, el carácter que toma el agua en los poemas lorquianos de Nueva York, y el carácter de nacimiento que alcanza en *Diván de Tamarit*: cómo los adjetivos que el agua tiene en la gran ciudad van a ser degradados; el agua se corrompe; después de ser Paraíso es Babilonia. Es, repito, la nostalgia que el poeta pierde y desea recuperar. Juan Ramón Jiménez la recuerda. “Aquella música del agua —dice— la oía yo cada vez y menos al mismo tiempo; menos, porque ya no era externa sino íntima, mía; el agua era mi sangre, mi vida, y yo oía la música de mi vida y de mi sangre en el agua que corría”. García Gómez cita un poema de *Diván del Tamarit*, un poema misterioso, como todos los de este libro. Se trata de “Casida del llanto”:

He cerrado mi balcón
 porque no quiero oír el llanto,
 pero por detrás de los grises muros
 no se oye otra cosa que el llanto.
 Hay muy pocos ángeles que canten,

²Emilio García Gómez, “Silla del Moro y nuevas escenas andaluzas”. Colección Austral, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1954.

³Gastón Bachelard, “El agua y los sueños”. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

hay muy pocos perros que ladren,
mil violines caben en la palma de mi mano.

Pero el llanto es un perro inmenso,
el llanto es un ángel inmenso,
el llanto es un violín inmenso,
las lágrimas amordasan
y no se oye otra cosa que el llanto.

García Gómez agrega: “Y este llanto tremendo muestra la nostalgia de un paraíso perdido. Cuando al anochecer se cierra a nuestras espaldas la verja del Genera-life, se diría que el ángel de la espada de fuego vuelve a expulsarnos del Edén de nuestros mayores”. Es la nostalgia del agua y la nostalgia del paraíso perdido. Agua, nostalgia, llanto: éste es el orden. Veremos cómo ese llanto es otro, y muy distinto, en Nueva York, cuando no se pierde ningún paraíso porque no hay paraíso.

En “Teoría y juego del duende”⁴, conferencia pronunciada en La Habana, en 1930, a sus treinta y dos años, Lorca habla de la lucha que todo poeta —mujer u hombre— sostiene con su duende. No con un ángel, ni con su musa y a partir de ese momento establece las diferencias que, según él, hay entre ellos. Los tres colaboran, para nuestro caso, en la gestación del poema. El ángel “deslumbra y vuela sobre la cabeza del hombre, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra (...) La musa dicta. El ángel da luces; la musa da forma. Pero la verdadera lucha, dice Lorca, es con el duende. No es posible ninguna emoción sin la llegada del duende. Un cantautor, recuerda Lorca, decía que ‘Los días en que yo canto, con duende no hay quién pueda conmigo’. El duende es poder, explica Lorca, es un poder y no un obrar; es un luchar y no un pensar (...) El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies, decía un viejo guitarrista”. Esto lo saben los verdaderos creadores, y lo saben porque pueden equivocarse; y lo conocen sólo cuando han terminado de escribir el poema, pintar el cuadro, componer la sonata. Esto, en otro país, lo sabía un poeta inglés, Coleridge, cuando el duende anglosajón lo envolvió para que escribiera “Kublaí Khan”, uno de los poemas más hermosos de la poesía inglesa. Pero llegó un visitante, lo interrumpió; el duende huyó, el poema quedó trunco; nunca pudo Coleridge terminarlo, y así aparece en las antologías. Creo que al duende no le gustan las compañías extrañas; hay que dejarlo solo con el creador. Es la hora de la verdad cuando la espada inicia la faena de muleta. Es ese momento en que el gran maestro de ajedrez tiene que hacer para ganar, la jugada precisa, ni antes ni después. La hora que envuelve a Sara Vaughan, cuando canta a Gershwin. Cuando el duende, en esa hora, sube hasta la voz oscura y quebrada de Adriana Varela, y ella canta tangos. No hay, entonces, nada ni nadie que pueda con ellos. Uno sabe por intuición cuándo un creador (o creadora) engaña y cuándo no engaña; y no hay *marketing* en el mundo que pueda salvar a un falso creador; tarde o temprano es descubierto. En *Poeta en Nueva York* y en *Diván del Tamarit*, es decir, en la Babilonia y el Paraíso de Lorca, todo es duende nostálgico de Granada; todo es duende horrible de Nueva York.

El mundo de *Diván del Tamarit* está impregnado de vientos orientales, y es natural porque para un poeta andaluz esos vientos son parte de su propiedad.

⁴Lorca, “Teoría...” en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1960.

Pero su poesía no es oriental; sus poemas, los de Lorca, vienen de allí, pero no son de allí; la *Huerta del Tamarit* es Lorca, pero no es Lorca; el misterio que allí reside está allí, pero es Lorca el que lo hace nacer y crecer; el misterio reside, en fin, en el duende de Lorca. Pero el duende, si no tuviera la palabra de Lorca, sería duende mudo, aunque como todo poeta, lo necesite. El epílogo de Granada —1492— aclara García Gómez, no es más que un epílogo. “Los moros han huido; los cristianos están instalados en Andalucía la Baja; los moros se aprietan en las playas de Málaga”. Antes, mucho antes, los anfitriones árabes cursaban invitaciones en verso. Mientras cortesanos, secretarios y visires leían sus poemas, “mesitas rodeantes pasaban cubiertas de viandas y golosinas; ardían candelas y su reflejo hería búcaros de narcisos, y circulaba el esbelto copero con jarrones de vino blanco”. Uno puede saltarse seiscientos años, llegar a algunos poetas del siglo de Oro y desembocar, después por ejemplo, en algunos poemas de Alberti, para detectar que esa línea que arranca de los poetas arabigoandaluces, surge en pleno siglo XX.

Como niebla, parte de esta poesía penetra los poemas lorquianos. Pero el tono es distinto. No en vano, por paraíso que sea, el de Lorca es un paraíso del siglo XX que él transforma en otros paisajes y en arquetipos resplandecientes.

Ahora veamos cómo Lorca nos cuenta su proceso creador.

El poeta que va a hacer un poema (lo sé por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un miedo inexplicable rumorea en el corazón. Para serenarse, siempre es conveniente beber un vaso de agua fresca y hacer con la pluma negros rasgos sin sentido. Digo negros, porque... ahora voy a hacerle una vaga revelación íntima..., yo no uso tinta de colores. Va el poeta a una cacería. Delicados aires enfrían el cristal de sus ojos. La luna, redonda como una cuerna de blanco metal, suena en el silencio de las ramas. Cielos blancos aparecen en los claros de los troncos. La noche entera se recoge bajo una pantalla de rumor. Aguas quietas y profundas cabrillean entre los juncos... Hay que salir. Y éste es el momento peligroso para el poeta. El poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas y las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos como Ulises frente a las sirenas y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas y no figuradas y falsas, que le van acompañando. Momento peligroso si el poeta se entrega porque como lo haga, no podrá nunca levantar su obra. El poeta debe ir a la cacería limpio y sereno y hasta disfrazado. Se mantendrá firme contra los espejismos y acechará cautelosamente las carnes palpitantes y reales que armonicen con el plan del poema que lleva entrevisto. Hay a veces que dar grandes gritos en la soledad poética para ahuyentar los malos espíritus fáciles que quieren llevarnos a los halagos populares sin sentido estético y sin orden ni belleza.

Dice el gran poeta francés Paul Valéry que el estado de inspiración no es el estado conveniente para escribir un poema. Como creo en la inspiración que Dios envía, creo que Valéry va bien encaminado (el estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador). Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre. Aun los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes (se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje).

Jorge Guillén recuerda a Federico García Lorca. El mundo del cual parte

Lorca es, por supuesto, Granada; qué sea Granada para Lorca, es otra cosa. Es el mundo de lo diminuto. Sobre lo pequeño, o más bien, sobre lo pequeño de lo pequeño. Comienza el andaluz en el diminutivo del verbo o del sustantivo o del adjetivo. Cualquier poeta sabe que lo inmenso comienza en lo pequeño, pero lo pequeño no está cortado de lo inmenso. En el límite empieza la profundidad. Así es el poema. Antes, desde luego, está el entorno del poeta, del cual el poeta parte y del que no puedo prescindir. “Granada ama lo diminuto —cuenta Lorca— y en general toda Andalucía. El lenguaje del pueblo pone los verbos en diminutivo. Nada tan incitante para la confianza y el amor (...) El diminutivo —añade— no tiene más misión que la de limitar, ceñir, traer a la habitación y poner en nuestra mano los objetos o ideas de gran perspectiva. Se limita el tiempo, el espacio, el mar, la luna, la distancia y hasta lo prodigioso (...) No queremos que el mundo sea tan grande ni el mar tan hondo (...) Granada —insiste en bella metáfora— no sale de su casa”. Y como el granadino es Lorca, mucho mejor. Es el viejo símbolo del microcosmos del poeta. Es el microcosmos de todo poeta. El poema no es sino esto: un microcosmos.

Veán ustedes cómo el poeta vallisoletano nos muestra el paisaje de este pequeño mundo de *Diván del Tamarit* (1936). Es la huerta de San Vicente o del Tamarit. Veo a Lorca en una fotografía, un año antes de su asesinato, antes de que la envidia lo llevara a la muerte. El paisaje de esa huerta avanza hacia nosotros de manera espectral. De ese mundo pequeño se desprende este poema:

Por las arboledas del Tamarit
han venido los perros de plomo
a esperar que se caigan los ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

El Tamarit tiene un manzano
con una manzana de sollozos.
un ruiñón apaga los suspiros
y un faisán los ahuyenta por el polvo.

Pero los ramos son alegres,
los ramos son como nosotros.
No piensan en la lluvia y se han dormido
como si fueran árboles, de pronto.

Sentados con el agua en las rodillas
dos valles esperaban el otoño.
La penumbra con paso de elefante
empujaba las ramas y los troncos.

Por las arboledas del Tamarit
hay muchos niños de velado rostro
a esperar que se caigan mis ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

CASIDA DE LOS RAMOS

Y vamos, por fin, a Jorge Guillén. “El poema se deriva de una impresión causada por una tarde de septiembre en el Tamarit: tarde de tormenta, algunos ramajes rotos, la irrupción de unos chicuelos... Interviene el mágico granadino —continúa Guillén—, y el Tamarit se trueca en un jardín irreal, un jardín con una amplitud fantástica, donde caben seres nunca vistos, destinados a manifestar una emoción real”. En el pequeño mundo de la Huerta penetran otros mundos tan

reales como el nuestro, con la única diferencia de que el poeta nos lo ha hecho ver por primera vez (aquí vale la pena detenerse un momento). El mundo en el cual vamos a penetrar no es este mundo, pero ha partido de éste. El poeta tiene derecho a ver y a hacernos ver otro mundo; en este caso va a transformar el paisaje real —el paisaje número 1 que vemos con nuestros propios ojos—. Lorca nos muestra uno de esos tantos mundos que no conocemos por la limitación de nuestros sentidos. Guillén ha visto así este poema. Ustedes pueden verlo de otra manera.

Un paisaje parecido le anuncia en 1922 la muerte en Granada. Es un poema que aparece en *Diván del Tamarit*. La premonición es asombrosa:

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.

CASIDA DE LAS PALOMAS OSCURAS

Las palomas se transforman en vecinitas; éstas en águilas y éstas en aguilitas sólo, en este caso, cuando el poeta va caminando “con la tierra por la cintura”: son y no son muchachas desnudas, pero al término del poema regresan las palomas que ahora están desnudas. El juego de símbolos se transforma en una red interminable sobre la muerte que lo rodea. Estas preguntas son, además, premonitorias; pero en Nueva York, la Babilonia de nuestros días y de aquellos días, las premoniciones son muy distintas. He aquí los versos neoyorquinos:

Cuando se hundieron las formas puras,
bajo el cricri de las margaritas,
comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,
abrieron los toneles y los armarios,
destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.

FÁBULA Y RUEDA DE LOS TRES AMIGOS

Lorca fue obligado a cavar su propia sepultura, y como se dice en este poema, literalmente, esa tumba nunca ha sido encontrada.

En cierto amanecer de Granada, él recuerda lo que llama “la divina quietud de la naturaleza”, aquella Granada en cuyos campos los bueyes llevan “esquilones de plata”. O, como en uno de sus romances, “la noche se puso íntima/como una pequeña plaza”. Este es el adjetivo: íntimo, íntima. Quietud íntima de su pequeño paraíso de Granada. La naturaleza andaluza está quieta. Los grandes ciclos de la naturaleza no han sido degradados. Basta examinar algunas metáforas que surgen en los poemas de Nueva York. Lorca hace lo que hace todo poeta: vaticina. El vaticinio surge de los arquetipos, esos núcleos dinámicos del inconsciente, y no de la voluntad del poeta. Los arquetipos van a caer en las imágenes del poema: el silencio, la quietud, la luna, el agua, los arcángeles, las campanas, los insectos, los surtidores de agua, los jardines ocultos, los olivos y naranjales, el microcosmos de gitanos, y detrás de todo este universo, la muerte —todo, daga, reyerta, pasión de amor— que, surgiendo del centro de la intimidad, se proyecta con violencia pero hacia los espacios cósmicos.

Los símbolos y arquetipos granadinos se corrompen en los símbolos y los arquetipos de los poemas neoyorquinos. El agua transparente de Granada se transforma, allá, en “agua harapienta”; el símbolo —el agua— de la pureza llega a ser “mendiga”; los árboles sólo muestran muñones; la mariposa se ahoga en un tintero; el azul no tiene historia; las dalias yacen muertas; los pájaros están cubiertos de ceniza; las golondrinas se apoyan en muletas; alguien ha maniatado las rosas, otras rosas son rosas duímicas; las flores se erizan; los caballos han muerto; la luna tiene cáncer, etc.

Pero regresemos a 1929.

Lorca llega como estudiante a la Universidad de Columbia. El primer poema de la sección IV de *Poeta en Nueva York* (1929-1930) lleva, como epígrafe, un verso de Garcilaso: “nuestro ganado pase, el viento expira”. Lorca, en esos poemas, se va a encontrar con la naturaleza americana, después de haber salido del infierno de la ciudad, a la cual, después, regresará. Es la ciudad: no una ciudad cualquiera sino la ciudad bajo los signos de la depresión económica. Pero no se trata de este tipo de crisis. Es mucho más profunda: todo Occidente está embarcado en ella. Lo que Lorca, en sus poemas, denuncia es una civilización que destruye y transforma los símbolos de la poesía en productos de fábrica. Lorca viene de la España rural, que de alguna manera está ligada a una sociedad de dirección matriarcal. Lo que ofrece Nueva York es lo autoritario y al mismo tiempo lo jerárquico, en el peor sentido; lo cruel y la destrucción de la naturaleza, que es la Gran Madre. “Aunque Occidente ha llegado a ser —escribe Robert Graves— todavía nominalmente cristiana, hemos llegado a ser gobernados en la práctica por el triunvirato profano de Pluto —el dios de la riqueza—, Apolo —el dios de la ciencia—; y Mercurio, el dios de los ladrones”. Y más adelante, agrega: “La actual es una civilización en la que son deshonrados los principales emblemas de la poesía. En la que la serpiente, el león y el águila corresponden al circo; el buey, el salmón y el jabalí, a la fábrica de conservas; el caballo de carrera y el lebre, a las pistas de apuestas, y el bosque sagrado al aserradero. En la que la luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra (...), y el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad”⁵.

⁵Robert Graves, “The White Goddess”, Farrar, Strauss and Giroux. New York, 1966.

Ésta es la Babilonia a la que llega Lorca. Todos los signos de su antigua poesía se degradan. La luna del *Romancero gitano* (1924-1927) yace destrozada sobre el cielo de la gran ciudad. Los símbolos del paraíso de Granada se corrompen; el agua, que ha subido desde el surtidor andaluz, se transforma en “agua que no desemboca”; lo sagrado se transforma en agonía:

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
 Este es el mundo, amigo, agonía, agonía, agonía.
 Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,
 la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
 los ricos dan a sus queridas
 pequeños moribundos iluminados
 y la vida no es buena ni noble ni sagrada.

ODA A WALT WHITMAN

El sueño ha huido de los ojos del poeta, como en “Luna y panorama de los insectos”; los negros son transformados en conserjes para regocijo del blanco; la luna, como hemos visto antes —esa obsesión de Lorca, pues es la Musa del poeta; la Diosa blanca de Graves— tiene cáncer: las frutas tienen gusanos; la cigüeña es de alcohol; los paisajes del cáliz se han helado. Es el mascarón de la danza de la muerte que viene sobre Nueva York. Oigan ustedes un movimiento de esa danza:

No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.
 El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
 entre huracanes de Oro y gemidos de obreros parados
 que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
 ¡oh salvaje Norteamérica!, ¡oh impúdica!, ¡oh salvaje
 tendida en la frontera de la nieve!
 El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
 ¡Qué ola de fango y luciérnaga sobre Nueva York!

DANZA DE LA MUERTE

Lorca recobra, después, la naturaleza en los poemas del lago Eden Mills; es la búsqueda desesperada del paisaje de Granada en el paisaje americano, que recoge en estos poemas de la sección IV de *Poeta de Nueva York*:

Era mi voz antigua,
 ignorante de los densos jugos amargos.
 La adivino lamiendo mis pies
 bajo los frágiles helechos mojados.
 Ay voz antigua de mi amor,
 ay voz de mi verdad,
 ay voz de mi abierto costado
 cuando todas las rosas manaban de mi lengua...

POEMA DOBLE DEL LAGO EDEM

No puede, sin embargo, desprenderse de la ciudad. El regreso no es, por ahora, a la antigua morada de su infancia. En la sección VII insiste, sobre todo con el primer poema —“New York. Oficina y denuncia”—; en “La aurora” ve el apocalipsis que adivina sobre la ciudad; insiste, además, en las dos últimas odas —“Oda a Walt Whitman” y “Grito hacia Roma”— con su llamada a la civilización:

Roma contra Babilonia. Curiosamente, la sección IX está encabezada por dos poemas que titula “valeses” y llama “valeses hacia la civilización”. La última sección del libro es el primer peldaño a Granada: el poeta llega a La Habana. La confusión de la gran ciudad está lejos. El primer poema de esta sección es un son de negros. Luego, la pequeña ciudad: Granada.

Aquí, en *Diván del Tamarit*, luego del infierno de la Babilonia moderna, Lorca recupera el pequeño mundo —lo diminuto, lo cotidiano, lo doméstico—. Un ejemplo: serafines y gitanos tocan el acordeón; el monte es un gato garduño —símbolo de la unión de los seres de la naturaleza—; los ángeles nos tocan con dedos de carne y huesos; los diminutivos han crecido en pequeño espacio:

mil caballitos persas se dormían
en la plaza con luna de tu frente...

GACELA DEL AMOR IMPREVISTO

En la “Casida del llanto” vuelve a repetir la cifra, que parece obsesión para él; pero ahora cambia el sustantivo:

mil violines caben en la palma de mi mano.

Ésta es, precisamente, como en la anterior, una imagen típica del mundo de la infancia, y no podía darse en el otro mundo —el mundo neoyorquino—. Las imágenes de Granada cruzan por toda una serie de poemas cuando aparece la metáfora de la luna. La unión entre elementos de la naturaleza, lo doméstico, o los oficios del hombre es muy clara. La luna es de pergamino, y cuando está en cuarto menguante es un “ajo de agónica plata”; los carámbanos son también de luna; Granada es una luna ahogada entre las yedras. Pero de nuevo —sin tiempo, sin antes y después— vuelve el presentimiento de su muerte, que venía desde su juventud y se hace más intenso en Nueva York; ya se anunciaba en el *Romancero gitano*. No conozco mejor poema que trace lo diminuto y la circunstancia de lo diminuto, que la Anunciación del arcángel Gabriel. La Virgen y el arcángel están mucho más allá de la teología por estar —aquí— en la circunstancia humana, y en este caso andaluza. “Y después de mostrarnos esa familiaridad con los santos —escribía yo hace siete años—, que el pueblo italiano practica, como el español, con absoluta irreverencia y el más profundo respeto”, Gabriela Mistral recuerda lo que ella decía a una inglesa, escandalizada por los refranes picantes que les ponen: ‘Ustedes los ingleses no pueden entender nuestro humanismo mediterráneo, que parece irreverencia, y que es cariño desahogado. Usted no sabe la actitud que crea el dogma de la comunión de los santos en estos pueblos, y ustedes se reirían más si me oyeran a mí contarle a mi patrono mis conflictos y mis trabajos con más llaneza que a usted (...) El hombre o la mujer que están en los cielos son algo así como un abuelo o una abuela gloriosa, y su gloria nos pone cortedad, porque en la comunión de los santos esa gloria es un pan en el que todos comemos’ ”.

Veán ustedes cómo se acerca el arcángel y cómo viene vestido:

Anunciación de los Reyes,
bien lunada y mal vestida,
abre la puerta al lucero
que por la calle venía.
El Arcángel San Gabriel,
entre azucena y sonrisa,

bisnieto de la Giralda,
 se acercaba de visita.
 En su chaleco bordado
 grillos ocultos palpitan.
 Las estrellas de la noche
 se volvieron campanillas.
 —San Gabriel: aquí me tienes
 con tres clavos de alegría.
 Tu fulgor abre jazmines
 sobre mi cara encendida.
 —Dios te salve, Anunciación.
 Morena de maravilla.
 Tendrás un niño más bello
 que los tallos de la brisa
 —¡Ay, San Gabriel de mis ojos!
 ¡Gabrielillo de mi vida!,
 para sentarte yo sueño
 un sillón de clavellinas.
 —Dios te salve, Anunciación,
 bien lunada y mal vestida.
 Tu niño tendrá en el pecho
 un lunar y tres heridas.
 —¡Ay San Gabriel que reluces!
 ¡Gabrielillo de mi vida!
 En el fondo de mis pechos
 ya nace la leche tibia.
 —Dios te salve, Anunciación.
 Madre de cien dinastías.
 Áridos lucen tus ojos
 paisajes de caballistas.

 El niño canta en el seno
 de Anunciación sorprendida.
 Tres balas de almendra verde
 tiemblan en su vocecita.
 Ya San Gabriel en el aire
 por una escala subía.
 Las estrellas de la noche
 se volvieron siemprevivas.

San Gabriel (Sevilla)

Aunque flotan algunas imágenes de los poemas neoyorquinos en el *Diván*, se puede ver claramente que ellas desaparecen ante las otras —las de Granada—, e incluso vuelve en Lorca la voluntad estrófica que se había roto en los poemas de Nueva York. “El hombre se siente aislado en el cosmos, porque ya no se siente inmerso en la naturaleza, y ha perdido su emotiva identidad inconsciente con los fenómenos naturales —dice Jung— (...) Esa enorme pérdida se compensa con los símbolos de los sueños”⁶. La inagotable riqueza de los sueños, que no mienten, pasa a las imágenes del poema y a la dinámica de sus ritmos, y eso es lo que hace el poeta: recogerlas aunque no sepa qué recoge, salvo después que las ha recogido. La pérdida de esa riqueza es la que Lorca denuncia —ésta es la

⁶Carl G. Jung, “El hombre y sus símbolos”. Caralt editor, Barcelona, 1992.

palabra— en la Babilonia de nuestro siglo. Lo escribe en uno de sus poemas de la gran ciudad: “yo, poeta, perdido/entre la multitud que vomita...”.

La poesía nace de la capacidad del poeta para fabular. En uno de sus poemas, Lorca define la niñez como una “fábula de fuentes”. La fuente que no se agota nace allí, y allí regresa el poeta en su poema. Sin esa fábula no hay poesía, no existe el poeta. Esto es lo que ofrece al mundo, que ha perdido la capacidad de imaginar salvo para matar.