

LORCA Y LA NOSTALGIA DEL REGRESO AL ORIGEN

Armando LÓPEZ CASTRO

Universidad de León

RESUMEN

La escritura de Lorca, en cuanto busca siempre un más allá, nace como una experiencia de la melancolía. Penetrada por la fuerza sagrada del abismo, la palabra poética de Lorca bucea en las aguas de la memoria en busca de la inocencia perdida, pues sólo una mirada inocente puede habitar el universo. Si su poetizar tanto nos seduce, es porque va ligado a un fondo mítico, de mundos insólitos y no expresados hasta entonces, porque es una forma de aproximación al origen.

Palabras clave: Melancolía, Abismo, Inocencia, Origen.

ABSTRACT

The poetic diction of Lorca, always linked to a mythical background, shows itself to be a form of getting back to origins. For this reason, it does not advance in a straight line, but rather, laden with the luminosity of darkness, constantly revolves around itself, appearing in the shape of concentric images and symbols, which in themselves say everything.

Keywords: darkness, revelation, origins.

ARTÍCULO

La nostalgia brota de una carencia fundamental, ontológica, respecto a lo imposible, a ese más allá que constituye la esencia del arte y al que la poesía tiende sin cesar. En la medida en que el poeta trae el Otro Mundo a éste, se convierte en un mediador y su palabra surge de la necesidad de restaurar la unidad perdida. Este carácter redentor de la palabra poética, pues viene para salvar al mundo, deriva de un sentimiento religioso y tiene una acusada presencia en la escritura de Lorca, que se debate entre el recuerdo de la Unidad y el anhelo de retorno a ella.

El poeta recuerda; y al recordar, vuelve a un territorio del que ha sido expulsado. ¿Nostalgia de qué? Del primer día de la creación, día eterno donde es posible situar el refugio de nuestra identidad. Por eso, el juvenil *Libro de poemas* (1920) se abre con el símbolo del viento, que nace del espíritu y engendra la luz, soplando tardíamente sobre la carne con el deseo de reconocer la memoria del cuerpo (“Pero vienes / demasiado tarde”, oímos en el poema inicial “Veleta”); prosigue con el agua inmemorial, imagen del triunfo sobre el tiempo, en el poema “Mañana” (“Y la canción del agua / es una cosa eterna”) y se desliza con el canto del ruiseñor en el recuerdo (“¡Rruiseñor mío! / ¡Rruiseñor! / ¡Aún cantas?”, que viene de un tiempo que ya no existe y que el poeta vuelve a oír al final del poema “La sombra de mi alma”), hasta venir a dar al recinto sagrado del corazón, espacio propiamente creador, capaz de alojar en sí mismo al universo entero (“Cantar que vaya al alma de las cosas / y al alma de los vientos / y que descansa al fin en la alegría / del corazón eterno”, se nos dice en el poema “Cantos nuevos”), o bien acompañarse de la metamorfosis de la golondrina, signo de la primavera (“¡Una golondrina viene / de muy lejos!”, escuchamos en el poema “Otro sueño”), y del macho cabrío, símbolo del fuego genesiaco y que va asociado al carácter transformador de la poesía (“¡Machos cabríos! / Sois *metamorfosis* / de viejos sátiros / perdidos ya”, se evoca en el poema final “El macho cabrío”), pues todo acto creador implica una metamorfosis, hacer de esto otra cosa. La pasión del poeta es transformar y ser transformado. Su palabra, apta para la metamorfosis sin fin, implica una identidad en el recuerdo. Y así se

nos aparece este primer *Libro de poemas*: como un conjunto profundamente elegíaco, transido de melancolía, de amor doliente por una infancia anegada, donde la voz se ha hecho ya poética y profética¹.

El poeta escribe para no dejar de estar totalmente allí, para estar unido a aquello que lo sustenta. Desde esa relación con los orígenes a los que uno pertenece, la escritura sería una forma de la ausencia. Eterno recomienzo del poema y la palabra, que oculta y a la vez abre, que hace de la ausencia el lugar de la posible presencia. Este descenso a lo informe seguido de la ascensión hacia la luz, que es la metáfora de toda poesía, resulta particularmente revelador en el poema “El canto quiere ser luz”, del libro *Canciones* (1921-1924), cuya escritura es contemporánea del *Poema del cante jondo* (1921-1931) y del *Romancero gitano* (1924-1927), dos libros mayores de nuestra tradición poética, y donde la voz se oye en lo oscuro como anticipación de lo que todavía no ha llegado a ser

EL CANTO QUIERE SER LUZ

El canto quiere ser luz.
En lo oscuro el canto tiene
hilos de fósforo y luna.
La luz no sabe qué quiere.

En sus límites de ópalo,
se encuentra ella misma,
y vuelve.

Dado que la escritura poética se forma en ese territorio de lo indeterminado, límite incierto o franja misteriosa donde no dejan de confundirse la sombra y la luz, lo que aquí se percibe, según revelan las formas personales del verbo (“El canto *quiere* ser luz”) y los símbolos (“hilos de fósforo y luna”), es el crecimiento orgánico del canto hacia la luz, su lenta formación natural en el núcleo mismo de lo

¹ Para los poemas citados de este primer libro, sigo la edición de I. Gibson, *Libro de poemas*, Barcelona, Ariel, 1982. En cuanto al carácter transformador, propio de la poesía, véase ahora el estudio de N. Brown, *Apocalipsis y/o Metamorfosis*, Barcelona: Kairós, 1995.

oscuro. Como la piedra preciosa que contiene en sí misma todas las piedras posibles (“En sus límites de ópalo”), la palabra poética es la que lleva a cabo esa reconciliación de la luz y la entraña desde su ambigüedad radical. Así, el poema, cuyo objeto es avanzar a tientas en busca de alguna luz, sólo es reconocible como flujo de lo oscuro.

¿No sería la pena el oscuro territorio donde el canto fermenta? Voz de un llanto en profundidad, de la propia infancia muerta objeto de melancolía, que aparece ya en el romance del niño muerto y la luna que abre el *Romancero gitano* y alcanza su máxima intensidad en el ciclo de *Poeta en Nueva York* (1929-1930) o en obras nucleares como *El público* y *Así que pasen cinco años*, escritas en 1930 y 1931. A ese momento de máximo descenso hacia el fondo enigmático de la pena, ese grito remoto que no deja de oírse en la poesía de Lorca, pertenece el poema inacabado “Infancia y muerte”, que es un viaje en la noche del propio ser

INFANCIA Y MUERTE

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,
comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos,
y encontré mi cuerpecito comido por las ratas,
en el fondo del aljibe y con las cabelleras de los locos.
Mi traje de marinero
no estaba empapado con el aceite de las ballenas,
pero tenía la eternidad vulnerable de las fotografías.
Ahogado, sí, bien ahogado. Duerme, hijito mío, duerme.
Niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida,
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos,
agonizando con su propio nombre que masticaba tabaco en su
costado siniestro.
Oigo un río seco lleno de latas de conserva
donde cantan las alcantarillas y arrojan las camisas llenas de
sangre;
un río de gatos podridos que fingen corolas y anémonas
para engañar a la luna y que se apoye dulcemente en ellos.
Aquí sólo con mi ahogado.
Aquí sólo con la brisa de musgos fríos y tapaderas de hojalata.
Aquí sólo veo que ya me han cerrado la puerta.
Me han cerrado la puerta y hay un grupo de muertos

que juega al tiro al blanco, y otro grupo de muertos
que busca por la cocina las cáscaras de melón,
y un solitario, azul, inexplicable muerto
que me busca por las escaleras, que mete las manos en el aljibe
mientras los astros llenan de ceniza las cerraduras de las
catedrales
y las gentes se quedan de pronto con todos los trajes pequeños.
Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,
comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos.
Pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo,
una rata satisfecha mojada por el agua simple,
y que llevaba un anda de oro entre los dientes diminutos.

Este poema, fechado en Nueva York el 7 de octubre de 1929, al poco tiempo de llegar el poeta granadino a la ciudad, no ha recibido todavía la atención crítica que merece y, aunque Lorca no quiso incluirlo dentro de *Poeta en Nueva York*, lo cierto es que tanto por el ambiente onírico en que transcurre como por su estilo, forma parte de todo ese ciclo amor-muerte, propio de los poemas neoyorquinos. Profundamente angustiado por una crisis emocional que se relaciona con el intento de hallar nuevas posibilidades expresivas a raíz de la experiencia del *Romancero gitano* (en la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, 12 de octubre de 1928, el poeta habla de una “*evasión de la realidad por el camino del sueño*, por el camino del subconsciente, por el camino que dicta un hecho insólito que regale la inspiración), Lorca no cesa de bucear en el fondo de la memoria, de meterse resueltamente en lo más interior de sí mismo, con el deseo de reconocer la infancia perdida, aquella experiencia del comienzo que el sueño hace posible. Toda la belleza inquietante de este singular poema radica en lograr la realidad por el sueño.

Sñar es volver a un tiempo primordial, a una situación prenatal para estar en ella a salvo de la muerte. Se entra en la atemporalidad del inicial soñar para no sufrir el sueño mortal (como aquí ocurre con el sujeto poético que encuentra su cuerpo “en el fondo del aljibe”, donde resuenan los versos, “Sobre el rostro del aljibe / se mecía la gitana”, del famoso “Romance sonámbulo”), pues el que sueña lo hace para conjurar la muerte, para darnos una imagen de la vida en estado primario. Este viaje interior, que el poeta realiza en sueños, abarca ser y realidad, lo evocado y lo desconocido, por eso el yo poético no se

limita sólo a recordar, sino también a explorar. De hecho, la exploración o búsqueda de la infancia (“Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!”), esa invocación que abre el poema al tiempo que lo centra, depende de su inmersión en las capas sucesivas de la memoria, marcadas puntualmente mediante las formas verbales en indefinido al principio y al final del poema (“*comí* naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos” y “*comí* limones estrujados, establos, periódicos marchitos”, donde se da una clara relación de esos frutos con el amor), de esa experiencia de la interioridad a la que la palabra poética continuamente remite. Pues lo que hace aquí el lenguaje poético, identificado con el sueño creador, es derribar los límites que separan al hombre del niño que fue (“Aquí sólo con mi ahogado”), franquear esa puerta que los muertos han cerrado (“Aquí sólo veo que me han cerrado la puerta”), símbolo sacro que separa el paraíso perdido del recobrado. Desde ese mismo límite de lo humano, término o inicio, la palabra se abre como la posibilidad de un comienzo.

El poder primario de la infancia queda así preservado en el lenguaje del poema, que busca una reabsorción de la diferencia en su unidad. Unidad que es lo simple (“una rata satisfecha mojada por el agua *simple*”), de modo que esa rata de la infancia (“que llevaba *un anda de oro* entre los dientes diminutos”), signo del amor inmortal, aparece dotada de un sentido profético, revelador, salvando la luz de la infancia de su anegamiento definitivo, haciendo que ese “solitario, azul, inexplicable muerto”, el de la infancia irremediadamente perdida que el yo poético intenta rescatar, se vuelva traslúcido en el cuerpo del poema. Buceando en las aguas de la memoria, cargándose con la terrible luminosidad de lo oscuro, la palabra poética muestra su esencia en su dar a luz, en decir siempre lo nuevo (“Siempre al mundo viejo / -trabajo y fatiga- / el niño lo salva con sus ojos nuevos”, había dicho Machado), ocultándose en su permanencia y abriéndose en su ocultación. Ese margen de ocultación, ese confín de vida-muerte que el yo poético tiene que saltar o atravesar por el sueño, en su continuo deseo de recrearse (“Duerme, hijito mío, duerme”), es el fondo enigmático del poema, que busca siempre ser respetado como misterio^{2, 2}.

² Rafael Martínez Nadal, principal destinatario de este poema singular, nos recuerda que Lorca, al reconocerlo después de formado ya el libro en Madrid, le contestó:

Todo sacrificio ritual, imagen del ciclo cósmico, comporta dos fases complementarias de desintegración y reunión. Reunir lo disperso no es otra cosa que volver a la unidad primordial, recuperar la palabra perdida, el nombre oscuro del dios. La poesía de Lorca nace y se da a conocer desde la oscuridad misma del sentir, desde esa infancia destinada a no ver la luz, por eso no quiso ver el poema (“No quiero verlo”), como tampoco quiso ver la sangre derramada del amigo (“¡Que no quiero verla!”) en el *Llanto por Ignacio Sánchez Méjías* (1935). Porque el *Llanto*, gracias a la tonalidad elegíaca dominante, que va del patetismo a la resignación y a un ritmo musical que fluye de la melodía a la salmodia, es ante todo un poema de integración, donde asistimos a un ciclo mítico sólidamente construido, en el que el poeta canta la ausencia del amigo para salvarlo de la muerte, para inmortalizar su memoria. Pues el recuerdo sólo al poeta pertenece, de ahí que, tras la evasión lírica en el sueño, que funde la luna y el toro en un ritual de vida y muerte (“la luna de par en par, / caballo de nubes quietas, / y la plaza gris del sueño / con sauces en las barreras”), el poema desemboque en la nostalgia de las dos estrofas finales

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen

“No, no quiero verlo”, tal vez como expresión de un viaje hacia un confín remoto, al que se va pero del que no se vuelve”. Véase su *Federico García Lorca: Autógrafos I*, Oxford: The Dolphin Book, 1975, p. xxxv. Para la interpretación del poema, ese necesario tener en cuenta el análisis de M^a Zambrano, “El viaje: infancia y muerte”, *Trece de nieve*, 1-2 (1976), pp.181-190, donde proyecta algunas de sus ideas sobre “El sueño creador”, ya expuestas en *Obras reunidas. Primera entrega*, Madrid, Aguilar, 1971, pp.17-112, y que después amplía en *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992. También se ha ocupado de este poema M. García Posada en su ensayo “Infancia y muerte”, en A. Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada: Edición del Cincuentenario, 1986, pp. 181-193.

y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Pero yo te canto: hay que convertir la memoria en palabra. Recordar es dar forma. Y lo que hace aquí la palabra poética es representar la figura de un muerto viviente. Sin el poder del canto no seguiría sonando esta canción de vida y muerte, cuya belleza va unida a un sentimiento de profunda melancolía. En la belleza tiene lugar o se manifiesta un instante de plenitud conseguida (“Detente instante, eres tan bello”, según revela el conocido verso del *Fausto*), que se experimenta como ausencia, como tensión hacia algo. La belleza es un todavía-no-presente, de manera que su potencialidad siempre anticipadora presupone la posibilidad de ir más allá de la realidad dada, la conciencia de trascender ese momento efímero de la muerte del torero. Y es que el poeta trabaja siempre con una realidad trascendida³.

La voz elegíaca, que descubre el yo objetivado en el mundo, es la voz de un solo día, el tiempo de lo efímero, como se decía en la antigua Grecia, que elige Dioniso, dios oscuro e inmediato, estrechamente asociado a la estación otoñal, que llega de un más allá alternando la presencia con la ausencia, la vida con la muerte, y cuya metamorfosis perpetua se comprende en el dominio de lo espontáneo y de lo súbito, de lo poético. Este trascender para realizarse, asumiendo la muerte para ir más allá de ella, es el secreto de la escritura lorquiana, que nace de asistir a la desaparición de lo que se ama sin poder hacer nada para que permanezca. Como un ángel sombrío, el poeta sabe que el goce de la plenitud es efímero (“Sólo un instante dura la plenitud divina”, dice Hölderlin), y que debe transitar

³ Para el ritualismo del ciclo mítico, apoyado por una estructuración de tipo sinfónico con tono unitario y ritmo diverso, pueden verse, entre otros, los estudios de F. García Lorca, *Federico y su mundo*, 2ª ed., Madrid: Alianza, 1981, pp. 201-258; y G. Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos, 1970, pp. 144-162. En cuanto a la función del sacrificio de reunir lo disperso, que no hace más que reproducir las dos fases del ciclo cósmico, véase ahora el indispensable estudio de R. Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona: Paidós, 1995, pp. 225-227, aunque sin el estudio preliminar de Asti Vera y la introducción de Michel Vâlsan, que prologaban la segunda edición argentina (Buenos Aires: EUDEBA, 1976).

los confines de la memoria para dar nacimiento a la palabra. Lo decisivo es no renunciar a la plenitud del instante, mantener viva la llama en un presente de sombras.

La escritura poética de Lorca, en cuanto busca siempre un más allá, el misterio de toda realidad, nace como una experiencia de la melancolía. De ahí que el otoño, instante suspendido del crepúsculo, esté tan presente en ella. Aparece ya en la canción intercalada dentro de la conferencia “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, que debió ser pronunciada por primera vez en Buenos Aires, el 26 de octubre de 1933, y en la que el Otoño viene tocando en las puertas con ritmo de agua (“Tan, tan. / ¿Quién es? / El Otoño otra vez. / ¿Qué quiere de mí? / El frescor de tu sien. / No te lo quiero dar. / Yo te lo quitaré. / Tan, tan. / ¿Quién es? / El Otoño otra vez”). Como en tantas ocasiones, Lorca utiliza los versos de la canción infantil para ofrecernos un pequeño drama de la existencia humana, en el que la muerte, en figura de Otoño, viene a llamar a las puertas de la vida⁴.

Desde ese confín otoñal de vida y muerte, en el que la palabra de Lorca ha quedado inscrita a raíz de la experiencia abisal de los poemas del ciclo neoyorquino, brotan sus libros de madurez. Hay dos momentos, en particular, que confieren una nueva acentuación a esta visión melancólica: el primero aparece en la última parte del *Llanto* y expresa el deseo de asociar la memoria del muerto al ciclo natural (“El otoño vendrá con caracolas, / uva de niebla y montes agrupados, / pero nadie querrá mirar tus ojos / porque te has muerto para siempre”), para que su recuerdo no se extinga en la mente de los que sobreviven. El segundo, en el poema “Casida de los ramos”, de *Diván del Tamarit* (1930-1934), donde el ruiseñor, proyección del hablante lírico, nos hace partícipes del amor incumplido (“El Tamarit tiene un manzano / con una manzana de sollozos. / Un ruiseñor apaga los suspiros, / y un faisán los ahuyenta por el polvo”). Otoño y ruiseñor expresan, en ambos casos, el sentimiento elegíaco del poeta, que se ve amenazado por la sombra de la muerte, y convergen, dentro de los *Sonetos del*

⁴ Para el análisis de esta canción infantil y otras similares, desde la raíz tradicional que ilumina toda la poesía de Lorca, véase el estudio de M. Hernández, “Federico García Lorca: rueda y juego de la tradición popular”, en *El legado cultural de España al Siglo XXI. 2. La Literatura: clásicos contemporáneos*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1992, pp. 261-292.

amor oscuro (1935-1936), en el de “la dulce queja”, donde el enajenamiento que padece el amante es debido a la falta de amor, a un amor perdido ya para siempre

SONETO DE LA DULCE QUEJA

Tengo miedo a perder la maravilla
de tus ojos de estatua y el acento
que me pone de noche en la mejilla
la solitaria rosa de tu aliento.

Tengo pena de ser en esta orilla
tronco sin ramas, y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla,
para el gusano de mi sufrimiento.

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío,

no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi Otoño enajenado.

Este soneto, como toda obra de arte, es ante todo una declaración. El hablante guarda una relación con lo que dice y con aquél a quien se dirige. Desde esta experiencia compartida, en la que el reconocimiento no está exento de asombro, el lenguaje del poema trata de manifestar lo que permanece oculto, la ausencia del amor que reclama al poeta y que lo lleva a acogerlo en la palabra.

Desde esa condición mediadora entre dos mundos de la palabra poética, pues si no *media* desaparece como tal, es fácil entender el mensaje del poema: lo que fue recuerdo puede volver siempre en la palabra. Ese amor de la infancia pertenece al olvido, que es pérdida, pero en esa pérdida alienta ya el vuelo de la melancolía, la recuperación de la unidad. Por eso, los recursos expresivos, desde el oxímoron presente en el título (“Soneto de la *dulce queja*”), que expresa la contradicción de significados en el interior de un sintagma, hasta el complejo simbólico que alude a la perduración del amor por la

infancia (“la maravilla de tus ojos de estatua”, “la solitaria rosa de tu aliento”, “la flor”, “las aguas de tu río”), pasando por la personalización de las formas verbales en posición anafórica (“*Tengo* miedo a perder”, “*Tengo* pena de ser”), apuntan todos ellos a un reconocimiento o recuperación de la unidad desde la extrema soledad en que el discurso amoroso se sustenta. A partir de esa conciencia de la separación (“*Tengo* pena de ser en esta orilla / tronco sin ramas”), en donde el simbolismo del árbol significa unión y mediación, se entiende la dependencia y unidad de los tercetos finales. Por el lenguaje se accede al mundo del otro y es en el discurso que fluye donde se reconoce el sueño de unión total con el ser amado.

El lenguaje paradójico, que anula la lógica de la predicación y atraviesa los sonetos amorosos (“dulce queja”, “viva muerte”, “caliente voz de hielo”), no sería ajeno a esa reducción a la unidad en la que mística y poesía convergen. Porque Lorca, lo mismo que San Juan de la Cruz, echa aquí mano de la imposible superposición de contrarios para mostrar en lo decible un indecible, para hacer del lenguaje el lugar de un imposible. Sólo desde ese límite extremo del poema, lugar de la relación original, amor y lenguaje constituyen una sola experiencia. Por eso, el mítico título de *Sonetos del amor oscuro*, al que aluden diversos amigos del poeta, desde Aleixandre a Cernuda, responde a un amor probado y reconocido en la noche, donde el poeta quiere quedar (“déjame vivir en mi serena / noche del alma para siempre oscura”, dice Lorca al final del “Soneto de la carta”, en clara referencia sanjuanista), pues la noche, símbolo del abrazo, en cuanto funde los dos amantes en uno solo, va ligada a la ausencia, al comienzo mismo de la escritura. Amor oscuro, secreto, inexpresable, que asume la melancolía del otro y crea en el lenguaje un indecible. Para hablar del amor hay que hablar inevitablemente de la muerte. En esta voz ganada por la noche, que pertenece a la voz del morir, lo inexpresable de la relación amorosa se hace lenguaje⁵.

⁵ Para esta oscuridad transluminosa de la noche, en la que se suspende toda interpretación y donde el yo entabla una relación con el otro que lo constituye, véase el estudio de R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid: Siglo XXI, 1993, pp. 185-186. En cuanto a los estudios sobre los *Sonetos del amor oscuro*, que han ido en aumento desde que M.García Posada los diera a conocer en 1984, pueden verse, entre otros, los de M.Hernández, “Jardín deshecho: los sonetos de García Lorca”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), pp. 193-228;

Casi por los mismos años en que escribe Lorca, el pintor suizo Paul Klee, tal vez el creador más imaginativo del siglo XX, se refirió a la mirada del artista como una mirada animal de bajos fondos. ¿Podría ser el *pez-luna*, el pez inscrito en la luna (“Por la luna nadaba un pez”, se dice en el poema “Vals de las ramas”), que muere y renace con ella, el signo emblemático de la escritura de Lorca? Símbolo de las aguas, el pez está asociado al nacimiento o a la restauración cíclica. Se muere para dejar de morir, para arribar a una nueva vida, tal es el sentido escueto de toda iniciación, pues los muertos, como los vivientes, están igualmente sometidos al retorno de los orígenes⁶.

Penetrada por la fuerza sagrada del abismo, depositaria de un fondo enigmático en el que toda evolución lineal resulta de antemano negada, la palabra poética de Lorca bucea en las aguas de la memoria y el olvido en busca de la inocencia perdida, pues que sólo una mirada inocente, originaria, puede habitar el universo. De ahí que su escritura, verdadera recurrencia de imágenes y símbolos circulares, ligados a la idea de resurrección y reservados tan sólo a los iniciados (“Como me pierdo en el corazón de algunos niños, / me he perdido muchas veces por el mar. / Ignorante del agua voy buscando / una muerte de luz que me consuma”, nos dice el poeta al final de la “Gacela de la huida”, acaso como cifra de su poetizar), se conciba como un proyecto en profundidad que busca sumergirse en el alma universal. En efecto, su universalidad debe ser atribuida a la tendencia unitaria de su fondo mitológico, primitivo⁷.

A.Lacerda, “Los Sonetos del amor oscuro, casi cincuenta años después”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 1 (1985), pp. 87-89; y O.Macrí, “Federico García Lorca: origini e continuità dell’amor oscuro”, *Sudpuglia*, año XIV, núm. 2, junio 1988, pp. 97-115.

⁶ Para la complejidad del pez-luna, signo del niño muerto objeto de melancolía, que atraviesa la escritura de Lorca y alcanza en *El público* su mayor persistencia, véase el estudio de J.A. Valente, “Pez luna”, *Trece de nieve*, Op. Cit., pp. 191-201.

⁷ Esta raíz mítica, apuntada por G. Correa en su estudio ya citado, ha venido explorándose con más profundidad en otros estudios, como los de R. Sáez (“The Ritual Sacrifice in Lorca’s *Poet in New York*”, en *Lorca: An Collection of Critical Essays*, (ed.), M.Durán, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1962, pp. 108-129); y L. Martínez Cuitiño, “Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del cante jondo*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 433-434, 1986, pp. 69-88; y de E.Martín, “La nueva dimensión *crística* de Federico García Lorca a la luz de sus

Porque Lorca tiene la mentalidad del hombre primitivo, que teme designar al dios por su nombre y para quien nombrar es evocar o suscitar una presencia siempre terrible. En la medida en que esa palabra de fondo, la palabra que no se nombra, reconcilia el ser con el mundo, trasciende todas las significaciones posibles en busca de la presencia oculta. Hacia esa oscura luz del fondo desciende la poesía de Lorca, conteniéndose en la suspensión de un silencio y abriendo un vacío en el que el poema precisamente puede manifestarse. Para que nazca la palabra que no morirá nunca, hay que atravesar vivo la muerte, lo mismo que Orfeo y Ulises, pues sólo afrontando la muerte, comprometiéndose con ella en una confusión sin límites, se libera la voz y se accede a la repetición del comienzo. En este dejarse llevar hacia la luz por el olvido (“una muerte de luz que me consuma”), el lenguaje se desvela como transparencia recíproca del origen y de la muerte. Y así aparece la voz de Lorca, como la de un peregrino por amor que al fin lo encuentra muriendo. Eso es lo que sugiere este viaje verdaderamente iniciático del poeta granadino: el cumplimiento del verdadero amor en la muerte, en los abismos de la creación, donde la palabra, asistida por la música, recobra sus orígenes, su identidad primera y perdida. Voz abismática, canto sagrado, palabra inicial⁸.

A esa voz portadora de lo sacro, que se presenta trágicamente contradictoria, le es connatural la oscuridad. La palabra de Lorca es enigmática, necesariamente oscura, porque apunta a la identificación en los orígenes, a un *re*-conocimiento de lo permanente, de lo esencial, en un mundo familiar, de modo que, mediante la transformación de la experiencia estética, se establece una relación originaria o no-distinción, que sobrepasa lo dicho hacia algo que está

escritos juveniles inéditos”, en *Valoración actual de la obra de García Lorca*, avant-propos de José Jesús de Bustos e Yves-René Fonquerne, Madrid: Casa Velázquez / Universidad Complutense, 1998, pp. 93-112.

⁸ Sobre esa palabra inicial que nombra lo sagrado, incesantemente perseguida por los poetas pensadores de la tradición europea y que marca la escritura del último Heidegger, véase ahora el estudio de Hugo Mujica, *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*, Madrid: Trotta, 1995. En cuanto a ese viaje por los infiernos del ser que dibuja la palabra de Lorca, viaje a la vez iniciático y poético, véase mi ensayo, “La aventura poética de Federico García Lorca”, en *Poetas del 27*, Universidad de León, 1993, pp. 55-93.

más allá de sí. Esa dimensión trascendente de la palabra poética, en la que habría que entrar más a fondo, revela, en el caso de Lorca, no sólo una unidad indisoluble del discurso religioso y poético, sino también un *asombro* ante la realidad de su ofrecimiento amoroso, del que nacen ese acento quemante y ese temblor siempre nuevo, que otorgan a su expresión poética toda su singularidad.

Si su poetizar, ligado a un fondo mítico de amplios registros, tanto nos seduce, es porque sigue siendo un *re*-conocimiento, una forma de aproximación al origen. El hecho de remitir a algo fuera de sí, su indeterminación abierta, es lo que engendra la permanente multivocidad de la palabra lorquiana. Por eso no avanza en línea recta, sino que tejida de alteridad, gira una y otra vez sobre sí misma para profundizar concéntricamente en su ambigüedad, para ponernos ante lo abierto, ante el origen desde el cual nombrar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- BROWN, N. (1995). *Apocalipsis y/o Metamorfosis*. Barcelona: Kairós.
- CORREA, G. (1970). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- GARCÍA LORCA, F. (1981). *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.
- GUÉNON, R. (1995). *Simbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós.
- LÓPEZ CASTRO, A. (1993). "La aventura poética de Federico García Lorca", *Poetas del* 27. León: Universidad, 55-93.
- MUJICA, H. (1995). *La palabra inicial*. Madrid: Trotta.
- ZAMBRANO, M^a. (1992). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela.