

El surrealismo en Federico García Lorca: las voces de un duende

IVETTE FUENTES
Cuba

UNA “BELLA BANDADA” VOLANDO A LOS ADENTROS

En la lejana fecha de 1830, el pintor y teórico francés Carl Gustav Carus escribió:

Clos ton œil physique, afin de voir d’abord ton tableau avec l’œil de l’esprit. Ensuite, fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit, afin que son action s’exerce en retour sur d’autres êtres, de l’extérieur vers l’intérieur¹.

No otra cosa es lo que propone, en un intento plenamente surrealista, Luis Buñuel en su obra *El perro andaluz* con su famosa y agresiva imagen del ojo cortado por la cuchilla de afeitar, en un llamado —atroz— a cerrar la mirada “física” para captar el mundo solo visible por el ojo “espiritual”.

Los márgenes espacio-temporales que ya las vanguardias habían quebrado en pro de un mundo solo salvable por una nueva recomposición, son aún más fragmentados para en un afán sintético vislumbrar luego su totalidad, visión íntima que se alcanza en la sintonía del hombre con el yo interior —su alma, su inconsciente—, nivel más profundo de la planicie que puede ofrecer.

El mundo resquebrajado que capta el ojo “físico” del hombre en el período de entreguerras, es el de la desolación. Las bases compactas, acostumbradas, amables, han sido disueltas en la nada. Si la razón habla de un orden por el cual el hombre se siente burlado, hay que burlar los cánones con otra forma de pensamiento lejos de la hasta ahora “lógica”. Será el tiempo de oír a Henri Bergson hablar del “élan vital” —aunque su fórmula cayera en honduras místicas y religiosas— pues el impulso hace correr el tiempo en “sucesiones” y ofrece una dinámica que se debe aceptar. Es tiempo de oír a Sigmund Freud develar un mundo trepidante y enorme dentro del propio hombre: el inconsciente y las técnicas de “exorcismo” de ese impulso vital que él nombra la “libido”, la vieja fuerza del amor y el erotismo. Es tiempo de escuchar a

¹ Citado por Albert BÉGUIN en *L’Âme romantique et le rêve. Essai sur le Romantisme allemand et la poésie française*. Librería José Corti, París, 1969, 126.

Albert Einstein echar por tierra toda la concepción estática de un mundo que ahora se hace relativo por cada mirada.

Ya nada es aquello que decía ver el ojo “físico”. La realidad es tan solo su probabilidad. La actitud agnóstica ante la dificultad de aprehensión real cede a su paso a la “infinita posibilidad” de la imagen poética.

Gaston Bachelard lo anuncia en 1939 cuando en una de sus conferencias dice que “la poesía es una metafísica instantánea”². Y sobre esa metafísica —metarrealidad— conquista la verdadera unidad en una mirada profunda que conjunta la simultaneidad de las formas, dispersas por el mundo. Es de nuevo el principio de lo simultáneo —concepto implícito en la filosofía de Bergson— captado por lo instantáneo. El todo fluyente y el todo fijado a la vez. Pero esta instantánea —solo entendida gracias a la idea de la fragmentación— no puede captarse con una mirada viciada por remanentes circunstanciales. La mirada debe hacerse prístina e inmaculada como el espacio nunca tocado por lo convencional.

Tal y como comenta Jacques Lacan sobre el tópico de lo imaginario en Freud, el resultado de lo aprehendido depende de la situación —el espacio— donde se encuentre el sujeto que para él será “el mundo de la palabra”³. La palabra y el hombre, pues, deberán sumergirse en la simultaneidad del mundo, la fluencia sustancial del verbo, para alcanzar, desde las dimensiones de lo imaginario, el instante visionado del mundo. Esta inmersión del hombre y la palabra en el rango de lo imaginario se explica, de cierta manera, en el pensamiento de George Bataille —injustamente polemizado y encarnecido por Breton— por el concepto de “l'évanouissement” de lo “real discursivo”, disolución que solo así franquea el abismo que separa al hombre de sí mismo, “luz” que no anuncia más que la noche⁴.

La escala por la que ha ascendido el surrealismo para ahora descubrir en su “espacio interior” el instante poético es pródiga: son Nerval y sus estados de ensueño, relación casi mística con la noche; es Paul Claudel —mal que le pese al mismo Breton— cuando dice “avant d'ouvrir les yeux, je sais tous par coeur”⁵, idea que ya venía de las “razones del corazón” pascalianas; es Rimbaud con su idea del poeta visionario, profeta, capaz de extraer la imagen de la simultaneidad, la totalidad; y son también Lautreamont, Cross, Maeterlink, y todos aquellos que se lanzaron “de manos atadas”, sin miedo, a las fuerzas ocultas y libres del subconsciente.

El surrealismo todo lo quiebra y todo lo mezcla otra vez. Es poesía y acción del hombre dentro de esa poesía. Sus manifiestos, sus proclamas, su actitud, son materia del inconsciente y el instinto. Y también de la instantaneidad. Todo se destroza en

² Gaston BACHELARD: “Métaphysique et poésie”. En *L'intuition de l'instant*. Ed. Gonthier, París, 1932, 103.

³ Vid. Jacques LACAN: “La topique de l'imaginaire”. En *Les écrits techniques de Freud. Le Séminaire. Livre I*. Ed. du Seuil, París, 1975, 95.

⁴ Vid. Robert SASSO: *George Bataille: le système du non-savoir*. Les éditions de minuit, París, 1978, p. 162.

⁵ BÉGUIN, *op. cit.*, 97.

un instante y ese instante es su solo espacio vital. La vida es un “estado de alucinación”. Si Tristan Tzara había dicho que “el pensamiento se hace en la boca”, los surrealistas pudieron decir que “el pensamiento se hace en la letra”. Ellos son la letra que escriben.

Pero, aún más, los surrealistas son los paladines de la nueva época. Breton, quien nunca quiso confundirse con el mero misticismo y la religión, no se desinteresa de las investigaciones esotéricas y se siente un continuador de los alquimistas del siglo XIV, en particular de Nicolás Flamel. Estos predestinados buscan en pleno siglo XX la “piedra filosofal”, Breton, Éluard, Aragon, todos nacidos bajo la extraña conjunción planetaria de Urano con Saturno, se sienten hijos de una casta capaz de generar “una nueva escuela en materia de ciencias”⁶. ¿Acaso el surrealismo?, podría ser: un pleno culto a lo maravilloso, al sueño, el subconsciente. Un pleno culto a la supra-realidad (¿lo suprasensible de las religiones místicas?) del hombre. Este es el sueño.

Y el sueño llega a España en forma de teorías, manifiestos, poetas y espíritu epocal.

Mezclando los “ismos” muchos confundieron el propio ultraísmo o el creacionismo con alguna tendencia hacia la posible “matización” surrealista en la poesía española⁷. Más aún, la prensa y la acogida general al surrealismo no fue la más proclive a entendimientos. El propio Juan Ramón Jiménez, tan determinante en la formación intelectual de los miembros de la Generación del 27, no ve diferenciaciones entre los movimientos y mezclando intenciones básicas contribuye a la desorientación:

¿El sobrerrealismo? Un romanticismo, un antiquismo, un medievalismo, un renacentismo, un neoclasicismo, un parnasianismo, un simbolismo, todo abreviado en barroquismo, y con cualquier técnica! de lo subconsciente”⁸.

Gerardo Diego, más atraído, convencido él mismo de las deudas entre una y otra “orilla”, escribe a Ortega y Gasset en 1921:

El poeta de hoy es compatible con todos y con todo. No le estorba el simbolismo, ni el futurismo, ni aún el romanticismo, porque no es una consecuencia de ellos [...] No está más allá, ni más acá. Está simplemente en otro plano⁹.

La repercusión de la conferencia que Breton pronuncia en Barcelona en 1922 no tiene mejor suerte: la prensa califica al movimiento como “última maniobra efec-tista [...] de los huérfanos de Dadá”¹⁰.

⁶ Vid. Maurice NADEAU: *Historia del surrealismo*. Ahimsa Editorial, Valencia, 2001, 116.

⁷ Vid. Víctor GARCÍA DE LA CONCHA: “Introducción al estudio del surrealismo español”. Prólogo a *El surrealismo*. Espasa-Calpe, Madrid, 1998, 10.

⁸ Juan Ramón JIMÉNEZ: *Estética y ética estética: crítica y complemento*. Aguilar, Madrid, 1967, 94.

⁹ Cit. en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA: “Prólogo” a *Antología comentada de la generación del 27*. Espasa-Calpe, Madrid, 1998, 52.

¹⁰ Cit. en GARCÍA DE LA CONCHA: “Introducción...”, 12.

Pero ajenos a los comentarios más o menos afortunados y circunstanciales, los caminos por los que decursaba la poesía de muchos de los integrantes de la Generación del 27 se explicaban por sí mismos. A pesar de las distancias que los poetas situaban ajenos —tal y como expresara el propio Alberti al deslindar la “escritura surrealista” española del Surrealismo francés y justificarla como el estro que de la tradición española secular tenían por la “exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo”¹¹ o Lorca al reconocer sus modos poéticos, a la manera espiritualista, pero (¡ojo!) con la tremenda lógica poética— la obra que producían y sus propias conductas proclives a la exaltación del yo íntimo y lo irracional, tan propias del surrealismo, los hacen entrar en contradicciones.

Pues —como bien se ha apuntado¹²— no obstante “esa atmósfera y esa tradición (son) ciertas”, también hay un nombre y una producción real: Breton y los surrealistas franceses.

Mucho de lo acontecido en la Residencia de Estudiantes de Madrid, las confluencias de Dalí, Buñuel y Lorca, las reminiscencias poéticas de los primeros cancioneros, las imágenes gongorinas, el mismo gongorismo y neopopularismo en algunos poetas del Grupo, la búsqueda siempre de lo “metarreal”, logran el perfil aguzado y asentado en la estética y poética generacional que hace que, ante el influjo de “espíritu y letra”, defina nítidamente las formas de un surrealismo español.

La ya referida procuración acerca del “control poético” como contrapunteo de la idea de pertenencia al movimiento surrealista en Lorca más bien expresa desconocimiento de causa que convencimiento. El automatismo del proceder poético, ni en la más ortodoxa exaltación surrealista, nunca fue total desconexión del hombre con la palabra, a pesar de su laxitud, sino más bien la comprensión de sus nuevas ilaciones y dependencias. De no ser así, la palabra habría muerto con su sola libertad. Las cavernas del inconsciente despertaron, en un inicio, la confusión por entre los caprichos mentales del hombre; pero una vez conquistado el nuevo ámbito de incursión, el hombre se presentó en él con todas sus dimensiones conocidas. Así en el surrealismo lo real, como conjunción instantánea, se pudieron, por vez primera, ver las caras.

Lorca, sin comprenderlo aún, lo intuyó en sus poemas y organizó sus “argumentos” con las argucias de un “control poético” nacido de los más íntimos y ocultos desvaríos.

Sigiloso, el surrealismo ya se arropaba en Federico bajo formas de un duende.

¹¹ *Op. cit.*, 15.

¹² *Op. cit.*, 16.

EL JUEGO SUPRARREAL DE UN DUENDE

Dijo García Lorca en su conocida conferencia “Teoría y juego del duende”: “Voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España”¹³.

La sencilla lección es la complicada madeja que va del “éxtasis del yo” hasta ese estado de conciencia en que nos rendimos “a nuestra vieja armonía con la naturaleza primitiva” (A. Béguin). Ese “poder misterioso”, imposible de definir, lo buscó Lorca en la raigambre hispánica.

Bucear en el arte es sumergirse en la hondura del misterio; “las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde llega lo que es sustancial en el arte”¹⁴. Nunca entendieron Buñuel y Dalí, sus grandes compañeros en la aventura surrealista, el “tuétano” de las formas” que es el *Romancero Gitano*, tan ajeno a las voces costumbristas y populistas que creyeron tan solo entrever.

Ante tal hecho, la “lógica poética” que esgrimía como arma el poeta queda dominada por las insólitas circunvalaciones de la metáfora y de un viaje siempre a punto de impedir los retornos. Porque —dice Lorca— el duende no está sino en la posibilidad de la muerte. Para más adelante agregar: “La virtud mágica del poema consiste en estar siempre endeudados para bautizar con agua oscura a todos los que miran [...]”¹⁵.

No habla Lorca de una claridad de paisajes ni de los recurridos tópicos hispánicos del aire o de la luz. Habla del “agua oscura” que ofrece la incertidumbre de penetrar un arcano desconocido, protegido por la pureza que otorga el agua bautismal. Solo un instante de poesía verdadera para que la ambivalencia noche y día se muestre como un pase de poderío, “dinamismo” que hará nacer el arte desde dentro de la mirada. Como los poetas amados por los surrealistas franceses, Lorca se lanza de “manos atadas” hasta el monstruo que lo acoge para intercambiar su sangre, sustancia de su propia poesía.

Así se adentra Lorca en lo que serán sus grandes asuntos, no enredado en juegos de agua sino horadando las capas duras de la tierra y el espíritu hasta el ámbito de la metarrealidad, que es el que le permitirá el hallazgo de la voz añorada.

Se ha dicho que los poetas del 27 extraen del surrealismo francés la base teórica donde apoyan su libertad de impulsos e instintos, pero que la superan en un calidoscopio magnífico de símbolos irracionales donde sustentan sus sentimientos, esos mismos que cantan una y otra vez en los temas populares, los paisajes, el amor, tópicos de la universalidad.

¹³ Federico GARCÍA LORCA: “Teoría y juego del duende”. En *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1997, 36.

¹⁴ *Op. cit.*, 37.

¹⁵ *Op. cit.*, 44.

Pero también la actitud agresiva y audaz, los juegos intelectuales, las amistades, las lealtades y traiciones tejen otra leyenda como fuera la urdimbre en torno a los fundadores del movimiento. La gran fragua había sido la Residencia donde la “surrealidad”, al estilo “práctico” de los franceses, fuera el alborozo y el canto alrededor de un piano, quizás en pleno rito convocador del “duende”.

Anclada en la simiente de aquellos tiempos, ya luego de haber escrito su *Poeta en Nueva York*, es la réplica de Lorca a Buñuel en su guión-poema *Viaje a la Luna*, pleno de asuntos surrealistas, formas insólitas donde se agolpan yuxtapuestos, los “esperpentos” y rasgones de su alma.

Junto a la plasticidad de aquel intento cinematográfico, con claras alusiones al cine de Luis Buñuel (pensemos en el erotismo marcado de *La Edad de Oro* y las inmensas hipérbolos de autopunidad), podemos situar la imagen pictórica que, con “marcado carácter surrealista” (A. L. Geist) se expresó en los dibujos expuestos en la Galería Dalmau, en 1927.

La sencillez del trazo de las imágenes de Lorca, con el “primitivismo” que la crítica ha descubierto en ellas, es también una manera de interpretar pictóricamente la pureza del origen tal y como la congrega su poesía. La “lógica poética” desprendida de los ropajes propios de la palabra, los adjetivos asfixiantes de la reiteración, dan paso a una desnudez arropada tan solo por la semántica, ahora más aprehendida y “entendida” luego del viaje a que la ha obligado el poeta. Los “sonidos negros” de la palabra son ya audibles porque adquieren la voz de un duende.

De la primera etapa poética de Lorca viene una actitud más irreverente e ingenua al unísono que su lectura de Lautréamont, el poeta que los surrealistas abandonaron como precursor. La investigadora y especialista en la obra lorquiana Virginia Higginbotham señala elementos comunes y deudas subyacentes en la primera obra publicada: *Impresiones y paisajes*. El viaje al interior propuesto por los surrealistas es, en esta temprana edad, la intromisión en lo prohibido, ahora con vetas de “depravación”. La flecha girará años más tarde hacia una imagen desprendida del asombro juvenil y el erotismo vendrá de la mano de lo tanático. La muerte —atrayera del duende— será fuente de luz poética.

Si bien se ha señalado *Poeta en Nueva York*, una de las últimas obras de Lorca, como el más pleno indicio de la impronta surrealista, junto a su “Oda al Santísimo Sacramento”, creemos que muchas de las producciones precedentes señalan el caudal onírico, alucinante y fantástico que sostuvo la estética del movimiento.

Detengámonos, para iniciar el recorrido, en uno de sus primeros textos: *Libro de poemas*, de 1921. De él recordemos “Deseo”.

Su solo título nos remonta de golpe aquel valor fundamental —al decir de Maurice Nadeau— del grupo surrealista francés, sentimiento que Lorca expresa en su desnuda sustancialidad. Solo el deseo ocupa el centro de la idea y la metáfora, simples y agudas como las palabras que lo soportan y que traen aparejada su fuerza. La aridez y a la vez poliédrica forma de sentimiento tan devastador, se abre y se cierra sobre el

vórtice convergente que todo lo devora. La condición desiderativa no califica sino que sustancia. Es el deseo, “y nada más”. Así, dice:

Deseo
sólo tu corazón caliente,
y nada más.

Mi paraíso un campo
sin ruiseñor
ni lirás,
con un río discreto
y una fuentequilla.
sin la espuela del viento
entre la fronda,
ni la estrella que quiere
ser hoja.

Una enorme luz
que fuera
luciérnaga
de otra,
en un campo de miradas rotas.

Un reposo claro
y allí nuestros besos,
lunares sonoros
del eco,
se abrirán muy lejos

Y tu corazón caliente,
nada más.

(“Deseo”).

El poeta traza el espacio del deseo, en un comienzo sin sobresaltos: “Mi paraíso un campo [...]” hasta que seguro del sentimiento limpia el panorama de hojarascas y lo abandona a su soledad cósmica. Y en esa inmensidad de Tierra y Cielo, solo la vibración íntima del Deseo.

De no ser la convicción de la metáfora para despejar de lastre el espacio poético, y las imágenes sonoras y casi discrepantes con el resto del poema que violentamente dejan solo la validez del sentimiento humano, pudiéramos pensar que estamos tan solo en presencia de un poema “vanguardista”, pero el trasunto insólito que permea los vocablos, la fiereza interior evocada por la disposición de los versos cortos y seguros, la traslación del ánimo más oculto de lo irracional a los lugares comúnmente terrenales, hacen sentir otra realidad más allá de la explícitamente comunicada.

De tal vocación es también muestra uno de sus conocidos poemas perteneciente a *Romancero gitano*. Nos referimos a la popular pieza “Preciosa y el aire”. El poemario, sin duda alguna el más referido de Lorca, fue escrito entre 1924 y 1927, los años del primer Manifiesto Surrealista y de su más escindido fervor.

No estamos en presencia, en el poema, de un asunto descriptivo entre la niña y sus sensaciones, sino ante la personalización de un sentido como ente inanimado que cobra vida gracias a la imaginación o, más justamente, debido a su engarce con un sentimiento irracional que en la muchacha es el miedo. La ruptura del linde entre lo real y lo irreal cuando este irrumpe abruptamente en el plano lógico de la realidad de Preciosa lo inclina a un ámbito que sin pertenecerle hace suyo. Ahora es el viento-hombrón, fantasmagoría que se torna orgánica lucha entre el hombre y las fuerzas naturales que se unifican en la secularidad de una “oculta y dolorida” España.

La metáfora no viaja entre puntos de un mismo plano, sino que tiene la misión de lo desmedido, pues une el espacio real y el imaginario del mismo personaje: desde fuera hasta dentro de lo humano, de tal forma que en la personificación, como en un mito, se expresa la saga del misterio.

Desde el inicio del poema la realidad de la marcha segura de la niña se confunde con la irrealidad que la envuelve en el aire:

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene
Por un anfibio sendero
De cristales y laureles.

[...]

Al verla se ha levantado
El viento, que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
Lleno de lenguas celestes,
Mira a la niña tocando
Una dulce gaita ausente.

El miedo confunde los sentimientos de Eros y Tánatos; la asechanza siempre del viento es la amenaza del sexo y de la muerte.

Niña, deja que levante
Tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
La rosa azul de tu vientre.

Preciosa tira el pandero
Y corre sin detenerse.
El viento – hombrón la persigue
Con una espada caliente.

La historia —germen dramático de cada núcleo poético en Lorca— se apresura dentro de los márgenes de una realidad que se cierra, pero que entreabre sus postigos al elemento imaginario que lo completa:

Y mientras cuenta, llorando,
Su aventura a aquella gente,

En las tejas de pizarra
El viento, furioso, muerde.

También en la pequeñas canciones, alejadas del dramatismo de sus piezas mayores conocidas dentro del Romancero, se advierte el cariz surrealista, no solo por los temas de “aguas oscuras” sino por el procedimiento compositivo. “Canción de la muerte pequeña” es una muestra de imágenes de ilógica hilvanación y parentesco, metáfora que aúna “sentimiento con sentimiento” hasta expresar la idea central del poema. Aquí la muerte se sitúa entre “prado mortal de lunas / y sangre bajo tierra”; para luego, como el paralelismo de dos planos cinematográficos, presentar la imagen abarcadora de varios espacios:

El perro en el tejado
Sola mi mano izquierda
Atravesaba montes
Sin fin de flores secas.
Catedral de ceniza.
Luz y noche de arena.
Una muerte pequeña.

El estribillo reiterativo puntualiza las crecidas definiciones de la “muerte pequeña”. Luego de situado el plano del encuentro, la muerte deja de ser referente imaginativo para penetrar con suficiencia el ámbito humano. Ahora son “una muerte y yo un hombre”. Un hombre solo, y ella, una muerte pequeña”.

El duelo se erotiza y va desplazando otros sentimientos para situarse en el padecimiento humano. Viene la conquista en el “prado mortal de lunas”. Son ahora el hombre y la muerte - Ella (como fuera antes el viento - hombrón en “preciosa y el aire”). La resolución es connatural. En la intimidad del ser, en lo subjetivo, se resuelve el enfrentamiento: “Prado, amor, luz, arena”.

Este sencillo poema ilustra el ejercicio poético de Lorca en el plano de lo irracional al reunir vivencias y sentimientos, acciones y anhelos, asombro de la costumbre cuando descubre “la mancha en la pared”.

En esta galería de hallazgos surrealistas *El Poema del Cante Jondo* tiene un especial sitio.

En su conferencia “El cante jondo. Primitivo canto andaluz,” Lorca, además de remitirnos al surgimiento de este tipo de música genuinamente andaluza, con sus enlaces con los sistemas musicales de la india, nos sumerge en el “lado oscuro” del corazón de España que es su noche. Esta “Lágrima sonora sobre el río de la voz”, dice Lorca, canta siempre en la noche. “No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada, Y le sobra todo lo demás”¹⁶.

¹⁶ Federico GARCÍA LORCA: “El cante jondo”. En *Obras Completas*, cit., 207.

En su hurgar por los senderos del cante jondo, Lorca descubre que los elementos de la naturaleza, tal y como ocurre con la preconizada imagen surrealista, se adentran en las dimensiones de lo irracional y llevan hasta la interioridad del mundo —el “lago de la memoria”, diría San Agustín, “la placenta oscura”, María Zambrano— para beber en la pureza confluyente de los orígenes.

El poeta ha encontrado en el cante jondo lo más profundo de la música que está más allá del ritmo y la melodía para hacerse puro sonido (en cierto modo lo que viera Bach en la profusión barroca y ya en plena modernidad Debussy en la amalgama casi indiferenciante —y así más pura— del impresionismo). El sonido más puro es aquel que no dice sino que sugiere, porque es el que contiene la emoción poética, por eso a Lorca interesa más —y así lo destaca en sus comentarios— el balbuceo que subyace bajo las palabras de cualquier canción.

Compacta composición de sonidos que es el aire que penetra en el aire de quien más que cantar lanza una queja desgarrada. Y para hacerlo, para lograr el sonido homogéneo que no se escinda en lenguaje propio o en idioma discordante, debe el hombre replegarse en sí mismo y ahondar en las profundidades de su yo. Volviendo a nuestra primera metáfora, será evocar la creación los ojos del espíritu, cerrados a toda interferencia que no conduzca más que a la profundidad de la conciencia. Así apunta el poeta:

mientras que muchos cantos de nuestra Península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se cantan, el cante jondo canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos como sus melodías antiquísimas tienen su mejor escenario en la noche¹⁷.

La orgánica traslación de la esencia del cante jondo a los poemas lorquianos, se debe a la unidad de su origen: el mismo “trino del pájaro”, “las músicas naturales del bosque y la fuente”. Y “la noche ancha y profundamente estrellada”. Y como un sonido polifónico, queja incomprensible, pero siempre entendida por el ojo espiritual que habita el alma, es la Pena —lo que para Manuel de Falla tomara ya cuerpo material y visible— y la Muerte. Y muy cerca a ellas, el duende de la Poesía.

En *Poema del Cante Jondo*, los paisajes evocados no son la contemplación gustosa del día sino la evocación de su refracción íntima en el hombre. Dice Lorca en su poema “Paisaje”.

[...]
Sobre el olivar
Hay un cielo hundido
Y una lluvia oscura
De luceros fríos.
Tiembra junco y penumbra
A la orilla del río.

¹⁷ *Ibid.*

En el poema “Evocación”, lo que salta de la descripción es el sentimiento subyacente a la geografía visual. No hay paisaje físico sino espiritual, recóndito, buceo en lo inconsciente para buscar el significado del espacio allegado del hombre:

Tierra seca,
Tierra quieta
De noches
Inmensas.
[...]
Tierra
Vieja
Del candil
Y la pena.
Tierra
De las hondas cisternas.
Tierra
De la muerte sin ojos
Y las flechas.
[...]

En “Encrucijada” se interioriza más y salta la dimensión irracional, inquietante, del paisaje:

Viento del Este;
Un farol
Y el puñal
En el corazón.
La calle
Tiene un temblor
De cuerda
En tensión,
Un temblor
De enorme moscardón.
Por todas partes
Yo
Veo el puñal
En el corazón.

Bajo el espacio de la costumbre se entraña el sentimiento que ata al hombre a su lugar. Son las correspondencias con la naturaleza, acentuadas por el surrealismo, no en la epidérmica formada de lo fortuito sino en la decisiva figura de la entrega y la pertenencia.

Las imágenes, captadas por la brevedad del verso, acentuadas en lo cortante de la frase silábica, marcan el ritmo de lo ineluctable y eterno, como el Tiempo que abre y cierra sus fases en el Día y la Noche.

Con este mismo estilo de brevedad y reiteración, firmeza y consonancia de las circunvalaciones cósmicas, es la Pena que no cesa de presentarse en el canto, y que ahora se acentúa en la Muerte. Así en “Canción de la madre del amargo”.

Lo llevan puesto en mi sábana
Mis adelfas y mi palma.

Día veintiséis de agosto
Con un cuchillito de oro.

La cruz. ¡Y vamos andando!
Era moreno y amargo.

Vecinas, dadme una jarra
De azófar con limonada.

La cruz. No llorad ninguna
El Amargo está en la luna.

La muerte en el poema es figura elíptica, presentada bajo las formas temporales de un antes y un después. El “Amargo” personaje de Lorca recuerda cómo uno de los grandes sujetos de la mitología andaluza, mitad paisaje habitual, mitad superstición y maleficio, se va deshaciendo de personaje real a figura irracional y simbólica, cuando en su fusión con la Muerte se sitúa en el plano suprarreal de la luna. La Pena de la madre que llora a su hijo también involuciona (o evoluciona) desde la lógica tristeza materna hasta la queja sin nombre de la total desolación y la renuncia. De la palabra memoriosa hasta el símbolo de reconocimiento ancestral en la luna. La queja otrora racional pierde su dimensión lógica para ser símbolo irracional.

Mucho y más podríamos decir de la vocación surrealista que anima la poesía de Federico García Lorca¹⁸. Con ella hemos podido ascender hasta el alma de España por el entramado de sugerencias de una imagen que apela a la intuición y a las “razones del corazón”. Pero más allá de ubicaciones históricas y correspondencias con movimientos literarios, Lorca “está simplemente en otro plano”. Para un hombre que de cara al día presintió desde siempre su muerte y bajo la alegría llevó escondidos los horrores del “Amargo”, no cabe otro calificativo que el de Poeta. Aquel que bajando a los pozos de su soledad, del sueño, de lo irracional, impreca a la Poesía:

Llena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura.

¹⁸

Las referencias a poemas de Federico García Lorca han sido tomadas de *La poesía de Federico García Lorca*, antología crítica a cargo de Julio GARCÍA MOREJÓN, Faculdade Ibero-Americana, São Paulo, 1998 y de las *Obras completas*, ed. cit.