# DUELO, IMAGEN (POST) EXPRESIONISTA E INTERTEXTO BÍBLICO: UNA INTERPRETACIÓN DE "IGLESIA ABANDONADA (BALADA DE LA GRAN GUERRA)", DE FEDERICO GARCÍA LORCA

## MOURNING, (POST) EXPRESSIONIST IMAGE AND BIBLICAL INTERTEXT: AN INTERPRETATION OF "IGLESIA ABANDONADA (BALADA DE LA GRAN GUERRA)", BY FEDERICO GARCÍA LORCA

**José ANTONIO LLERA**

Universidad Complutense
jallera@ucm.es

**Resumen**: El artículo aborda una interpretación en clave comparatista de uno de los poemas de la sección segunda de *Poeta en Nueva York*, incidiendo en el concepto de duelo proveniente del psicoanálisis y en las imágenes que componen la serie de grabados de Otto Dix, *Der Krieg*. Además, explora su imaginario religioso a través de sus vínculos intertextuales con los textos bíblicos, así como las convergencias temáticas con la poesía expresionista alemana y con otras narraciones de la I Guerra Mundial, como la novela de E. M. Remarque *Sin novedad en el frente*, leída por Federico García Lorca durante su estancia neoyorkina.

**Abstract**: This paper deals with an interpretation in a comparative mode of one of the poems belonging to the second section of *Poet in New York*, involving the concept of grief which comes from psychoanalysis and the series of etchings by Otto Dix entitled *Der Krieg*

("The War"). In addition, it explores Federico García Lorca's religious imagery through his intertextual links with Biblical texts, as well as the thematic convergences with German Expressionist poetry and with other narratives related to the First World War such as E. M. Remarque's novel, *All Quiet on the Western Front* (1929), read by Lorca during his stay in New York.

**Palabras clave**: Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*. "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)".

**Key Words**: Federico García Lorca. *Poet in New York*. "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)".

# 1. Preliminar

Aunque la bibliografía en torno a *Poeta en Nueva York* es muy copiosa y sigue creciendo a buen ritmo, aún son relativamente escasos los estudios críticos que proponen lecturas desde una óptica comparatista, enfocadas bien desde la vertiente del cotejo con otras tradiciones, bien a partir del diálogo interartístico[28]. Los clichés sobre la dificultad y el irracionalismo inherentes al libro, en lugar de favorecer la reflexión sobre la producción y la recepción del sentido, sobre su historicidad, han mermado las interpretaciones que privilegian una lectura detenida de los textos. A mi juicio, *Poeta en Nueva York* demanda, más que una crítica panorámica, un *lector modelo* más vigilante, mucho más abierto en su perímetro de visión, en su metodología, y atento a los detalles, a los múltiples ligamentos de un cuerpo metamórfico, transmisor de insomnios. Desde estos presupuestos quiero abordar la lectura de "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)", consciente de una complejidad que dimana de su hondo calado expresionista —más que surrealista— y de la poderosa llamada intertextual que emite con relación a la imaginería religiosa y a algunas obras alusivas a la I Guerra Mundial, que no eran ni mucho menos ignoradas por Lorca cuando escribió el poema a finales de noviembre de 1929, y con las que dialoga negando tajantemente una visión sublimadora, heroica y colectiva de la muerte.

# 2. La voz en duelo

## 2.1. Cristianismo versus dogmatismo católico

El poema conoció tres versiones impresas: una editada en la revista porteña *Poesía* (I, núms. 6-7, octubre-noviembre de 1933), con un subtítulo que se modificará después —"(Recuerdo de la Guerra Europea)"—; otra publicada en el volumen VI de las *Obras completas* (1938) a cargo de Guillermo de Torre; y, finalmente, ya con el subtítulo definitivo, el texto aparece en *España Peregrina* (I, núm. 4, 15 de mayo de 1940). Me atengo a la versión fijada por Andrew A. Anderson a partir del manuscrito original:

[28] Dentro de ambas perspectivas se agrupan, por ejemplo, los trabajos de Derek Harris (1998), Laura Sager (2004), Darío Villanueva (2008) y Llera (2013). A ellos habría que añadir la monografía de Martin von Koppenfels (1997).

IGLESIA ABANDONADA
(BALADA DE LA GRAN GUERRA)

*Yo tenía un hijo que se llamaba Juan.*
*Yo tenía un hijo.*
*Se perdió por los arcos un viernes de todos los muertos.*
*Lo vi jugar en las últimas escaleras de la misa*
*y echaba un cubito de hojalata en el corazón del sacerdote.*
*He golpeado los ataúdes. ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!*
*Saqué una pata de gallina por detrás de la luna y luego*
*comprendí que mi niña era un pez*
*por donde se alejan las carretas.*
*Yo tenía una niña.*
*Yo tenía un pez muerto bajo la ceniza de los incensarios.*
*Yo tenía un mar ¿de qué? Dios mío ¡Un mar!*
*Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos*
*y las cerillas apagadas*
*se comían los trigos de la primavera.*
*Yo vi la transparente cigüeña de alcohol*
*mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes*
*y vi las cabañas de goma*
*donde giraban las copas llenas de lágrimas.*
*En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!,*
*cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuertes brazos*
*para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del cáliz.*
*Yo tenía un hijo que era un gigante,*
*pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo.*
*Si mi niño hubiera sido un oso*
*yo no temería el siglo de los caimanes*
*ni hubiese visto el mar amarrado a los árboles*
*para ser fornicado y herido por el tropel de los regimientos.*
*¡Si mi niño hubiera sido un oso!*
*Me envolveré sobre esta lona dura para no sentir el frío de los musgos.*
*Sé muy bien que me darán una manga o la corbata*
*pero en el centro de la misa yo romperé el timón y entonces*
*vendrá a la piedra la locura de pingüinos y gaviotas*
*que harán decir a los que duermen y a los que cantan por las esquinas:*

> *Él tenía un hijo.*
> *Un hijo. Un hijo. Un hijo.*
> *Que no era más que suyo, porque era su hijo*
> *Su hijo. Su hijo. Su hijo* (184-185)[29].

[29] Desde ahora, toda la paginación remitirá a la edición de Anderson (García Lorca, 2013).

Si consideramos el texto en el conjunto de la obra, pudiera sorprender su ubicación dentro de la segunda parte del libro, la titulada "Los negros". Sin embargo, dicho lugar no es tan extraño si pensamos que EE. UU. intervienen en la Gran Guerra a partir de 1917. Tenemos pues a un padre de raza negra en estado de duelo, desconsolado por la pérdida de un hijo. Pero eso no es todo. El montaje en paralelo de secuencias teológicas y bélicas muestra la repulsa de la liturgia eucarística por estéril, a la vez que se establece una correspondencia o analogía entre Cristo —humano y desamparado— y el hijo difunto. Estamos lejos de la última cena: los soldados de la Gran Guerra son en realidad apóstoles de su propio sufrimiento, de su propia aniquilación, vidas zarandeadas por la Historia, por los poderes políticos que los entregan en holocausto y colectivizan su memoria, vampirizando su individualidad, capitalizando la sangre. A diferencia del creyente, el hablante lírico no comparte la creencia en la resurrección de la carne y la vida eterna (catolicismo doblado en nacionalismo); solo se libera de su conmoción íntima sustituyendo los ritos católicos, mistificadores y vacíos, por el imperio de una Naturaleza indómita e instintiva, fundadora de otro reino ajeno a la Teología y a la Historia. De la pérdida de la fe como asunto nuclear no creo que debamos deducir que se está tematizando la "nostalgia de una infancia en que la fe religiosa era un componente básico, y que es recordada míticamente" (García-Posada, 1981: 164)[30]. Se trata de algo distinto a mi modo de ver: lo sentimental avanza en sincronía con lo moral. El pasado reciente de la pérdida irrevocable enmarca un *pathos* de violenta contestación nihilista contra una doctrina que se muestra incapaz de restaurar el equilibrio de un yo roto y desolado. La voz paterna sería una contrafigura del Abraham bíblico, de su fe inmarcesible, que le lleva a querer inmolar a su hijo Isaac para cumplir con el mandato de Yahvé, que lo ha puesto a prueba.

Tanto en sus primeros escritos como en la obra posterior, se hace muy patente en Lorca una religiosidad heterodoxa, una escritura que se tensa en el conflicto entre el espíritu y la carne: rechazo del Jehová del Antiguo Testamento, del Dios cruel, lejano, vengativo, castigador del instinto, y encarecimiento de Cristo, de su humanidad (Martín, 1986; Herrero, 2005).

El título y el subtítulo introducen dos isotopías: una actitud anticatólica y el clima sacrificial de la I Guerra Mundial. Ese entrelazamiento no es arbitrario, pues, como demostraré, tanto escritores como pintores expresionistas y post-expresionistas recurren a las imágenes cristológicas y religiosas para expresar sus traumáticas vivencias bélicas. En el abandono explicitado por el título resuena en eco el lamento de Cristo: "Y a la hora de nona gritó Jesús con voz fuerte: *Eloí, Eloí, lama sabachtaní*? Que quiere decir: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" (Mc 15,34). En la versión definitiva, el término *balada* reemplazará a *recuerdo*, y es un cambio que me parece muy relevante si consideramos el resto de la obra lorquiana, donde los poemas así titulados concentran la melancolía y el desengaño causados por los estragos del tiempo. Más aún: diría que este texto neoyorkino podría leerse a modo de epílogo de "La balada de la muerte" —incluida por García-Posada entre los *Primeros escritos*—, debido a su énfasis en la fenomenología materialista de la disgregación del cadáver y en el efecto que produce en aquellos que se hallan ligados afectivamente a él. Se ahonda en una visión barroca de la muerte como episodio que sobrepasa a la razón y que afecta al cuerpo —templo del erotismo y del deseo—, cuya

[30] Más errónea me parece la interpretación de Rupert Allen Jr., que alude a dos tipos de sacrificios: uno bueno, el de la Iglesia, y otro negativo, el que ejemplifica la I Guerra Mundial, alejado del primero, por lo que "la única salvación posible consiste en una vuelta al antiguo ofertorio" (1966: 43).

descomposición despierta el horror y, a la vez, lo que podríamos denominar el sentimiento de lo *siniestro (Das Unheimliche)*. Para Freud lo siniestro es aquello que, habiendo sido reprimido por la civilización y la cultura, retorna angustiosamente. Lorca, como el padre del psicoanálisis (¿lo leyó después, en sus años de la Residencia?), señala la inquietud ancestral que pervive en el hombre y que provoca la desfamiliarización, esto es, el pánico ante una posible reaparición del cuerpo sepulto:

> *Es que si el pensamiento se para a contemplar ese misterio no lo comprende y únicamente sabe que sus ojos se despanzurrarán entre piedras, que sus entrañas nidos de terrores vivientes y que los gusanos verdes y devoradores se comerán su corazón. […] Los hombres nos amamos por el cuerpo, y cuando este es de hielo azulado en el frío atroz, nos sentimos aturdidos y seguimos amando al cuerpo que vivió sin acordarnos del alma y de la prueba que va a sufrir. Luego cuando pasan algunos días lloramos desconsolados aquel cuerpo ya podre espantosa y tenemos terror de su aparición, pero esto siempre por su materia, no por su espíritu (PE, 1067-1068).*

"Yo tenía un hijo que se llamaba Juan", dice el primer verso. Se empieza con un despojamiento de un ser querido, pero ¿cómo llamamos a quien ha tenido la desgracia de ver morir a un hijo? Resulta un estado emocional indecible, pues carecemos de una palabra concreta en nuestro idioma (*huérfano* es el vocablo reservado solo para quien ha perdido al padre o a la madre, no al hijo). El lenguaje calla ante una realidad contra natura, que invierte las leyes de la generación. Dentro de este contexto religioso, el antropónimo nos aproxima a san Juan Bautista, evangelista y mártir decapitado por orden de Herodes (Mt. 14,3-12), que ya había aparecido en un poema en prosa de marcado acento vanguardista, "Degollación del Bautista". Considerando el misterio eucarístico como centro de la vida eclesiástica, de la misa, la alusión a Juan cobra todo el sentido, pues en su testimonio se contempla la muerte de Cristo *sub specie aeternitatis*, en frontal contraste con la visión del Juan soldado, caído para siempre en la batalla. En la misa se realiza la incruenta inmolación de Cristo, que representa la que tuvo lugar cruentamente en el Calvario. San Juan nos dice que la eucaristía —banquete sagrado, memorial de muerte y promesa de salvación— nos concede ya la vida eterna y dispone nuestra carne para la resurrección futura: "Jesús les dijo: En verdad, en verdad os digo que, si no coméis la carne del Hijo del hombre y no bebéis su sangre, no tendréis vida en vosotros /. El que come mi carne y bebe mi sangre tiene la vida eterna y yo le resucitaré el último día" (Jn. 6, 53-55). Al morir y resucitar, Cristo habría matado a la muerte: "Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque muera, vivirá; / y todo el que vive y cree en mí no morirá para siempre" (Jn. 11,25-26). El padre ha renunciado a esa promesa de salvación tal y como es transmitida por la Iglesia católica; nos muestra el sacrificio real de un ser querido —la sangre ha inundado las trincheras— y su esperanza no se sujeta a ninguno de los mustios símbolos de trascendencia que le ofrece la liturgia, ni puede enfrentarse al dolor en consonancia con la idea de recompensa ultraterrena (cf. Is. 53,10ss; 2Mac. 7,11-36; Sab. 5).

Sabemos que Lorca se encontraba en Madrid en enero de 1921, al poco de anunciarse en prensa[31] el estreno de una de las grandes cintas sobre la Gran Guerra, rodada con

[31] En el diario *ABC* (7 de enero de 1921) se leía: "Durante la gran hecatombe mundial muchas personas decían: '¡Qué hermosas películas se harán con motivo de la guerra!' El vaticinio se ha confirmado: *¡Yo acuso!*, la grandiosa cinta que se estrena hoy en Real Cinema y Príncipe Alfonso, pertenece a esta clase". No deja de ser curioso que, años más tarde,

soldados reales y no obstante traspasada por lo fantástico, cuya proyección en los Estados Unidos entusiasmaría al mismísimo Griffith. Me refiero a *J'accuse* (1919), de Abel Gance, de uno de los maestros del cine mudo. ¿Llegó a verla el granadino? Lo cierto es que el héroe es un poeta de nombre Jean, que recuerda al Juan de "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)". Pero hasta ahí llegan las similitudes, ya que Jean Diaz es un superviviente-visionario; imagina la resurrección de los caídos en la batalla, que vuelven a sus pueblos para comprobar si su sacrificio valió la pena. Una de las secuencias presenta una pirámide de cadáveres sobre el altar de una iglesia destruida, mientras que la moralizante alegoría cristiana del martirio se explicita en la cartela del final. En oposición a la violencia sacralizada y redentora de *J'accuse*, el hablante lírico lorquiano se sitúa en el territorio yermo del despojo irredimible: ahora no se levantan los muertos para aleccionar a los vivos, porque el padre ni tan siquiera sabe dónde yace el cadáver de su hijo.

El elemento arquitectónico del arco responde a una figuración de la muerte, ya en el *Romancero gitano* —"Brillan las azoteas / y las nubes. Don Pedro / pasa por arcos rotos"—, y se prolonga en *Poeta en Nueva York*: el "arco de yeso" en "Muerte" (233), o el "arco donde duermes" (270) en referencia al *somnus imago mortis* de Whitman. No debe olvidarse que los arcos del triunfo se construían para conmemorar las victorias militares desde tiempo de los romanos, por lo que asistimos a una inversión crítica de este lugar de memoria: por el arco (del triunfo) solo pasan los muertos. El uso del cuantificador indefinido en lugar del artículo determinado en la construcción sintáctica del complemento circunstancial —"*un* viernes de todos los muertos"— tiene como función señalar la analogía y la distancia que une y sobre todo separa a ambas víctimas, al Jesús crucificado y al combatiente, fundiendo en un solo grupo nominal desautomatizador dos efemérides del calendario —el Viernes de Pascua y el Día de todos los Santos—, pero con el matiz de imprecisión cronológica que corresponde a un individuo anónimo. Lorca moldea la composición de manera que carga los significantes de potencialidades visuales y fonoestilísticas: el paralelismo que comprende el primer y el segundo verso no solo subraya el eco percutiente de un pasado que no se logra borrar; la alternancia métrica —de arte mayor a arte menor— provoca el aislamiento del verso segundo: soledad que es también de la conciencia que dice. La cadena sintáctica se nutre, además, de una aliteración en vibrante y en silbante, que iconiza en el proceso de lectura el trauma.

El juego en las últimas escaleras de la misa, el cubito de hojalata en el corazón del sacerdote. No hay aquí un mero onirismo surrealista. Las escaleras alcanzan dos imágenes contrapuestas, tanto la ascensión como la caída o *descendimiento*, auténtico género iconográfico (recuérdese el cuadro de Roger van der Weyden, que se exhibe en El Prado). Decir misa era uno de los pasatiempos favoritos de Lorca cuando era niño (Gibson, 2001: 1900) y la hojalata era un material con el que acostumbraban a fabricarse muchos juguetes. Sin embargo, el objeto y el espacio adquieren una resonancia lúgubre: la hojalata representa lo frío e inerte que invade lo vivo, el corazón del presbítero que oficia la misa. Remite a la soledad asfixiante y a una identidad quebrada: "¡Oh voz antigua, quema con tu lengua / esta voz de hojalata y de talco!" (216). Y "Aquí solo con mi ahogado. / Aquí solo con la brisa de musgos fríos y tapaderas de hojalata", declara el sujeto lírico en "Infancia y muerte" (*P*, 587). El templo se carga también de resonancias sombrías, pues en él no adviene la redención ni

en la "Guia sinòptica" publicada en *L'Amic de les Arts* (n.º 23, 31 de marzo de 1928), Dalí, Montanyà y Gasch, contagiados por el sarampión del vanguardismo, calificaran de putrefacto el cine de Gance —junto al de Murnau y Lang— y ensalzaran el trabajo de Langdon, Chaplin, Keaton y Menjou (Gubern, 1999: 51).

la dicha, sino el extravío y la desaparición, la ausencia de camino o salida, la ruina física y espiritual, como apunta la construcción pronominal *(perderse)*.

En 1915, Freud da a la imprenta unas "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte" *(Zeitgemäßes über Krieg und Tod)*, en las que asevera que la I Guerra Mundial había revelado la inhumanidad esencial de la especie, poniendo de manifiesto que la historia universal no era más que una sucesión de genocidios. A este diagnóstico habría que agregar el que realiza poco después, cuando en 1916 publica un estudio titulado "Duelo y melancolía" *(Trauer und Melancholie)*, en el que trata de delimitar ambos conceptos señalando que el duelo se instala sobre el psiquismo provocando que el mundo aparezca "desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto" (1981, II: 2093). En el poema tenemos a un padre traumatizado, que golpea los ataúdes, lleno de una ira y una rabia que correspondería al primer estadio del duelo, pero de un duelo muy particular como veremos más adelante, ya que Lorca escribe "los ataúdes" (los cuerpos *de los otros*), no *el* ataúd. La geminación triple ("Su hijo. Su hijo. Su hijo") no solo pone de relieve el trauma psíquico y el tormento, sino una conciencia insurgente contra la Ley, la Fe, el Ejército o la Patria, que tratan de fagocitar el cadáver filial, que se apropian de él bajo los resortes de una economía que trasparenta la retórica de la propaganda. Se da, por tanto, una visión antiestoica y antihegeliana de la muerte, puesto que ni se acepta serenamente ni se racionaliza afirmando la satisfacción de la ley cósmica, universal. La persona es irremplazable; su fin es el fin del mundo, algo que se nos arranca en contra de nuestra voluntad. Aunque la alusión a la pata de gallina pueda parecer incoherente o absurda, seguimos en el interior del mismo campo asociativo: el animal despiezado, el despojo, la carnicería, la aniquilación en masa, las fosas comunes, el matadero que supone una confrontación mundial como la Gran Guerra (en su novela de 1932 *Voyage au bout de la nuit* Céline, que fue combatiente, reitera precisamente la metáfora del matadero). La civilización se rinde a una ética zoológica, de cacería y preservación.

Uno de los versos más desconcertantes que se nos presentan en la lectura es el 8: "comprendí que mi niña era un pez". ¿Cómo explicar esa súbita modificación del género, que rompe con la línea referencial? Me atrevería a decir que es síntoma directo del estado de duelo; el padre construye un relato delirante para frenar la disgregación del yo a causa del sufrimiento. La psiquiatría y el psicoanálisis enseñan que el relato delirante actúa a modo de un muro de contención. Al dar por desaparecida a una niña que nunca existió, tal vez el difunto real no se haya ido del todo y sea al menos recuperable en algún lugar de la imaginación (las niñas no van a filas).

Lo que sí está claro es el uso que realiza Lorca de la simbología. La palabra griega ἰχθύς ('pez') es para los cristianos un ideograma cuyas cinco grafías son las iniciales que significan Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador. Debido a que el pez es también un alimento y Cristo resucitado come de él (Lc 24,42-43), se convierte en símbolo del banquete eucarístico, donde figura frecuentemente al lado del pan, detalle recogido a veces por la rica iconografía de la última cena. Sin embargo, pese a la asimilación con el *Ecce Homo*, la voz paterna dibuja una escenografía lúgubre en la que no queda lugar para la fe en la resurrección del sacrificado. Morir no significa, como para el buen creyente, partir y estar con Cristo (Flp. 1,23). El pez es ceniza, luego cuerpo consumido, polvo que vuelve al polvo. Ya antes, las carretas del verso décimo habían sugerido los coches fúnebres, o incluso las carretas atestadas de esqueletos de la pintura de Brueghel. La imagen podría tener incluso una lectura teológica si pensamos en el carro de fuego que eleva a Elías hasta el cielo, alegoría de la gracia bautismal que conduce a la vida celestial según los padres de la Iglesia (Daniélou, 1993: 71).

Interpreto la carreta que se pierde por los caminos como una reescritura de esta imagen bíblica, negando cualquier atisbo de ascensión a través de la inmanencia de un *iter vitae* desacralizado. *Yo tenía… / Yo tenía… / Yo tenía…* La anáfora brota de una compulsión de repetición, de una neurosis obsesiva que empuja hacia lo tanático.

A continuación, la eucaristía y los ornamentos litúrgicos se desvirtúan y se anulan como ha visto Jacqueline Minett (1984: 127). ¡Qué lejos la hojalata del oro de cálices y custodias! La campana que congrega a los fieles para la asamblea (la *ecclesia*) está amenazada por la podredumbre de la fruta, metáfora no solo del pecado y de las pasiones[32], sino expresión de un naturalismo fisiológico macabro de ascendencia barroca y romántica, y que poco después, en *L'âge d'or* (1930), un iconoclasta Luis Buñuel proyectará también sobre el ámbito religioso. La personificación de las cerillas apagadas que devoran los trigos es una elocuente metáfora pura: las sombras, lo que un día fue llama de vida, llama de amor viva, devoran a las nuevas generaciones. Los soldados se llevan consigo a los vástagos que no nunca tuvieron.

## 2.2. Imágenes de la Gran Guerra: Heym, Trakl, Barbusse, Valle-Inclán, Remarque, Beckmann y Dix

Sin transición, se coloca al lector delante del paisaje después de la batalla, ante una memoria estremecida hasta la pesadilla. Los versos 16 y 18 —*Yo vi… / y vi*— transcriben el *Καὶ εἶδον* de Juan de Patmos, la sintaxis alucinatoria del *Apocalipsis*, la recursividad de una visión que aterroriza. Las convergencias del discurso lírico lorquiano con el de los poetas y los pintores (post)expresionistas alemanes resultan sorprendentes: exaltación de la subjetividad, léxico religioso, deslumbrantes imágenes... Sin ánimo de exhaustividad y ciñéndome al texto que comento, empezaré refiriéndome a los poetas. Téngase en cuenta que algunos de ellos —no siempre los mejores— fueron traducidos por Jorge Luis Borges en las revistas de vanguardia de la época: *Cervantes* (octubre de 1920), *Grecia* (noviembre de 1920) y *Ultra* (20 de octubre de 1921). No obstante, en España, al menos en el terreno literario, el expresionismo pasó bastante inadvertido en el marco del arte nuevo y solo se entendió como documento testimonial de los horrores de la guerra[33].

"Yo vi a la transparente cigüeña del alcohol / mondar las negras cabezas de los soldados agonizantes", escribe Lorca. Las aves, los soldados caídos, la carroña. "La guerra" *(Der Krieg I)* de Georg Heym, que morirá ahogado en un lago antes de 1914, es un poema cargado de vigor profético, de negras premoniciones[34], de plasticidad narrativa: "Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut, / Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut. / Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt, / Von des Todes starken Vögeln weiß

[32] En uno de sus poemas fechados en 1920, "Hay almas que tienen…" se hace patente la referencia al pecado y a la lejanía de Dios: "Otras almas tienen / dolientes espectros / de pasiones. Frutas / con gusanos. Ecos / de una voz quemada / que viene de lejos / como una corriente / de sombra. […] / Cada piedra dice: ¡Dios está muy lejos!" (*P.*, 124-125).

[33] La recepción del expresionismo en España ha sido estudiada por José Luis Calvo Carilla (2009).

[34] Las imágenes apocalípticas anteriores a la guerra se hallan también en escritores como Jakob von Hoddis ("Weltende") o Karl Kraus, y en pintores como Ludwig Meidner (*Die Abgebrannten*, 1912; *Apokalyptische vision*, 1913).

bedeckt" (Heym, 1964: 346)[35]. Las aves blancas *(Vögeln weiß)* se convierten en cigüeñas en Lorca, animal calificado de impuro en el Antiguo Testamento: "He aquí entre las aves las que tendréis por abominación, y no las comeréis por ser cosa abominable: […] / la garza, la cigüeña [καὶ γλαῦκα καὶ ἐρωδιὸν] en todas sus especies" (Lev. 11,13-19). La cigüeña no trae por los aires al recién nacido salvador; es un pájaro alcoholizado (¿metonimia de la herida incurable, alegoría séptica de lo perecedero?), un destino que vuela en zig-zag, como el trago que prepara al soldado para la dura prueba de la batalla y enciende su valentía o alivia su miedo. Sabemos que los combatientes recibían, además de latas de comida, alcohol[36]. Minett (1984: 130) entiende que habría que interpretar los trigos comidos por las cerillas de modo metonímico, como emblema de la hostia y de Cristo[37]. Me pregunto si no se percibe una desritualización correlativa en la mención del alcohol: al contrario de lo que sucede en la transubstanciación, el vino no es la sangre de Cristo consagrada por el sacerdote, sino una sangre real, la que anega los frentes de batalla europeos, sangre que no desemboca y sobre la que se ciernen las aves carroñeras[38]. El alcohol no es índice de redención, sino prólogo de la masacre, libación letal.

Entre el 6 de septiembre de 1914 se libra la batalla de Grodek, una de las más sangrientas en los inicios de la I Guerra Mundial. Allí estaba otro de los grandes autores del expresionismo alemán, Georg Trakl, quien con el mismo topónimo titula uno de los poemas más escalofriantes que salieron de su pluma, y que sirve de síntesis de la literatura bélica de aquellos años:

*Am Abend tönen die herbstlichen Wälder*
*Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen*
*Und blauen Seen, darüber die Sonne*
*Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht*
*Sterbende Krieger, die wilde Klage*
*Ihrer zerbrochenen Münder.*

[35] En la traducción de Jenaro Talens y Ernst-Edmund Keil: "Como una torre aplasta las postreras llamas, / donde huye el día, rojos están los ríos de sangre. / Muertos innumerables flotan ya entre los juncos. / Blanquecinas los cubren las recias aves de la muerte" (Stadler, Heym, Trakl, 1998: 129).

[36] "Rum was useful in anesthetizing the nerves, as well as helping to fortify them if men were about to go over the top. More usually, it was dished out on a day-to-day basis to reinvigorate those holding the line. With approval, it could be given to men who had undergone a particularity onerous ordeal, such as a trench raid, or a fighting patrol in no-man's land" (Emden, 2012: s. p.).

[37] "La espiga es el pan. Es Cristo / en vida y muerte cuajado. / […] La manzana es lo carnal, fruta esfinge del pecado" (*P.*, 142).

[38] Resultan sorprendentes las coincidencias de estos versos de *Poeta en Nueva York* con la crónica retrospectiva de españoles como el doctor Albiñana, que visitó el frente en 1919, cuando estaba estudiando Medicina en París y publicó aquellos recuerdos en el diario *ABC*, once años después: "Espanta pensar los horrores de una lucha sostenida mediando solo unos pasos de trinchera a trinchera, en la que casi podía confundirse el aliento de los combatientes; las zanjas, amplias y profundas, contenían muchedumbre de restos humanos, *mondos* y calcinados, que ninguna mano piadosa se había dignado retirar todavía; y confundidos con jirones de vestimenta y suelas de zapatones, veíanse trozos de cascos abollados, correajes y herraduras de caballos. […] restos insepultos abandonados hasta de *los cuervos*" (1930: 16; los subrayados son míos). La compasión ante el cuerpo sin tumba —aspecto esencial como demostraré en el poema de Lorca— halla también su lugar en el relato de Albiñana: "Sentí honda piedad por aquellos restos sin nombre y sin tumba, pertenecientes a seres que habían sucumbido creyendo engrandecer a su Patria".

*Doch stille sammelt im Weidengrund*
*Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt*
*Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;*
*Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.*
*Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen*
*Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,*
*Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;*
*Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.*
*O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre*
*Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,*
*Die ungebornen Enkel (Trakl, 1938: 94)*[39].

El desgarro, el sentimiento de duelo, el *Dies Irae*, la pudrición, el grito en la noche del sentido, el sacrificio humano que se lleva a los no nacidos y también la agonía del soldado, que coincide con el texto lorquiano (caso de poligénesis). Lo que para Trakl son guerreros moribundos *(Sterbende Krieger)* para Lorca son "soldados agonizantes". El matiz importa mucho, ya que se está renunciando al aliento heroico y solemne, a la estetización de la muerte.

Junto a una Biblia, los soldados alemanes llevaban al frente las inflamadas obras de Nietzsche, que abogaba por vivir peligrosamente y henchía los humores de sus cerebros[40]. Cierta historiografía ha insistido en que la Gran Guerra solo produjo un pacifismo minoritario y que fue acogida con entusiasmo por la mayoría, pues pensaba que iba a cambiar el mundo (Ferro, 1984), ambiente de euforia que recrean también en algunos memorialistas como Stefan Zweig. Pero esa supuesta unanimidad era en gran parte un efecto de la maquinaria propagandística. Muy pronto se dejaron oír voces de las atrocidades en los frentes. Entre ellas, destaca el alegato antibelicista del excombatiente Henri Barbusse, que publicó en 1916 *Le Feu (Journal d'une escouade)*, traducido al español en 1920 por Antonio Bermejo de la Rica y en 1930 por Antonio Buendía Aragón. Las "negras cabezas" del verso lorquiano tendrán su correspondencia en el relato del francés: "Varios tienen los labios completamente tumefactos y enormes: son cabezas de negros, hinchadas como vejigas *(Plusieurs ont la figure complètement noircie, goudronnée, les lèvres tuméfiées et énormes: des têtes de nègres soufflées en baudruche)*" (136)[41]. El fuerte componente plástico de estas imágenes nos

[39] En la versión de Jenaro Talens y Ernst-Edmund Keil: "Por la tarde resuenan en los bosques de otoño / las mortíferas armas y en las llanuras áureas / y los lagos azules; sobre ellos rueda el sol / más oscuro; la noche / abraza a los guerreros moribundos, el lamento feroz / de sus bocas quebradas. / Mas silenciosamente en la pradera, / nubes rojas que un Dios airado habita, / se reúne la sangre derramada, la frialdad lunar; / todos los caminos desembocan en negra podredumbre. / Bajo el áureo ramaje de la noche y los astros / vaga por el callado bosque la sombra de la hermana / que saluda las almas de los héroes, sus cabezas sangrantes. / Y en el juncal resuenan quedamente las oscuras flautas del otoño. / ¡Oh, más soberbio duelo!, altares de metal, / un inmenso dolor alimenta hoy la ardiente llama del espíritu, / los nietos que no han nacido aún" (Stadler, Heym, Trakl, 1998: 261).

[40] En Así habló Zaratustra se lee: "Debéis amar la paz como medio para nuevas guerras. Y a la paz corta más que a la larga (Ihr sollt den Frieden lieben als Mittel zu neuen Kriegen. Und den kurzen Frieden mehr, als den langen)" (2006: 84).

[41] Valle-Inclán, aliadófilo, se traslada a los frentes franceses como comisionista de *Prensa Latina* en fechas muy cercanas, en abril de 1916. Fruto de este viaje será la crónica novelada *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), organizada a partir de los artículos que habían ido apareciendo a finales del año anterior en *El*

aproxima a la rica iconografía post-expresionista que generó el conflicto bélico. Tenemos constancia de que Lorca conocía esta pintura a juzgar por el texto de una conferencia leída el 27 de octubre de 1928 en el Ateneo de Granada ("*Sketch* de la nueva pintura"), durante la cual fue proyectando diapositivas. En ella exalta al cubismo como arte que salva a la pintura de la representación de la realidad y la convierte en arte puro, en expresión autónoma. La línea de argumentación resulta bastante orteguiana hasta aquí. A continuación, Lorca presenta a los surrealistas ("sobrerrealistas") como los pintores que liberan de las cárceles y las disciplinas geométricas, implantando "un periodo místico, incontrolado, de su suprema belleza. Se empieza a expresar lo inexpresable" (*Pr*, 94). Avanza, muy esquemáticamente, hasta el arte alemán:

> *Año 1914. La gran guerra destruye la realidad real. Lo que se ve es increíble. No hay razonamiento que resista la guerra. Lo visible no parece auténtico. Las construcciones éticas se vienen abajo. Lo que creíamos ya no lo creemos. Se rompen todas las cadenas y el alma sin asidero se encuentra sola, desnuda, dueña de su perspectiva. No hay que hacer caso de los ojos que engañan. Hay que libertarnos de la realidad natural para buscar la verdadera realidad plástica. No ir en busca de las calidades efectivas de los objetos, sino de sus naturales equivalencias plásticas. No buscar la representación real de un objeto, sino encontrar su expresión pictórica, su expresión geométrica o lírica y la calidad apropiada de su materia. La gran guerra es la madre de la nueva pintura. En el dolor y en esa realidad vencida por lo increíble deja la pintura de ser esclava de los sentidos para convertirse en autónoma […]. Después de la guerra los pintores o siguen la disciplina cubista llevándola a extremos científicos, como los puristas o los constructivistas, o bien se inicia una pintura social de fustigación de vicios, presentándolos en todo su horror, como los veristas alemanes, los insoportables veristas alemanes, o bien hacen de la pintura una exaltación expresiva de las cosas, un último límite de los contornos y de los espíritus de las cosas, como los expresionistas que animaron y animan la ciudad de Berlín (Pr, 90-93).*

¿Quiénes eran esos "insoportables veristas alemanes"? Después del absolutismo del yo que había promovido el expresionismo, en 1925, en la Kusthalle de Mannheim, se celebra una exposición de artistas plásticos que proclaman una Nueva Objetividad *(Neue Sachlichkeit)*, y dentro de ellos se da una corriente de denuncia social, el verismo, cuyos

*Imparcial*, y en la que sobresale la ductilidad de la perspectiva, no solo cenital, sino en perpetuo dinamismo, múltiple, lograda por la superposición simultánea de los segmentos narrativos, en parataxis, más cerca de la cámara cinematográfica que de la clásica omnisciencia (Villanueva, 1978). El gallego diverge de Barbusse en su acento épico-propagandístico, por donde discurre la técnica esperpentizadora en su cosificación del ejército alemán: "Unos caen al modo de peleles recogiendo grotescamente las piernas; otros, abren los brazos y quedan aplastados sobre la tierra; otros, se doblan muy despacio sobre el hombro del camarada" (*OC* I, 914). Ecos de Nietzsche en la glorificación mística de la batalla —retomada después por el fascismo— pueden identificarse también en Valle-Inclán: "¡Qué cólera magnífica! ¡Qué chocar y rebotar, qué mítica pujanza tiene el asalto de las trincheras! ¡Y qué ciego impulso de vida sobre el fondo del dolor y de la muerte!" (*OC,* 934). La focalización cenital del cronista, que observa la guerra como espectáculo sublime (belleza y horror a la par), es totalmente ajena a "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)". Por otro lado, la crónica bélica en una España cuya intelectualidad se declarará mayoritariamente aliadófila (con la salvedad de Baroja, por ejemplo), compone un riquísimo corpus que todavía no ha sido estudiado en profundidad: Azorín, Corpus Barga, Luis Bonafoux, *Gaziel*, Manuel Ciges Aparicio, José María Salaverría, Zamacois, Juan Pujol, Ramiro de Maeztu, Ricardo León, Ramón Pérez de Ayala, Salvador de Madariaga, Carmen de Burgos o Alberto Insúa. Véase Jordi Amat y José Ramón González (coords.) (2013).

principales representantes serán Max Grosz y Otto Dix. Se singulariza por una vuelta al objeto, a la representación, que había sido arrumbada por el trascendentalismo expresionista de primer cuño. Insoportables, sí, porque son capaces de visibilizar aquello que se silencia. En 1927, Fernando Vela traduce para la editorial Revista de Occidente el ensayo del crítico Franz Roh, a buen seguro una de las fuentes de documentación que utilizó Lorca para preparar su conferencia. Sobre la pintura verista, señala los lazos con la tradición goyesca:

> *El despiadado mundo del verismo es, ante todo, una reacción contra los temas y gestos excesivamente religiosos, contra la metafísica demasiado arriscada, incluso mazorral, de ciertos expresionistas, a la cual se ha querido opone una voluntad más viril y menos optimista de la realidad […] representada por la línea —demoniaca hasta el satanismo— de los horrores de Goya, Hogarth, Daumier, Toulouse-Lautrec (1927: 104-105).*

Lorca debió de consultar el trabajo de Roh, aunque no precisamente para ilustrar esta tesis, pues su poema revela que religiosidad y verismo no son ni mucho menos excluyentes. Un dato apoya esta hipótesis: en el mismo número de *Revista de Occidente* en el que se edita su poema en prosa "Santa Lucía y San Lázaro" (XVII, 1927, p. 110) aparece una reseña de Antonio Espina sobre el ensayo de Roh, del que se habían entresacado algunas páginas en el número del mes anterior[42]. Estoy convencido de que estos autores también saldrían a relucir en las conversaciones del granadino con Salvador Dalí y con el crítico de arte catalán Sebastià Gasch, uno de los primeros que apreció sus dibujos, y con quien comenzó a cartearse en el periodo en que solía viajar a Barcelona. Posteriormente, en los años cincuenta, Gasch editará un ensayo titulado *Expresionismo* en el que pasará revista al movimiento y a sus precursores —Van Gogh, Munch, Hodler, Corinth—, haciendo hincapié en el significado de la deformación como manera de interpretar un objeto: "Deformar no quiere decir desfigurar. Lejos de traicionar a la naturaleza, la deformación la somete a una regla espiritual, a una conducta propiamente humana. Esta disciplina es a la vez ordenadora y liberadora" (1955: 10-11). Estas ideas pueden aplicarse a la estética de *Poeta en Nueva York*.

En mi criterio, la conferencia granadina de 1928 sobre pintura que acabo de comentar no puede explicarse si no se tiene en cuenta el debate de fondo que habían sostenido poco antes los críticos de arte Cassanyes y Gasch en *L'Amic de les Arts*, del que debió de tener noticias Lorca. En el primer artículo de la polémica[43], Cassanyes defiende las tesis de Roh y ataca a Gasch por reducir el arco de acción de la Nueva Objetividad, "l'autèntica pintura novo-europea". La respuesta de Gasch no se hizo esperar y en septiembre reaccionó con un artículo ilustrado con dibujos de Dalí, Picasso, Miró y Lorca. Al contrario de lo mantenido por Roh, y en polémica con la elogiosa recepción de Cassanyes, sostiene que la tendencia más auténtica del momento es el lirismo plástico, corriente en la que incluye a Viñes, Peinado,

[42] El propio Espina publica en *La Gaceta Literaria* una reseña de los carteles literarios que Ernesto Giménez Caballero estaba exponiendo en la galería catalana Dalmau, y escribe lo que sigue: "Giménez Caballero, en la conferencia que precedió la apertura de la Exposición, dijo, al definir sus intenciones, que pretendía ofrecer unos ensayos de post-expresionismo embalado, utilizando para la expresión de un objeto su fenomenalidad más cruda y directa. Anteriormente, en el curso de una conversación sostenida con él, me había dicho que quería lograr un verismo absoluto, un verismo a lo Dix" (núm. 27, 1 de febrero, 1928, p. 4).

[43] "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern" (31 de agosto de 1927).

Miró, González de la Serna, Juan Gris, Dalí y al propio Lorca, y que se manifestaría por una fusión entre el surrealismo y el cubismo. Gasch señala que la Nueva Objetividad, en tanto que surgida como reacción contra el expresionismo, menosprecia la realidad interior[44]. Cassanyes responde con un texto titulado "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern" (31 octubre de 1927), en el que expone que le resulta incompatible la unión de la poesía con la pintura (argumento que se remonta a Lessing).

Sin abandonar aún la imagen terrorífica de las negras cabezas de los soldados agonizantes, es indudable el nexo de unión que mantiene con algunos dibujos y grabados de Otto Dix. En 1915 Otto Dix se alista como voluntario. Tiene 22 años. Después de 4 años en los campos de batalla compone más de medio millar de dibujos, lo que Kinkel llamó actas del infierno *(Protokolle der Hölle)*. En sus grabados amalgama los primeros planos con las perspectivas generales, deja que el aguafuerte muerda los contornos o que la aguatinta inunde el espacio de la plancha. En amarillentos papeles de estraza del tamaño de su macuto, con lápices blandos y tinta china, va dejando testimonio de la barbarie. La serie de 1924 *Der Krieg (La guerra)* está formada por 50 estampas en aguafuerte. Se inspira en los grabados de Callot y de Goya, en las momias de las catacumbas de Palermo y en fotografías de la Gran Guerra a cargo de Hugo Erfurth y Ernst Friedrich (McGreevy, 2001; Radic, 2001). ¿Qué vemos en estos grabados? A diferencia del cineasta Abel Gance, Dix no ahorra truculencia al espectador. Cráteres iluminados por bengalas, tumbas a la luz de la luna, ruinas, gaseados en las fosas, caballos panza arriba, ojos desorbitados *in articulo mortis*, trincheras destruidas, zanjas, danzas de la muerte, bombardeos, alambradas con cuerpos prendidos, burdeles grotescos, muertos a cañonazos, patrullas nocturnas, blancas cruces de madera, cantinas donde los soldados beben hasta perder la conciencia y vomitan, casas bombardeadas, obuses del calibre 28, vuelan las piernas y los brazos, carne corrompida, montañas de lodo, sombras tendidas como estopa sucia bajo el hollín de los rostros… Los seres humanos esparcidos por las trincheras dejan de ser cuerpos y se transforman en cosas, en naturaleza impersonal, muestrario lúgubre del horror.

Uno de estos grabados podría ilustrar a la perfección "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)". Me refiero a *Sterbender Soldat*, como puede verse en la Fig. 1:

[44] Esta percepción se me antoja equivocada, si bien Gasch acierta cuando circunscribe la Nueva Objetividad a sus dos tendencias alemanas (desde el idealismo de Schrimpf hasta el verismo de Grosz y Dix) y cuando discrepa con motivos sobrados por la inclusión en este movimiento de autores como Ernst, De Chirico o Miró. Salvador Dalí publica poco después, en el mismo medio, "Les arts. Temes actuals" (31 octubre de 1927) y aclara, terciando en el debate, lo que sigue: "Les dretes, doncs, dins les tendències vivents i vives de la pintura, poden ésser representades pel cubisme actual (el de la primera època ha passat igualment a la Historia), pel neo-romanticisme, pels fauves, per la nova objectivitat, etc., etc. I les esquerres pel recentissim cubisme poètic de Picasso, fins a les mes incontrolables prolongacions del superrealisme i d'altres tendències latents".

FIG. 1. Otto Dix, Der Krieg: Sterbender Soldat (1924).
Aguafuerte, aguatinta, punta seca, 198 × 148 mm. Portafolio III.

Estamos frente al primer plano de un combatiente. Muestra heridas profundas: tiene la cara, el pecho y una mano descarnados por los obuses o las granadas. La figura yace como si hubiera sido iluminada por bengalas: mórbida palidez lunar, boca entreabierta. Acaba, tal vez, de ser abatido y una queja de espectro doliente se adueña del cuerpo, que siente aún el escalofrío de la tierra húmeda, de la sangre viscosa, el estruendo de los cañones que flotan en torno igual que cristales molidos. En las heridas, Dix ha representado lo que parecen efluvios negruzcos causados por la putrefacción la carne, a modo de sinestesia icónica, o marcas corrosivas producidas por los gases tóxicos (ambos bandos los usaron: abrasaban las ropas y la piel). En lugar de cabellos, la cabeza del soldado parece más bien aureolada por una corona de espinas, aproximando así su holocausto al de Cristo. El Cristo crucificado se convirtió en una metáfora muy común para expresar los sentimientos de una Europa doliente tras la guerra. Muchos de los monumentos fúnebres que se construyeron en los años veinte recogían motivos religiosos como la Pietà, así como escenas del Nuevo Testamento.

Otro de los supervivientes de la masacre (y no fueron pocos los artistas que murieron o enloquecieron), Max Beckmann, también contempló la matanza a través de la lente de la imaginería religiosa: "He visto cosas sorprendentes. En la penumbra de la trinchera, hombres medio desnudos y cubiertos de sangre a quienes se les habían puesto vendas blancas. Tenían una expresión triunfal y dolorosa. Las nuevas visiones de la flagelación de Cristo" (2003: 183). Pero en los veristas, los ecos cristológicos, y en eso se asemejan a Lorca, no son heraldos de salvación, sino rastros de la carne humana sufriente, desmoronada.

El verso 19 ("donde giraban las copas llenas de lágrimas"), ¿es un intertexto implícito del mensaje de Cristo al Padre en el Huerto de los Olivos? ¿O más bien resuena otra vez el

*Apocalipsis*?: "Del templo oí una gran voz que decía a los siete ángeles: Id y derramad las siete copas de la ira de Dios sobre la tierra /. Fue el primero y derramó su copa sobre la tierra, y sobrevino una úlcera maligna y perniciosa sobre los hombres que tenían la marca de la bestia y que se postraban ante su imagen" (Ap. 16,1-2). Lo que sí está claro es que se podría relacionar con un dibujo anterior del propio Lorca: *Payaso de rostro desdoblado y cáliz* (h. 1927). El payaso o Pierrot —prototipo tragicómico asociado a la figura del poeta, desde Baudelaire hasta Picasso— llora sobre un cáliz al que le falta el tallo (y por tanto inestable, *giratorio*). Su rostro dual desvela íntimos conflictos que no pueden manifestarse libremente en sociedad (el amor homosexual). Por su profundo dinamismo, por su raíz visionaria y por su capacidad para perdurar largo tiempo impresas en la conciencia del lector, puede decirse que ambas imágenes —las cigüeñas que descarnan cabezas, las copas que giran— tienen una naturaleza casi cinematográfica.

La imaginación del hablante lírico experimenta saltos y una especie de bilocación. En los versos siguientes se dirige al hijo por medio de vocativos de afecto lexicalizados, que forman un nuevo *coupling*: "En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!, / cuando el sacerdote levante la mula y el buey con sus fuertes brazos / para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del cáliz". Emblema de lo efímero en su belleza, la anémona es la flor de Adonis, muerto por los colmillos de un jabalí en una cacería. Según el relato de Ovidio (*Met*., X, 710-735), una parte del cual Luca Giordano llevó al lienzo, la diosa Venus, enamorada, lo transformó en flor ("at cruor in florem mutabitur") derramando néctar sobre su sangre. El ofertorio es la parte de la misa en la que antes de consagrar el sacerdote ofrece a Dios la hostia y el vino. En sentido estricto, es una parte cantada: los ofertorios gregorianos empiezan con una antífona seguida de algunos versos con melodías libremente compuestas y de un refrán. El cuerpo del hijo no se halla entonces en la hostia consagrada, sino en lo efímero, en lo que se desvanece como una flor, antes de todo mensaje de eternidad, y sobre todo en lo indecible que representa la música, un arte que logra expresar lo inefable, la unión de lo empírico y lo trascendente, del espíritu y de la carne[45]. La mula y el buey, más que símbolos de la esterilidad como interpretan algunos críticos (Minett, 1984: 131; Predmore, 1985: 118), traslucen, por contigüidad metonímica, el cuerpo de Cristo en el momento de su nacimiento, de acuerdo con Antonio F. Cao (1986: 408). La referencia al sapo brota como un presentimiento del mal, que amenaza por convertir el rito en una misa negra. Emblema infernal, se asocia a la brujería. El paisaje de pesadilla continúa con el poder de los muertos sobre los vivos. La subordinada condicional apunta a una hipótesis de grandeza natural indestructible —gigante, oso, mar— que solo puede cumplirse en el deseo, en la omnipotencia del sueño, doblegada por la realidad del sexo, arma que la muchedumbre enarbola contra la víctima indefensa, amarrada al árbol-madero-cruz. Muerte, tortura y sadismo sexual se interconectan en este friso de abominaciones donde perecen o sufren escarnio los más débiles, los que exhalan vida. La aliteración en vibrante múltiple proyecta desde los significantes esa agresividad. Tanto en el Goya de los *Desastres* como en *Der Krieg* de Otto Dix[46] aparece la violación en el marco de la guerra, representación de un poder vesánico y de la degradación humana; mientras que en Valle-Inclán el relato de las dos muchachas francesas forzadas por soldados alemanes

[45] Sobre la importancia de la música y de Falla en la obra toda de Lorca remito al brillante ensayo de Juan Carlos Rodríguez (1994).

[46] Aunque Dix grabó, en efecto, la violación de una monja en su serie de atrocidades recogidas en *Der Krieg*, retiró finalmente esa plancha por consejo de su marchante, Karl Nierendorf.

culmina en una exclamación de inequívocos ecos goyescos: "¡Haber nacido para esto! ¡Haber vivido para esto!" (*OC,* 922).

Ángel del Río, quien trató con asiduidad a Federico durante su estancia noeyorkina, desveló, en el prólogo a la traducción realizada en 1955 por Ben Bellit, que una de las lecturas que estaba realizando aquellos días era la novela de Erich Maria Remarque, *Sin novedad en el frente* (*Im Westen nichts Neues*, 1928). Pese a la importancia de este dato, apenas se ha estudiado la huella que pudo dejar en la escritura de "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)". La publicación de la novela se anuncia en *La Gaceta Literaria* el 1 de junio de 1929, dos semanas antes de que Lorca emprendiera su viaje:

> *Por consenso general no es solo la mejor novela de la Gran Guerra y de todas las guerras, sino la novela de esa inmensa catástrofe moral y material, la que resume todo su dolor, toda su barbarie y toda su inutilidad. […] El estilo sobrio, bellísimamente lírico y dramático, conservado de modo magistral en la versión española por obra de sus traductores, D. Eduardo Foertsch y D. Benjamín Jarnés, elevará a rango de clásico la forma exquisita de Sin novedad en el frente, que aparecerá dentro de breves días —al mismo tiempo que en francés.*

Un narrador autodiegético, el joven soldado Bäumer, cuenta su experiencia en el frente de batalla, la inútil inmolación de millares de personas, el temblor de las manos, el hambre, el pánico, las ratas, el suelo que crepita por el estallido de las granadas, el tableteo de las ametralladoras, la brutalidad colectiva. La guerra se constituye en el hogar y ya no hay regreso posible. Es fácil suponer que el pesimismo de la novela magullaría aún más el ánimo de un Lorca deprimido y desorientado, que buscaba en Nueva York un cambio vital, una terapia. En uno de los capítulos iniciales, Bäumer trata de consolar a un compañero herido al que le han amputado una pierna, que expira finalmente y que es conducido envuelto "en una lona de tienda de campaña" (1929: 38). El padre de raza negra del poema lorquiano se protege del frío de la muerte, simbolizada por los musgos, cubriéndose también con una lona (v. 30). La asociación metonímica muerte-musgo es constante en *Poeta en Nueva York* y la encontramos también en el relato de Henri Barbusse que habíamos citado más arriba:

> *El hombre está boca abajo; tiene los riñones cortados de una a otra cadera, por un profundo tajo; su cabeza está medio vuelta, y se ve un ojo hueco y, sobre la sien, la mejilla y el cuello ha germinado una especie de musgo verde (une sorte de mousse verte a poussé).*
>
> *Una atmósfera angustiosa vuela con el viento alrededor de estos muertos y del montón de despojos próximo a ellos: pedazos de lona (toiles de tentes) o de ropas manchadas de sangre seca, ennegrecidos por la quemadura del obús, terrosos y podridos, entre los que hormiguea y rebusca una capa viviente (1930: 137).*

Los versos que siguen me parecen determinantes para fijar el sentido del poema y explicar las causas de la fractura psíquica del hablante poemático: "Sé muy bien que me darán una manga o la corbata / pero en el centro de la misa yo romperé el timón y entonces / vendrá a la piedra la locura de pingüinos y gaviotas".

Martin von Koppenfels (2009) considera que en *Poeta en Nueva York* se da una crisis de secularización y desritualización que afecta a las formas y símbolos tradicionales del duelo. Establece unas agudas diferencias con el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, donde no habría,

como en la serie neoyorkina, imágenes de lo insepulto ni difuminación de los límites entre los vivos y los muertos. Sin embargo, no explica qué tiene de particular la elaboración del duelo en "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)". A mi modo de ver, el padre golpea *los* ataúdes no porque en ellos esté el cuerpo de su hijo, sino a modo de una súplica que sabe no va a ser satisfecha. Por eso dice que solo le entregarán una manga o la corbata, es decir, objetos accesorios, cáscaras del cuerpo, lejanos indicios de la carne. Los familiares de los desparecidos en naufragios o en las minas quieren, por encima de todo, que el cadáver del difunto le sea entregado para poder dignificarlo mediante el rito funerario. La desesperación de este padre se explica porque no se ha satisfecho esa necesidad de velar e inhumar al ser querido, y rechaza la monumentalización oficial de la memoria. Esta demanda contrasta con Ignacio Sánchez Mejías, el torero heroico, "cuerpo presente que se esfuma" (*P*, 622). Presentimiento paterno de que el cuerpo ha sido mutilado horriblemente por el armamento militar, o de que ha sido depositado en alguna fosa común, sin identificación, sin nombre, infrahumano, exiliado de la comunidad de los muertos. En un pasaje de la novela de Remarque el narrador anota: "Abro los ojos. Mis dedos agarran una manga, un brazo… ¿Un herido? Le grito… No contesta. Un muerto" (1929: 74)[47]. La adaptación cinematográfica de Lewis Milestone titulada *All Quiet on the Western Front* (1930) traslada a la pantalla esos horribles destrozos: las manos de un desconocido, de un soldado sin rostro, se aferran a la alambrada de espino, como se muestra en la figura siguiente[48]:

[47] Páginas más adelante, destaca el naturalismo de algunas descripciones: "Hay soldados colgados de los árboles. Un soldado desnudo está sentado en el cruce de dos ramas. Conserva el casco en la cabeza, y todo el resto va desnudo. Es decir, su mitad, el tronco, porque le faltan las piernas" (1929: 204). También en la antología preparada por Dominic Hibberd y John Onions, *Poetry of the Great War*, se encuentran ejemplos de estas horribles carnicerías, como la que relatan los versos de H. F. Constantine: "My sergeant-major's dead, killed as we entered the village; / You will not find his body tho' you look for it; / A shell burst on him, leaving his legs, strangely enough, untouched" (1986: 137).

[48] Acerca del clima de "psicosis de preguerra" que se vivía en los círculos madrileños, Rafael Martínez Nadal señala que se percibían "temores y conversaciones de futura conflagración mundial en la que gases y microbios acabarían con la civilización europea. Todo agravado por las constantes traducciones de libros sobre la guerra del 14-18, las películas documentales de los frentes y otras inspiradas en novelas de guerra, *Sin novedad en el frente* —el *All Quiet on the Western Front*— que Federico vio varias veces con honda emoción" (1992). Sin embargo, la película de Milestone se estrenó en Nueva York el 29 de abril de 1930 y España el 18 de septiembre de ese año, es decir, varios meses después de la fecha de composición que consta en el borrador de "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)". Un filme anterior es *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1925), de King Vidor y George W. Hill, que llega a España en 1926. En mayo de 1930 se estrenaría *Cuatro de infantería* (*Westfront 1918*), de Georg Wilhelm Pabst. En cuanto a las novelas que apunta Martínez Nadal, además de las que he tocado aquí, se produjo un *boom* de traducciones en 1930, el mismo año que Lorca regresó de América; a saber: *El hombre es bueno* (*Mensch ist gut*, 1918), de Leonard Frank, traducida por Carlos de Mesa; *Tempestades de acero* (*In Stahlgewittern*, 1920), de Jünger, vertida al castellano para la editorial Iberia por Mario Verdaguer, con ilustraciones fotográficas; y *Guerra: diario de un soldado alemán* (*Krieg*, 1928), de Ludwig Renn. *Cf.* Holguer M. Klein (2004).

FIG. 2. Fotograma de *All Quiet on the Western Front* (1930), de Lewis Milestone.

Valle-Inclán, en la citada *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* describe el paisaje de cuerpos deshechos del ejército germano a base de rítmicas enumeraciones, de enérgicos *flashes*, empleando una crudeza semejante a la de los veristas, pero inoculando elementos grotescos propios del esperpento —la animalización caricaturesca de las víctimas, reflejo de su postura aliadófila— que lo apartan del patetismo lorquiano, donde el sufrimiento carece de ideología: "[…] brazos arrancados de los hombros, negros garabatos que son piernas, cascos puntiagudos sosteniendo las cabezas en la carrillera, redaños y mondongos que caen sobre los vivos llenándolos de sangre e inmundicias" (*OC,* 936-937).

Al principio de la Gran Guerra, las autoridades militares francesas rechazaron bastantes solicitudes de familias que querían re-inhumar a sus hijos en los cementerios locales. En junio de 1919, el Ministro francés de la Guerra prohibió que se llevasen a cabo exhumaciones en zona de operaciones militares. Finalmente, el gobierno cedió, y en 1922 se produjo el retorno de una parte de los cadáveres identificados a sus lugares de origen. Sin embargo, hay que tener en cuenta que del millón de soldados franceses caídos, solo 700.000 estaban identificados (Winter, 1995: 23 y ss.). Si el cuerpo yace en un enterramiento masivo, si carece de una sepultura que lo dignifique, desmenuzado por la metralla, revuelto entre escombros, lodo y balas (recuérdense los inquietantes planos de la película de Pabst [Fig. 3], el agujero por el que se precipita una experiencia innombrable), ¿cómo pueden los familiares elaborar debidamente la pérdida? En el frente del Somme, para honrar a los desaparecidos, se levantó el Memorial Thiepval, en cuyas columnas se escriben los nombres de 73.335 soldados británicos y sudafricanos muertos que nunca llegaron a ser identificados (Gilbert, 2006: xix). Pero no basta con el recuerdo. El cuerpo es lo que testifica la muerte, el signatario del rito funerario. Únicamente él. Hoc est enim corpus *suum*. La tumba vacía hace que la imagen del muerto *se incorpore al sujeto*, que le crea una cripta interior, un cenotafio vigilado, bloqueando así la "introyección", término proveniente de Ferenczi con el que Abraham y Torok (1978) aluden al duelo no patológico o finito. La recuperación del cadáver y su enterramiento sería el primer paso para que este padre pudiera realizar el pasaje. Revisando la noción freudiana de duelo, señala Ángel G. Loureiro que:

*Los muertos mal enterrados trastocan el tiempo, se niegan a convertirse en pasado, viajan constantemente al presente […]. En su infinitud, en su intemporalidad, los muertos pueden irrumpir en el presente, con la promesa además de su posible reaparición en el futuro […]. Solo cuando re-enterramos a los muertos, solo cuando los convertimos en memoria, cuando los ponemos en su sitio, podemos restablecer la engañosa, pero necesaria, continuidad mortal de pasado-presente y futuro (2005: 157-158).*

FIG. 3. Fotograma de *Westfront 1918* (1930), de Georg Wilhelm Pabst.

Puesto que tematiza una desaparición, "Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)" resulta en cierto modo un texto profético. La Guerra Civil traerá una violencia represiva en la retaguardia, más allá de los frentes, que dará lugar multitud de fosas comunes, como en la que se inhumó el cadáver del propio Lorca, en un lugar indeterminado aún los campos de Víznar. *Yo tenía un hijo que se llamaba Federico*.

La respuesta a esta vivencia traumática del padre (ceremonial católico invariablemente repetido frente a la esencia única e intransferible del dolor, dificultad para realizar el trabajo de duelo debido a la circunstancia del cuerpo ausente) será la ruptura del timón, símbolo de la iglesia católica. *Yo romperé*: palabra-acción, palabra-hacha, perlocutiva, rebelde, que tronza y disgrega, que se reapropia de la memoria del muerto, aquella que le ha sido expropiada al padre por el Estado-Padre-Dios. La metáfora náutica que empareja a la iglesia con una nave está presente en la epístola de Pseudo Clemente a Santiago, al principio de sus *Homilías*, en el *Tratado sobre el Anticristo*, de Hipólito de Roma, o en Tertuliano (*De baptismo*, XII, 8), y podría remontarse a la tradición griega según Jean Daniélou (1993: 55). En el centro de la misa: ruptura definitiva e irreversible. La locura de pingüinos y gaviotas que irrumpe en el tiempo reglamentado de la piedra —sinécdoque particularizante del templo— genera una asociación de ideas con el óleo de El Bosco: *La piedra de la locura*. Es la supremacía absoluta del instinto animal, que encarna la libertad más allá de toda moral católica de la redención y de la culpa, la que explota en una suerte de coro trágico anarquista o bestiario insurgente, y que hace pensar en las palabras de Nietzsche: "Cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es solo una palabra para designar algo en el cuerpo" (2006: 64).

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS


ABRAHAM, N. y TOROK, M. (1978). *L'écorce et le noyau*. París: Aubier Montaigne.

ALLEN JR., R. (1966). "Una explicación simbólica de 'Iglesia abandonada' de Lorca". *Hispanófila* 26, enero, 33-44.

AMAT, J. y GONZÁLEZ, J. R. (coords.) (2013). *Las palabras de la guerra, la guerra de las palabras (1914-1918)*. *Ínsula* 804, diciembre.

ANDERSON, A. A. (1991). "Lorca at the Crossroads: 'Imaginación, inspiración, evasión' and the 'Novísimas estéticas'". *ALEC* 16 (1-2), 149-174.

BARBUSSE, H. (1930). *El fuego (Diario de una escuadra)*. Trad. de Antonio Buendía Aragón. Madrid: Argis.

BECKMANN, M. (2003). *Escritos, diarios y discursos (1903-1950)*. Trad. de Ernesto Méndez. Madrid: Síntesis.

CALVO CARILLA, J. L. (2009). *La vanguardia emocional (La literatura española ante la Europa de entreguerras, 1918-1936)*. Zaragoza: Eclipsados.

CAO, A. F. (1986). "Metáfora, metonimia y surrealismo en la poesía de la Generación del 27". En *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Miguel Á. Garrido Gallardo (ed.), 403-409. Madrid: CSIC.

DANIÉLOU, J. (1993). *Los símbolos cristianos primitivos*. Trad. de Concepción Munuera. Bilbao: Ediciones EGA.

DOCTOR ALBIÑANA (1930). "Un recuerdo de la Gran Guerra. El proyectil tardío que hizo blanco en América". *ABC*, 14 de diciembre, 15-16.

EMDEN, R. van (2012). *Boy Soldiers of the Great War*. London: Bloomsbury.

FERRO, M. (1984). *La Gran Guerra (1914-1918)*. Trad. de Soledad Ortega. Madrid: Alianza.

FREUD, S. (1981). *Obras completas*. Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 3 vols. *[= OC]*.

FUSSELL, P. (2006). *La Gran Guerra y la memoria moderna*. Trad. de J. Alfaya, B. McShane y J. Alfaya McShane. Madrid: Turner.

GANCE, A. (dir.) (1919). *J'accuse*. Pathé Frères, 166 min.

GARCÍA LORCA, F. (1996). *Obras completas I. Poesía*. Ed. de Miguel García-Posada. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg *[= P]*.

_____ (1997a). *Obras completas III. Prosa*. Ed. de Miguel García-Posada. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg *[= Pr]*.

_____ (1997b). *Obras completas IV. Primeros escritos*. Ed. de Miguel García-Posada. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg *[= PE]*.

_____ (2013). *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original fijada y anotada por de Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

GARCÍA-POSADA, M. (1981). *Lorca: interpretación de "Poeta en Nueva York"*. Madrid: Akal / Universitaria.

GASCH, S. (1955). *Expresionismo*. Barcelona: Omega.

GIBSON, I. (2001). *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica.

GILBERT, M. (2006). *The Somme: Heroism and Horror in the First World War*. New York: Henry Holt.

GUBERN, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

HARRIS, D. R. (1977). "The Religious Theme in Lorca's *Poeta en Nueva York*". *Bulletin of Hispanic Studies* 54, 315-326.

_____ (1998). *Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre*. Anstruther: La Sirena.

HERRERO, J. (2005). "El Padre contra el Hijo: la visión cristiana de Lorca". En *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Luis Fernández Cifuentes (ed.), 115-142. Madrid: Istmo.

HEYM, G. (1964). *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Band 1, Lyrik*. Hamburg-München: Heinrich Ellermann.

HIBBERD, D. y ONIONS, J. (1986) (eds.). *Poetry of the Great War. An Anthology*. London: Macmillan.

KAYSER, W. (2010). *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Trad. de Juan Andrés García Román. Madrid: Antonio Machado Libros.

KLEIN, H. M. (2004). "Reacciones literarias ante la Primera Guerra Mundial". En *Historia de la literatura. Volumen sexto. El Mundo Moderno: 1914 hasta nuestros días,* Erika Wischer (ed.), 37-55. Madrid: Akal.

KOPPENFELS, M. von (2009). *Introducción a la muerte. La poesía neoyorquina de Lorca y el duelo de la lírica moderna*. Kassel: Reichenberger.

*L'Amic de les arts: 1926-1929*. Ed. facsimilar. Vilafranca del Penedés: Edicions i Propostes Culturals Andana. 2008.

LLERA, J. A. (2013). *Lorca en Nueva York: una poética del grito*. Kassel: Reichenberger.

LOUREIRO, Á. G. (2005). "La vida con los muertos". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 30/1, 145-158.

MARTÍN, E. (1986). *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo XXI.

MARTÍNEZ NADAL, R. (1992). *Federico García Lorca: mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*. Madrid. Casariego.

MAURER, Ch. y ANDERSON, A. A. (eds.) (2013). *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

MCGREEVY, L. F. (2001). *Bitter Witness: Otto Dix and the Great War*. New York: Peter Lang.

MILESTONE, L. (dir.) (1930). *All Quiet on the Western Front*. Universal Pictures. 136 min.

MINETT, J. (1984). "'Iglesia abandonada': contexto y significado de un poema de Lorca". En *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, Jesús Miguel Ruiz Veintemilla (ed.), 119-137. Barcelona: Puvill Libros.

NIETZSCHE, F. (2006). *Así habló Zaratustra*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

PABST, G. W. (dir.) (1930). *Westfront 1918*. Bavaria Film / Nero-Film AG. 97 min.

PREDMORE, R. L. (1985). *Los poemas neoyorkinos de Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.

RADIC, S. (2001). *Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix: 3 visiones de la guerra*. Fundación Bancaja.

REMARQUE, E. M. (1929). *Sin novedad en el frente*. Trad. de Eduardo Foertsch y Banjamín Jarnés. Madrid: Editorial España.

RÍO, Á. del (1955). "Introduction. *Poet in New York*: Twenty-five years after". En *Poet in New York*, Federico García Lorca, ix-xxxix. Trad. de Ben Bellit. New York: Grove Press.

RÍOS URRUTI, F. de los (1997). *Obras completas*. Ed. de Teresa Rodríguez de Lecea. Barcelona: Anthropos, 5 vols. *[= OC]*.

RODRÍGUEZ, J. C. (1994). *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal.

ROH, F. (1927). *Realismo mágico, post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Trad. de Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente.

SAGER, L. (2004), "Poetry of German Expressionism and the Spanish Avant-garde: Re-contextualizing Lorca's *Poeta en Nueva York*". *Revista de Estudios Hispánicos* XXXVIII/3, 425-447.

*Sagrada Biblia*. Trad. de Eloíno Nácar y Alberto Colunga. Madrid: BAC. 1966.

STADLER, E.; HEYM, G. y TRAKL, G. (1998). *Tres poetas expresionistas*. Trad. de Jenaro Talens (en colaboración con Ernst-Edmund Keil y Vicente Forés). Madrid: Hiperión.

TRAKL, G. (1938). *Die Dichtungen*. Salzburg: Müller.

VALLE-INCLÁN, R. M.ª del (2002). *Obra completa. I. Prosa*. Madrid: Espasa-Calpe *[= OC]*.

VILLANUEVA, D. (1978). "*La media noche*, de Valle-Inclán: Análisis y suerte de su técnica narrativa". En *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Antonio Carreira *et al.* (eds.), 1031-1054. Madrid: CIS.

_____ (2008). *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

WINTER, J. (1995). *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge UP.

Recibido el 20 de agosto de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.