Hacia García Lorca por las imágenes del agua

Como un sino. El alma andaluza popular, en sus coordenadas tradicionales o tópicas o geohistóricas, parece dada a rondar el fatalismo, y este matiz generalizado en el venero del pueblo nunca se sabe bien si responde a un exceso de sabiduría vieja, inapelable, o a un golpe de escepticismo de pobres acogidos a la economía precaria en medio del vergel que otros usan, de impotencia secular festoneada por la gracia hedonista. Aquí podrían insertarse dos características de la psicología «racial» de lo andaluz: el sentido del drama y el ejercicio sensual del «presente horaciano», con otras palabras, la fatalidad (lo que ha de ser, será), el desengaño filosófico del paraíso y la pasión atenuada del placer que intuye la belleza y la fugacidad en plano de vitalismo y la sangre lúdica, una mezcla lo suficientemente natural y contradictoria como para engendrar flecos de misterio entre la «alegría» de la pena y el cariacontecido «vivir» de la desvivencia que, en el caso de Federico García Lorca, en su esencia y circunstancialidad personal y «política», se mueven dentro de la culminación y ayudan a componer (mejor a vislumbrar) la urdimbre de elementos inmanentes y, por otro lado, azarosos que permiten la gestación del mito y a la práctica —saturada— de legitimar su insistencia, hasta crear un cúmulo prieto donde ya es imposible o irrisorio intentar el modelo de la casi objetividad para aproximarse a esa honda e irreversible encrucijada que crea lo andaluz entrañado, la magia o gracia poéticas, la seducción personal, las singularidades sexuales, la guerra civil, el asesinato del «ángel», la solapada «o evidente» conciencia de culpa de una generación entera, el arma arrojadiza del crimen contra los fascismos, la fiebre reivindicativa y, a todo esto, el crecimiento inabarcable de la bibliografía, los recuerdos conmovidos (para los de su generación, Lorca es la frontera donde se fracturó la juventud, y el poeta de *Las nanas infantiles* asume carácter de hito, responsabilidad de símbolo), los testimonios, las idealizaciones, los inventos, la lenta quiebra de los equívocos y la censura, la proyección universal...

Dios mío, Federico García Lorca, escribir sobre Federico García Lorca cuando aún están cerca y vivos parientes y amigos íntimos, no sólo parientes y amigos, sino personas de gran capacidad de expresión, sensitivas, honestas, y ha germinado una extensa galería de especialización lorquiana, y cuando el avasallante hechizo de esta poemática ha desbordado todas las esferas, intelectuales y populares, habiéndose hecho familiar al estudiantado del mundo y, cuando tan respetable conjunto se convierte en compromiso, ocurre una de dos: o se escribe sobre Federico García Lorca a título de ejercicio algo gratuito abocado a la repetición inocua, se intenta ingresar en la —por otra parte, bien surtida— tropa de investigadores y fanáticos (lo que tampoco es demasiado fácil de improvisar a estas alturas) o, como parece ser la única estrategia posible, se piden disculpas por incurrir en la debilidad de la no abstención y se buscan las justificaciones en el humano gusto de entender que se trata de un homenaje obligado, casi convencional (si no fuera por la enorme carga de simpatía que lo transfigura), para celebrar el cincuentenario de su muerte violenta ocurrida en la propia Granada de la belleza y el llanto.

De otros muchos escritores, poetas y filósofos prevalece la obra sobre la vida o avatares biográficos, funcionan sin gravamen de la dicotomía, lo cual probablemente sea un defecto de nuestros conocimientos generales, pero en el caso de García Lorca ocurre que vida y obra van indisolublemente unidas y es difícil o imposible concebir una sin la otra, quizá porque la primera, la vida, el final de esa vida, comporta el elemento de singularidad trágica que sabemos. Puede ser trivial, mas lo excepcional biográfico impulsa la difusión o, en un plano menos simple, la necesidad de compulsar los valores estéticos con la irresistible noción de la persona inmersa en la sociedad y en medio de sus circunstancias personales. Hay que repetirlo: aislar la obra de las condicionantes geográficas y ambientales siempre me ha parecido una pusilanimidad «objetivista», tendencia que, dicho sea de paso, sólo tiene el porvenir de que las muchas edades históricas puedan alguna vez borrar la inmediatez biológica.

El García Lorca persona existente, vivencial, antihéroe (como única heroicidad posible, se entiende) y compulsor de emociones que cuesta traducir en palabras representa algo así como una culminación humana en la que si a los elementos de la pura idiosincrasia dionisíaca, al don poético (que nunca, por cierto, se manifiesta sin el trabajo duro de la voluntad), al enraizamiento popular limpiamente culteranista, propiamente andaluz, añadimos el vago ingrediente de la homosexualidad y el impacto terrible de la muerte por fusilamiento dentro de una situación de emergencia política y social fratricida, no tiene nada de particular que el primer síntoma del amor por los versos llegue envuelto en la pasión del develamiento que, por otro lado, sufriera el conocido y largo retardo impuesto por las restricciones en la libertad de expresión tras la guerra civil, mientras que allende las fronteras españolas la figura de Lorca empezaba a crecer con fuerza (a lo que pudo contribuir, según leo en alguna parte, la *traducibilidad* de su poesía, pero esto me permito dudarlo por la sencilla razón de tratarse de una obra cuya exquisita carga metafórica, sin abandonar el castellano y antes de las clarificadoras anotaciones de los eruditos, ya presenta dificultades de *interpretación*, suponiendo, naturalmente, que cierta ininteligibilidad de estudio sea una incongruencia en poesía, que me parece que no llega a serlo a tenor de los «estatutos» más subterráneamente tácitos del género).

El efluvio de Lorca tiene una primera fase en la sustancia de su «pasión y muerte», y otra, de mayor perennidad y hondura, en el entronque de su universo poético con expresiones populares y tradicionales que, en otro orden de valores, tienen relación con los estereotipos raciales y costumbristas o «pintoresquistas» captados y difundidos por los viajeros románticos, y esto se refiere preferentemente al núcleo arábigoandaluz, al cante *jondo*, a los toros y a los gitanos, entre otras vetas que, por supuesto, no agotan a Lorca, pero puede decirse de entrada que el poeta granadino trasciende y sutiliza uno de los consagrados tópicos de la etnia española en su ramificación sureña y en su violento contraste —modos de anticipación— con el rostro de la sociedad urbana industrial *(Poeta en Nueva York)*. Dos concepciones y dos modelos de vida y de sociedad. La clave de García Lorca que más importaría al debate organizado por los sociólogos y antropólogos del último decenio se halla en esta contraposición.

Así, pues, la gran bibliografía lorquiana, aparte de las referencias críticas al uso en los manuales de historia de la literatura, sugiere dos grandes dimensiones, una la del develamiento biográfico con voluntad intimista, y otra, sin necesidad siempre de abjurar de la primera, la de la *conmoción*, llamémosle así, y se refiere a todos los que fueron amigos de Lorca, o conocidos, o relacionados, o simplemente coetáneos o coterráneos, y dejaron en su momento constancia de la experiencia vivida más o menos en común, una experiencia forzosamente conmovida y a menudo conmovedora, ya que Lorca a estos efectos centra y profundiza los recuerdos de adolescencia y juventud de un importante núcleo cultural (al-

gunos nombres: Machado, Aleixandre, Alberti, Cernuda, de Torre, Alonso, Rosales, Gil-Albert...), de cuyas evocaciones brota una imagen del poeta auroleada por su gracia natural y el dolor irrestañable de un destino aciago. Todo esto crea misticismo, dijimos, y no hay por qué empeñarse en desvirtuarlo. «Inclusive la leyenda se ha apoderado de él —escribió Guillermo de Torre—, y de pronto nos encontramos con que no sabemos si desmentir o no ciertos rasgos que del poeta nos cuentan quienes nunca le conocieron. Asistimos, pues, al nacimiento del mito».

La pujanza de la mitificación coexiste con el rasgo débil de mensurar la realidad y retrotraerse a los límites más humanos y objetivos posibles, y este es el caso de Luis Cernuda, que dentro de la fervorosa fidelidad sin fisuras escribe desde el légamo de una deliberada sobriedad, pero casi siempre se impone la emoción del pasado, los años rotos, el afán de dar testimonio de la amistad y las nostalgias inevitables hipostasiadas en la figura impulsiva, lúdica, alegre, grave, atávica, pansensual y creadora de un tan rico y fresco muestrario metafórico, que a partir de ahí es donde la naturaleza empieza otra vez a imitar el arte. Sin embargo, como veremos luego, no es tan fácil encontrar adjetivos que encuadren definitoriamente la personalidad de Lorca.

El ya célebre hispanista Claude Couffon es uno de los primeros develadores (1948). Su obra *En Granada, tras las huellas de García Lorca* (Ediciones Revolución, La Habana, 1964) marcó pautas e hizo historia y, a su vez, tras las huellas de Lorca y el método Couffon, otro hispanista bien aclimatado, el irlandés Ian Gibson, se ha convertido, si se me permite la expresión, en el máximo «exhaustivador» *(Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1989-1929.* Grijalbo, 1985).

A partir de los trabajos valiosos y acreditados de estos dos investigadores extranjeros, uno con carácter de pionero y otro con ánimo de agotar la cuestión, las circunstancias del crimen y los últimos pasos del poeta en una Granada que traicionó la fe del retorno al lar empezaron a cobrar coherencia en su aspecto exterior, cinemático, y se pudo diagramar la acción secuencial que lleva a los odios ocultos provincianos —esta vez empleada la palabra sin el encanto que siempre tiene la evocación de la provincia—, al desahogo de la sordidez, a la protección —inútil por otra serie de fatalidades— de amigos implicados paradójicamente en el mismo trastorno rebelde/represor, a las infernales y kafkianas salas de espera, al coche del «paseo» y al piquete de fusilamiento. No se conocen rotundamente los «cargos» contra el poeta, las palabras postreras, las imágenes definitivas, y hay mucho de hipótesis en las que los cincuenta años transcurridos supuran apretados equívocamente por la mano de la angustia y la estupefacción, todavía, aunque averiguar las razones de «época» y de «país» abrasados por una guerra fraticida de esas características e inquirir desde la falta de prejuicios de hoy —presente democrático y constitucional de signo socialista— no deja de ser un intento posiblemente rayano en la utopía (y eso lo digo con la boca chica, tocando madera, desde la ilusión de que verdaderamente va a ser así). No quiero llegar a la fatídica idea de que en España y en el mundo, dadas las célebres «condiciones objetivas», que son todo menos objetivas, siempre seguirían matando a Federico García Lorca, a quien aquí fácilmente podemos erigir en símbolo del victimario de la irracionalidad o de las leyes instintuales que rigen el comportamiento colectivo, de masa, de plebe y propaganda, mayoría de grupúsculos que carecen de hondura cultural para permanecer inmunes frente a los desmanes de la manipulación ediológica, e igual me refiero a los hinchas de fútbol y a los seguidores de Hítler que al *clímax* que dejó el héroe del «duende» hecho un guiñapo en una barranca-da de su amado pueblo, el de la fortaleza bermeja, y el agua que mana, y esta misma agua puede ser también, si seguimos en el empeño, la metáfora de la muerte evocada que finalmente se materializa haciendo estallar el cristal de la estética y el canto, la mitología tan grácil de los surtidores que hubieron de verter lágrimas de sangre.

Gibson retomó el esquema y el énfasis de Couffon llevándolos con voluntad casi obsesiva a sus últimas consecuencias, que por el momento —aparte trabajos sueltos en revistas— sólo abarcan hasta 1929, víspera del viaje de Lorca a Nueva York, y ello ha requerido una inmersión de más de setecientas páginas profusamente ilustradas que se alinean fácilmente como las de mayor minuciosidad y fiable documentación de las hasta ahora dedicadas al autor del *Romancero gitano*, páginas que si bien no desdeñan en ningún momento la valoración estética ni el juicio crítico literario —implícitos en la propia riqueza documentalista y experiencial— son de traza preferentemente biográfica, pero que permiten, insisto, por saturación, establecer la génesis y la razón cotidiana de muchas de lo que se ha convenido en reconocer como misteriosas metáforas y asociaciones de «argumento» ignoto, tan prodigadas en el granadino universalizado. Este es uno de los principales méritos de Gibson, que se traduce en el afán muchas veces logrado de relacionar el cúmulo de la imaginería metafórico-poética lorquiana con acaeceres de la «vida real» particularizada o autobiográfica, pese a que el propio García Lorca, con los pies en tierra por su respeto hacia la base sensorial inexcusable de la fantasía creadora de imágenes, primer ingrediente de la metáfora, se alegró en algún momento *(Imaginación, inspiración, evasión)* de que el hecho poético no se pudiera controlar con nada. Había que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas. «Pero alegrémonos —dijo en su conferencia— de que la poesía pueda fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento». Pocas palabras de otra lectura pública, la dedicada al *Romancero gitano,* encierran casi todo un curso de «entendimiento poético» cuando se refiere al *Romance sonámbulo*, «uno de los más misteriosos del libro —expresa Lorca, y aquí ya empezamos nosotros a tomar contacto con el aún vago propósito del agua— interpretado por mucha gente como un romance que expresa el ansia de Granada por el mar, la angustia de una ciudad que no oye las olas y las busca en sus juegos de agua subterránea y en las nieblas onduladas con que cubre sus montañas. Está bien. Es así, pero también es otra cosa. Es un hecho poético puro del fondo andaluz, y siempre tendrá luces cambiantes, aún para el hombre que lo ha comunicado que soy yo. Si me preguntan ustedes por qué digo yo: "Mil panderos de cristal herían la madrugada" les diré que los he visto en manos de ángeles y de árboles pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado. Y está bien que sea así. El hombre se acerca por medio de la poesía con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio».

Sin embargo —y se trata de una vieja batalla que nunca acabará, aunque todo el mundo, o sea los poetas y los enamorados de la poesía, estén de acuerdo en las razones que definen la sustancia profunda de la poesía, que no necesita explicación, claro que no, para eso están el empeño y el fruto de la práctica poética—, todo el mundo a su vez, yo, el crítico, el lector sensible, el propio poeta, incurre en la suprema debilidad o en el supremo acierto, no lo sé bien, de *explicar* la poesía. No deja de ser un asunto raro, porque una de dos: o la poesía no se explica ella misma y requiere otro tipo de asistencia, un soporte *banal*, pedestre, o los exegetas incurren en redundancia y obviedad. Esto alguna vez induce a preguntarse por la necesidad del *enredo* poético cuando hay al alcance de la mano palabras y giros más claros, concretos y directos.

La única solución del conflicto parece residir en la conveniencia de aceptar el hecho de que la poesía no es sólo un asunto de versos, de hermetismos estructurados y de retorcimientos a veces algo caprichosos y gratuitos, sino que se disuelven en todo, palabras, gestos, coloquialismo, vida, y que lo que vaya a resultar poético puede surgir como una amapola en un erial o como un rasgo lírico en un tratado filosófico, que no está exento del asalto. Y lo que también ocurre con frecuencia, cuando hay duende —aceptemos el símil—, es que hasta la explicación del poema «incurre» en poesía, como le ocurre a Lorca, poesía quizá

de otro estilo, más relajado de hermetismo, menos dispuesto a la pelea del maridaje sugestivo, pero con una intensidad fluida y espontánea de gran calado. Este es el caso del libro *Poeta en Nueva York*, publicado con ilustraciones fotográficas (Maspons y Ubiña) por Lumen, en el que los poemas se intercalan con fragmentos de la conferencia —entonces inédita, años sesenta— que Lorca, junto al recital, pronunció a su regreso de la megalópolis neoyorkina y que tiene la virtud tanto de crear más belleza poética como de cubrir las lagunas de la cotidianidad, esfumadas en la «poesía deliberada». Poema *Vuelta del paseo:*

Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré caer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en un tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo!

Y la breve nota introductoria explica: «Agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square huía en este pequeño poema del inmenso ejército de ventanas donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de estas delicadas brisas que tercamente envía el mar sin tener jamás una respuesta». Es un ejemplo mínimo que ayuda a comprender los mecanismos de la realidad observada o vivida y la transustanciación al orbe de la creación poética. En este sentido, el libro de Gibson cubre una ancha parcela en la que el conjunto de asociaciones y metáforas, sin perder un ápice de su seducción, vive otra diafanidad quizá más humana y, por tanto, más totalizadora: «Como suele ocurrir en el mundo lorquiano, las imágenes (...) tienen todas su "explicación" en la vida real».

En torno a las pasiones primigenias y a las constantes repetidas de Lorca se habla del amor y la muerte. «Parece que el amor, arrancando las primeras palabras de esta poesía, la arrastra hacia la muerte como última realidad, realidad que necesitaba cubrirse antes de aquella transparente máscara amorosa» (Luis Cernuda, de *Crítica, ensayos y evocaciones).* Y añadía Cernuda, en 1936: «Ahora me sorprende hasta qué punto la muerte fue tema casi único en la poesía de Federico García Lorca». En igual sentido, pero con otro matiz se expresa Gibson: «El testimonio de la *juvenalia* bastaría para convencernos de que la preocupación lorquiana con la frustración erótica, visible en toda la obra, se basa en la propia experiencia del escritor (p. 228, obr. cit.). Y más tarde: «La frustración amorosa que desemboca en la muerte es tema principal de toda la obra de García Lorca».

Esto le confiere un cierto primer plano al problema debatido de la homosexualidad, sobre cuyo activismo Gibson aporta variados testimonios. El rol victimario de Lorca es más ajeno, suponemos, a su entidad constitutiva que a los desmanes colectivos provocados por odios y venganzas e ideologías enfermas que la mitad de las veces se encauzan por derroteros de fatalidad azarosa —si se permite el contrasentido— no necesariamente sancionados por exigencias doctrinales y «coherentes» (la coherencia interna de la criminalidad, se entiende), en las que incluso pudo intervenir una interpretación típicamente provinciana, mezquina y *tradicional* de la homosexualidad, es decir, una concepción bárbara e inculta de la misma. En unas declaraciones a la revista *Gay Sunshine,* Allen Ginsberg dijo que había conocido a alguien en Chile que trató a García Lorca «y me dijo que se había acostado con mucha-

chos. De hecho, algo relacionado con un chico pudo ser la causa del fusilamiento. No creo que figure en ninguna de sus biografías» *(Cónsules de Sodoma*, Barcelona, 1982). El dato, de ser veraz, no es en efecto frecuente en las biografías de Lorca, aunque en *Yo, García Lorca,* el libro quizá más vehemente y algo confuso, por su ambición, que se haya escrito sobre el poeta de los surtidores, Andrés Sorel recoge con insistencia la frase de un tal Juan Luis Trescastro: «Venimos de matar a García Lorca. Yo le metí un tiro en el culo por maricón». Crudeza estremecedora. Resulta más elegante, dentro de la inoperancia, prescindir de la anomalía sexual. «Parece evidente —como expresa con moderación Manuel Vicent— que Lorca tenía un problema sexual. Pero a nadie, si no es un técnico o un morboso, le interesa este drama personal más que el otro drama llamado *Yerma* o *Bodas de Sangre* o *La casa de Bernarda Alba.* Sólo en el aspecto en que una melancolía y un especial modo de ser invadió toda su obra es por lo que se trae aquí». No es mucho. La melancolía y los modos especiales son privativos de la mayoría de los poetas. Descender a esa clase de detalles puede ser verdaderamente enojoso, pero en la medida en que afectan a la constitucionalidad más íntima de la obra y representan una determinante genética y social no son prescindibles, con independencia del panerotismo implícito en la sensibilidad aguda de todos los poetas. El resultado debería ser el de la totalidad. Todo cuenta, la homosexualidad, lo fáustico, el resentimiento social (de los otros), los prejuicios machistas, las miserias de la condición humana e incluso el calor de agosto, todo conduce al barranco y a la gloria.

Amor, frustración y muerte. Luis Rosales incorpora lo que él llamó en 1934 el «resplandor de la pena» («La Andalucía del llanto —al margen del *Romancero gitano* de Federico García Lorca»—, buen ensayo escrito en plena precocidad, cuando Rosales contaba veinticuatro años, incluido en *El sentimiento del desengaño en la poesía española,* Madrid, 1966). Y decía: «Es la pena del ser, y no puede esfumarse en la niebla del llanto. Está en las cosas, en las almas, en los cuerpos de la tierra andaluza: es una sed que no puede calmarse con nada».

Amor, frustración (sexual), pena, muerte. ¿Es posible llegar a este núcleo grávido a través del agua, el agua flébil o cantarina, el agua y sus derivaciones? La razón no es otra que la prodigalidad, la sobreabundancia del agua en la obra de Lorca, como imagen, símbolo, mito y hasta como muletilla, el agua de vieja y refinada tradición nazarita que en la Bermeja tiene su exaltación suprema, o el agua del patio casero:

> Desde mi cuarto
> oigo el surtidor,
> un dedo en la parra
> y un rayo de sol
> señalan hacia el sitio
> de mi corazón.
>
> Por el aire de agosto
> se van las nubes. Yo
> sueño que no sueño
> dentro del surtidor.

De Kant, Newton o Einstein, por ejemplo, bien se puede decir que eran genios. Aceptar que a García Lorca no le cuadra de ninguna manera el calificativo de «genio», o la de «hombre de talento», o la de «persona inteligente», ayuda un poco a aproximarnos a la naturaleza de su arte y a la clase de persona, que requieren adjetivos distintos a los usuales y pone en juego vigente la terminología del «duende» o de la «gracia».

El mejor catálogo de esta adjetivación, entre otros muchos autores, viene en Vicente Aleixandre *(Los encuentros),* quien se abandona a uno de los tonos más cálidos y fervorosos para significar la idiosincracia del poeta, que «en sus más tremendos momentos era impetuoso, clamoroso, mágico como una selva». No hay quien pueda definirle, dice Aleixandre com-

pulsado por la reciente muerte del niño alegre y del hombre grave (viejo, viejo, «antiguo») que en él convivían: «Su presencia, comparable quizá sólo y justamente con el tifón que asume y arrebata, traía siempre asociaciones de lo sencillo elemental. Era tierno como una concha de playa. Inocente en su tremenda risa morena como un árbol furioso. Ardiente en sus deseos, como un ser nacido para la libertad». En Federico se veía sobre todo —prosigue Aleixandre— «al poderoso encantador, disipador de tristezas, hechicero de la alegría, conjurador del gozo de la vida, dueño de las sombras, a las que él desterraba con su presencia». Aleixandre evoca también al Federico de la tristeza y del sufrimiento por amor (oyente privilegiado como fue de los sonetos de amor) e inicia la ronda bella del agua. A Federico se le podía comparar con un ángel, con un agua, y su silencio repentino y largo tenía algo de «silencio de río».

«Si alguna imagen quisiéramos dar de él —dirá más tarde Cernuda— sería de la un río, siempre era el mismo y siempre era distinto, fluyendo inagotable, llevando a su obra la cambiante memoria del mundo que él adoraba. Su poesía es libre y espontánea como una fuerza natural, como un árbol o una nube, también misteriosa como la de ellos». Nadie pasa por alto ese signo emblemático de la poesía lorquiana en sus múltiples derivados e imágenes, sinónimos y variantes, el agua, el surtidor, la fuente, el manantial, el aljibe, el estanque, la acequia, la noria, el río, el mar, el lago, el pozo, la orilla, lo portuario, la gota, la lluvia, la lágrima, la sed, el llanto, un cúmulo derivativo y persistente preñado de hondas reminiscencias y estructurado en la sustancia. Antonio Machado en su célebre poema exhortó:

> Labrad, amigos,
> de piedra y sueño, en el Alhambra,
> un túmulo al poeta,
> sobre una fuente donde llore el agua,
> y eternamente diga:
> el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!

Emilio García Gómez dice que «sólo un granadino ha podido sentir con tan punzante intimidad el encanto del agua de Granada: ríos, surtidores, acequias, aljibes, fuentes, pilares, cascadas, albercas, que la animan, la aturden, en su fluir, a esos horizontes de desolación en que eternamente muere, borracha de lágrimas, obsesa de su medicinable melancolía», y cita los versos del niño que todas las tardes se muere en Granada, «todas las tardes el agua se sienta/ a conversar con sus amigos» (nota al *Diván del Tamarit)*. Alude García Gómez a las casidas *Del herido por el agua* y *Del llanto,* calificándolas de «granadismo delirante». En la primera, el poeta «goza —aterrado— del mágico maleficio del agua»:

> Quiero bajar al pozo,
> quiero morir mi muerte a bocanadas,
> quiero llenar mi corazón de musgo
> para ver al herido por el agua.

Y en la segunda —añade García Gómez— sucumbe «a la tristeza sin confín que inspira el agua de Granada»: «Pero el llanto es un perro inmenso,/ el llanto es un ángel inmenso,/ el llanto es un violín inmenso,/ las lágrimas amordazan al viento/ y no se oye otra cosa que el llanto». Una Granada en la que giran la prefiguración coránica del paraíso, la fría y lejana muerte por suicidio fluvial de Angel Ganivet, la música henchida de Falla, la austeridad del ciprés, la silueta azul de la sierra y el fasto islámico que quiso crear allí lo más aproximado al paraíso que su profeta demandaba, un paraíso acuático evocado desde la sed del desierto. La fluencia cantarina del agua da sensación de libertad, pero también se mueve entre las raíces vegetales que en seguida recuerdan lo atávico y el fondo oscuro de la vida. Y re-

cuerdan otra vez la sed. Y en el hilo depurado («líquida plata», Ibn Zamrek) van los llantos ancestrales, la infancia, la homeostasis del alma y la muerte.

En este ámbito de la Granada lorquiana, para Luis Rosales «el aljibe conserva el agua y la melancolía del corazón bajo las mantillas y los breviarios». Es la suya «un agua loca y descubierta por las lindes del cielo. Asnos sonoros, enteros y misericordiosos por la gracia del agua, suben a San Nicolás». Granada, en la sombra de las colinas, es «la que suspira por el mar». La luna es el sol de Granada, y la cal, el ciprés y el aljibe son sus símbolos. Hay una relación unívoca entre al agua, la soledad, la pena y la Andalucía del llanto, un «llanto profundamente sosegado, vertido en el interior, que no precisa hacer crisis para encontrar sosiego, ni necesita motivación para existir. La razón de esta pena es simplemente *estar*, pues la pena, como la fe, siempre son inmediatas y razonables».

En Cádiz yo viví en una casa vieja de pisos que tenía un patio con aljibe. En las húmedas noches estivales el aljibe desataba una madeja de mosquitos y recuerdo que mi padre quemaba papelillos de azufre y maldecía el aljibe que, además, durante las lluvias intensas provocaba inundaciones. No era precisamente una joya para bienvivir. Sin embargo, lejos ya de la casa, entre las imágenes que prevalecen a través del tiempo está la del aljibe, cuyo espacio ciego y hueco resonaba por las noches bajo mis pasos en la solería blanquinegra. La reminiscencia de aljibe y casa decrépita de familia es la que quizá me lleva a seguir el agua de García Lorca como un recurso de mayor identificación.

En la anchurosa bibliografía acuífero-simbólica del hombre moreno de Granada, bullidor y sedicente de la pena (andaluza, sureña o no, un sentimiento que el existencialismo trató de racionalizar, aunque para ello tuvo que «desprimitivizar» la pena, por decirlo de alguna forma, convirtiéndola también universalmente en «angustia», en «náusea») incide con carácter especial Mario Hernández. Relaciona la casida de la muchacha dorada con el «baño de amor» en la noche de San Juan, de raigambre tradicional. La víspera de esta noche se recogen toda clase de plantas con virtudes mágicas, trébol, albahaca, y estas virtudes se extienden a «todo género de aguas, ya sean de mar, río, arroyo, fuente o rocío. De ahí la costumbre de bañarse en estas aguas precisamente a las doce de la noche, o de enramar las fuentes». Aguas lunares y lustrales que dan lugar a diversas interpretaciones, entre ellas el matiz de la esterilidad y la frustración del deseo.

Hernández analiza la omnipresencia del agua en el *Diván* y en la conferencia de Lorca sobre Granada, donde decía el poeta: «El agua de Granada sirve para apagar la sed. Es agua viva que se une al que la bebe o al que la oye, o al que desea morir en ella. Sufre una pasión de surtidores para quedar yacente y definitiva en el estanque». En el razonamiento de Hernández, recipiendiario de otras sugerencias y también imaginativo, García Lorca, «repetidamente, en mil formas distintas, da voz a la angustia del hombre amenazado por la muerte» y lo hace a través de lo que Alvarez de Miranda llamó el «circuito de la fecundidad»: mar, agua, luna.

En este empeño surge el agua inocente, fértil, bautismal de una de las iniciales composiciones de su primigenio *Libro de poemas,* donde aparece un García Lorca menos surrealista y agresivo pero ya prendado de su líquida materia:

> Y la canción del agua
> es una cosa eterna.
> Es la savia entrañable
> que madura los campos.
> Es sangre de poetas
> que dejaron sus almas
> perderse en los senderos
> de la Naturaleza.

O el agua de lluvia, todavía tierna, franciscana, la que derrama vida en la sementera y unge el alma de tristezas inexplicables:

> Cada gota de lluvia tiembla en el cristal turbio
> y le dejan divinas heridas de diamante.
> Son poetas del agua que han visto y que meditan
> lo que la muchedumbre de los ríos no sabe.

¿Quién cierra tus heridas (pregunta el poeta al silencio) cuando sobre los campos «alguna vieja noria/ clava su lento dardo/ en tu cristal inmenso?» Anterior a Dios y al tiempo, el silencio brotaba sosegadamente en la noche eterna de un manantial. En la *Balada de un día de julio*, compuesta precisamente en el mes de julio (de 1919), cuando García Lorca no pasaba de veintiún años, es decir, poeta primerizo, ya aparece una de sus constantes más decididas: la de la muerte en el agua o la muerte por agua, que luego reaparecerá en muchos de sus textos maduros. He aquí lo que se puede considerar la primera alusión a la muerte por agua, que es una variante de traza popular o cancionero infantil:

> ¿Dónde hallaré a mi amante
> que vivo y muero?
> Está muerto en el agua,
> niña de nieve,
> cubierto de nostalgias
> y de claveles.

No está de más recordar aquí que el Leteo mitológico, uno de los ríos del Averno, también era llamado río del Olvido. Las almas errantes por sus orillas bebían de estas aguas para olvidar el pasado. También el barquero Caronte conducía el alma de los muertos a través de los ríos del Hades. Las asociaciones del río, el olvido, la fugacidad y la muerte tienen sobrados antecedentes mitológicos e históricos. El río heraclitiano habla de irreversabilidad y cambio. Obviamente hay que citar la queja manriqueña, que es la traducción castellana de una larga persistencia latina. Mario Hernández sugiere una interesante relación entre las lluvias y los ahogados lorquianos (la poesía tiene como pocas artes ese en cierto modo grave «lastre», que no obstante tratarse de una múltiple encrucijada asociativa, metafórica y simbólica de por sí, soporta además el afán de la exegesis, que a su vez crea otros núcleos de asociaciones, símbolos, etc., lo cual viene a sumergirnos en un verdadero océano de posibilidades e hipótesis, siempre enriquecedoras, por supuesto).

> Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
> levantando sus tiernos brazos acribillados,
> para no ser cazadas por la piedra tendida
> que desata sus miembros sin empapar la sangre.

La cita es del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Las lluvias corren hacia el mar, repite Hernández. «De aquí ese gran subtema lorquiano de la muerte por agua (a imagen de ella misma), gustador el hombre del sabor último marino por medio de su muerte como ahogado. Surgen así los diversos ahogados, imaginados o reales, de la poesía de García Lorca». Aun poniendo en tela de juicio lo de «gustador», es una forma de atrapar el litigio y de integrar a los ahogados de diversas épocas y latitudes, la *Niña ahogada en el pozo* y la casida del *Del herido por el agua*, entre otros. En el poema de la niña, ambientado en una temporada estival de campo norteamericano (Newburg), relativo al viaje a Nueva York, existen reminiscencias granadinas, casi engendradoras de manía persecutoria: «Pero un día la pequeña Mary se cayó a un pozo y la sacaron ahogada. No está bien que yo diga aquí el profundo dolor, la desesperación auténtica que yo tuve aquel día. Eso se queda para los árboles

y las paredes que me vieron. Inmediatamente recordé aquella otra niña granadina que yo vi sacar del aljibe, las manecitas enredadas en los garfios y la cabeza golpeando contra las paredes, y las dos niñas se me hicieron una sola que lloraba sin poder salir del círculo del pozo dentro de esa agua parada que no desemboca nunca»:

> Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes,
> pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.
> Que no desemboca.

Es la obsesión, el agua quieta, estancada que no fluye ni desemboca: «¡Agua que no desemboca!» Nadie en lo oscuro podrá darle distancias, «sin afilado límite, porvenir de diamante». Federico bajaba al lago «y el silencio del agua hacía que yo no pudiera estar sentado de ninguna manera», hasta que un verso de Garcilaso («Nuestro ganado pace. El viento espira») le inspiró el poema doble del lago Eden Mills:

> Quiero llorar diciendo mi nombre,
> rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
> para decir mi verdad de hombre de sangre
> matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.

A cierta altura se comprende que las «interpretaciones» son banales y tienen algo de gratuidad, por cuanto un poema no suele responder a las leyes de la mentalidad racionalista. Sin embargo, queda la posibilidad de señalar atmósferas, fobias, fijaciones y la singularidad de algo que es bello y afín y se conforma por vericuetos insospechados. En la casida *Del herido por el agua*, donde se quiere bajar al pozo (y también subir los muros de Granada) «para mirar el corazón pasado/ por el punzón oscuro de las aguas», es como si el poeta, en el espacio onírico, quisiera llegar hasta lo más insondable de la pesadilla con el fin de mirar ya perdido y valientemente la causa de la obsesión, como un viaje de expiación y catarsis:

> Quiero bajar al pozo,
> quiero morir mi muerte a bocanadas,
> quiero llenar mi corazón de musgo,
> para ver al herido por el agua.

El *Libro de poemas* se construye fundamentalmente como un canto a la Naturaleza jubilosa y dramatizada, donde a través de los fenómenos meteorológicos, el paisaje, las canciones infantiles y la afectividad romántica de la adolescencia una pródiga cadencia de agua, de regato, de remanso, de lluvia, de fuentes y manantiales pone la nota esencial, significada por la incógnita de la fluencia:

> ¿Quién pudiera entender los manantiales,
> el secreto del agua
> recién nacida, ese cantar oculto?
> a todas las miradas
> del espíritu, dulce melodía
> más allá de las almas...?

La inquietud panteísta y la «conciencia» íntima del paisaje se cifran en el casto manantial, el rumor que pudiera hilar la identidad humana y la de su entorno. ¿No dice nada el manantial?

> Mas siento yo en el agua
> algo que me estremece... como un aire
> que agita los ramajes de mi alma.

Comprendemos que la imagen del agua en sus deltas, significaciones y simbolismos no tiene en García Lorca modos concretos y limitados de empleo, sino que, salvando la imposición del medio infantil y el fasto del líquido granadino, la utiliza acomodaticiamente (esto sin sentido peyorativo) en la medida en que conviene a otras claves expresivas, y de esta manera el agua lo viene a ser todo, el punto crucial de referencia, como Dios para el misticismo o el sazonamiento para un cocinero. En *Poeta en Nueva York*, por ejemplo *(Paisaje de la multitud que orina,* nocturno de Battery Place, uno de los poemas más hermosos y desgarrados que se hayan escrito jamás), para dar la imagen de la desolación, la turbiedad, la promiscuidad malsana y la falta de esperanza, recurre a la fuente, que ya ha perdido su dulce y amable tristeza de patio:

> Todo está roto por los tibios caños
> de una terrible fuente silenciosa.

El agua y sus innúmeros cauces y aditamentos es en García Lorca terminología de atractivo estético, rítmico y sintáctico y es al mismo tiempo la fórmula apta para homologarla a los más recóndicos secretos y significaciones, tales como el tiempo, el ansia inconcreta de vivir, la infancia, la sed del alma, la frustración, la infinitud y el sentido de la muerte, donde los claros arroyos y la acequia rural de regusto machadiano van hacia las aceitosas aguas del velero japonés y el Hudson:

> ¡Esa esponja gris!
> Ese marinero recién degollado.
> Ese río grande.
> Esa brisa de límites oscuros.

A través del agua del pozo «que no desemboca» y el río que fluye, Lorca probablemente expresa la angustia de los límites y el sentido religioso o místico de la libertad y la fe en la prosecución, su tipo de esperanza:

> Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
> Alba no. Fábula inerte.
> Sólo esto: desembocadura.

Por ello parece legítimo concederle gran importancia a la casida tantas veces citada *Del herido por el agua.* Aquí la desembocadura —esa clase de fe— puede importar menos que la aceptación y el valor de enfrentarse con el sino y el eco oscuro y musgoso de los verdaderos límites.

Granada en el origen, Granada en la evocación, Granada en el retorno para desguarnecer el pecho frente a ese otro río de plomo que desembocó en el corazón del poeta. Glinka hizo amistad con un guitarrista español «y pasó con él horas enteras oyéndole las variaciones y falsetas de nuestros cantos y sobre el eterno ritmo del agua en nuestra ciudad nació en él la idea magnífica de la creación de su escuela». Debussy interpretó todos los temas emocionales de la noche granadina, la vega, la sierra, la niebla y «los alucinantes juegos del agua subterránea». El cante hondo —afirma Federico— es más hondo que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo. Los poemas del «cante jondo» —dice en otro momento— nacen porque sí, son un árbol más en el paisaje, «una fuente más en la alameda» (Conferencia del *Cante jondo).*

Ya sabemos que el *Poema del cante jondo* se inicia con la *Baladilla de los tres ríos,* los tradicionales Guadalquivir, Darro y Genil, copleros y familiares, ríos domésticos y aún perfumados de gloria ecológica, vientos cálidos, olivos y naranjos, tan lejos del Hudson «que se emborracha de aceite» y a orillas del que dormía Walt Whitman «con la barba hacia el polo y las manos abiertas».

Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

La guitarra, cuando empieza su canto, «llora monótona como llora el agua», y la soléa pertenece a la «Tierra/ vieja/ del candil/ y la pena./ Tierra/ de las hondas cisternas». En la patria de la malagueña —notas de fuerte y delicadísima sensualidad— «hay un olor a sal/ y a sangre de hembra/ en los nardos febriles/ de la marina», mientras que el gitano apaleado sólo le pide a la guardia civil lo imposible:

Guardia Civil caminera,
dadme unos sorbitos de agua.
Agua con peces y barcos.
Agua, agua, agua, agua.

En la conferencia sobre Góngora, García Lorca diserta a propósito de las incomparables imágenes poéticas del pueblo y su riqueza, especialmente en Andalucía, donde la traslación de sentido alcanza «extremos de finura y sensibilidad maravillosas», gongorinas: «A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un *buey de agua* (...), y yo he oído decir a un labrador de Granada: A los mimbres les gusta estar siempre en la *lengua* del río». Es también el agua la que nos da la oportunidad de observar la traslación de la imagen popular reseñada en lenguaje poético. En el *Romance del emplazado* dice Lorca que «los densos bueyes del agua/ embisten a los muchachos/ que se bañan en las lunas/ de sus cuernos ondulados» y que «los bueyes del agua beben los juncos soñando».

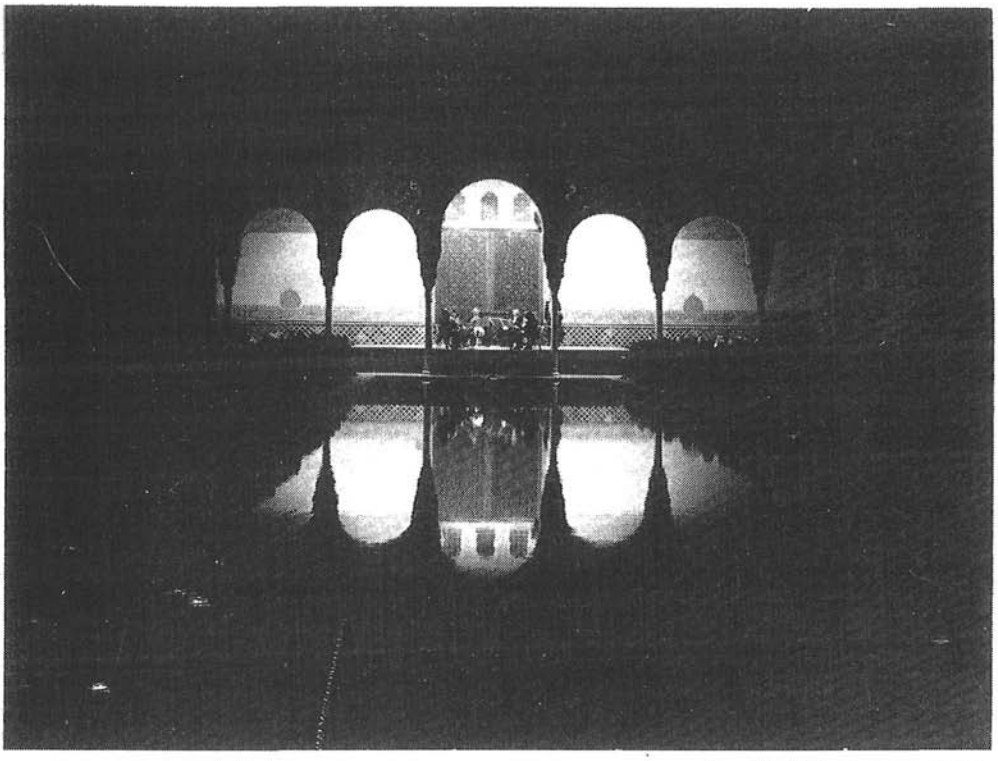
Independientemente del gran rumor general de aguas y lágrimas que humedece y fecunda su poesía, Lorca dedicó composiciones específicas a igual motivo, tales como *Primeras canciones* —todas nutridas de «remansos»— y *Surtidores,* donde prevalece el sentido amargo del agua oscura y los surtidores llevan en sus arterias el espíritu de la noche y de los sueños que, como todas las cosas ideales —expresa Lorca—, se mecen «en las márgenes puras/ de la Muerte».

El sonido del agua es como un polvo viejo
que cubre tus almenas, tus bosques, tus jardines,
agua muerta que es sangre de tus torres heridas,
agua que es toda el alma de mil nieblas fundidas
que convierte a las piedras en lirios y jazmines.

¿Cuántas veces habrá cantado García Lorca el agua de Granada? No lo sé. Pero lo que sí sabemos es que en estas invocaciones, como el agua misma del bien y del mal, emerge toda la frescura, el misterio, la originalidad y el dramatismo de su obra, que crece en el tiempo como un deshielo e inunda los caños de la historia. Será por negligencia mía, pero no he visto la palabra «gárgola» en la profunda adjetivación sustantivada de García Lorca sobre los adminículos del agua. Pues bien, su obra es como una gárgola fantástica que encerrara la sencillez del agua pristina y, como tal gárgola arquitectónicamente tallada, esmerada, barroca, airosa, todo el complejo de las tradiciones populares, la imaginativa del sueño y el enredo de los símbolos, que ahora ya empiezan a patinarse y a adquirir un sello noblemente hierático y consagrado. Otras terminologías lorquianas —jazmín, azucena, viento, cal, junco, caballo, pena, toro, niño, muerte, lirio, muro, luna, sangre, olivo, sierra, amor— no alcanzan la dimensión «anegadora» del agua y sus cauces, que dan fe de una auténtica cosmovisión. De mediterraneidad exacerbada, García Lorca es una culminación ibérica de la gran cultura sensible latina, que subyace a cualesquiera otras hibridaciones. El crimen

fue en Granada, con sed de agosto, y desde entonces la naturaleza del agua copia el arte y hay un panteísmo que destila al poeta en cada acequia, en cada buey de agua, en cada lengua de río. Bastará mirar otra vez las libélulas de la infancia junto al regato fangoso o escuchar con toda la cursilería emancipada la historia vaga e interminable del surtidor cuando se disgrega la tarde para encontrar a Federico, para saber que la poesía puede ser, lo es, otra manera de poesía. Y que a través de la Andalucía lorquiana del agua se llega a la Andalucía de la belleza, que es un júbilo biogenético entrañado en la historia y en el clima, y a la Andalucía del llanto, que es un problema tanto de ontología como de jornaleros sin trabajo en busca de tierras a las que echarles el agua de su sudor y de la copla.

Eduardo Tijeras



Granada. Patio de los Arrayanes