

LA PRODUCCIÓN POÉTICA
DE FEDERICO GARCÍA
LORCA: ENTRE LA
RENOVACIÓN Y EL EMPEÑO

*THE POETIC PRODUCTION OF
FEDERICO GARCIA LORCA:
BETWEEN RENEWAL AND
PAWN*

Ivana Ferigolo Melo
(UNEMAT)¹

RESUMEN: El escritor español Federico García Lorca, al producir una literatura que, en general, no se desvinculó temáticamente del horizonte histórico y cultural español, tuvo que enfrentar algunas críticas negativas de artistas y escritores contemporáneos. Tales críticas se formularon en función de una supuesta falta de compromiso de Lorca con el proceso de

¹ Departamento de Letras. Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e da Linguagem. Universidade do Estado do Mato Grosso –UNEMAT. (câmpus de Tangará da Serra). Tangará da Serra. CEP: 78300-000. Mato Grosso. Brasil. ivanaferigolo@gmail.com

renovación literaria que se instala en España a partir de la emergencia de las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, creacionismo, ultraísmo, surrealismo). Ante lo expuesto, se buscará analizar poemas de las obras *Libros de Poemas* y *Primeras Canciones*, de Lorca, en el intuito de mostrar que, aunque no se desconectando del contexto cultural español, el referido escritor exhibe, en la instancia formal, pleno dominio de las técnicas de composición peculiares tanto al surrealismo como al ultraísmo, vanguardia que abogó por la renovación de la literatura española en el intuito de ponerla al compás del arte producido en los demás países de Europa en las primeras décadas del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Vanguardia. Poesía. García Lorca.

ABSTRACT: The Spanish writer Federico García Lorca , considering the fact of producing a literature that , in general, hasn't untied thematically from questions in the Spanish cultural and historical horizon , has faced negative criticism of contemporary artists and writers many times . These questions pointed to Lorca's disengagement with literary renewal process that was installed in Spain from the arrival on the scene of the historical avant-gardes (Futurism , Dadaism , Creationism , Ultraism , Surrealism) . Therefore, we will seek to analyze the work "Libros de Poemas de Lorca" (Books of Poems of Lorca) , in order to show that, even if not off the Spanish cultural and social context , the writer shows that , in the instance of formal, full mastery of the techniques of composition peculiar to both Surrealism as the Ultraism , vanguard that advocated the renewal of Spanish literature in order to place it in time to the art produced in other European countries in the early decades of the twentieth century.

KEYWORDS: Avant-garde. Poetry. García Lorca

I. Las primeras décadas del siglo XX: una explosión de istmos

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, como ya es sabido, el Occidente pasaba por un acelerado proceso de transformación

científico y tecnológico que dejaba marcas no sólo en el paisaje cultural y social sino, también, en la esfera anímica de los seres. La producción artística de ese período no tardó en registrar las influencias de esos cambios que se evidenciaron en la serie de istmos que conformaron las vanguardias históricas.

Las conquistas tecnológicas, no queda duda, cambiaban la realidad occidental, le imprimían un tono extraordinario², revelaban la grandeza del hombre y los meritorios resultados de los logros del racionalismo científico: el avión, el coche, el teléfono, etc.. La guerra de principios de siglo y sus drásticas consecuencias ponían en escena, sin embargo, las catastróficas consecuencias de una cultura asentada en el racionalismo, en el progreso material y en la tecnología científica.

Los antagonicos efectos de la materialista y progresista cultura occidental abren espacio para el surgimiento de distintas miradas e interpretaciones sobre el hombre, sobre sus valores, sobre su forma de existencia y sobre el mundo. La tecnología, aliada a la razón humana, daba testimonio de la grandiosidad del sujeto al facilitar su independencia en relación al mundo natural, viabilizar el desplazamiento y el rápido contacto entre los seres (avión, coche, teléfono, etc..). En los beneficios de la tecnología racionalista se encontraba estampada la realización del sueño moderno de una independización humana marcada por la alta comodidad. En la destrucción total, en el hambre, en la miseria, ocasionadas por la guerra, se veía, sin embargo, el lado oscuro del avance de la ciencia y de la implementación de la cultura del progreso material y científico.

El arte, siendo representación y resultando, por tanto, de una forma particular de percepción de la realidad, al proyectarse desde un ambiente apto a recibir antagónicas miradas e interpretaciones, se vuelve múltiple en las primeras décadas del siglo XX; encarna distintas ideologías y estéticas que se harán ver en la explosión de los istmos conformadores de las vanguardias históricas: futurismo, cubismo, dadaísmo, expresionismo, surrealismo, creacionismo, ultraísmo, etc.

Según Guillermo de Torre (1965), la aparición de tantos istmos expresa, en el nivel estético e ideológico, las diferentes formas de plantear, interpretar y representar no sólo la dimensión compleja y variable de la realidad social que se configuraba a finales del XIX y comienzos del XX, sino, también, los estados anímicos de los seres que se vinculaban a este espacio en este periodo de tiempo.

El futurismo, proclamado por Marinetti, alababa con optimismo la nueva realidad producida por la explosión tecnológica. Alimentada por una inclinación anti pasadista, el arte futurista presentó la máquina como el signo del adelanto del futuro y como una prueba material y práctica del poder emancipador del hombre y de la razón. En la óptica futurista, “la máquina trae optimismo, pues los poderes del hombre parecen multiplicarse”. (GUILLERMO DE TORRE, 1971, p. 121). Y para dar forma a lo que en la mirada de los precursores del futurismo era sinónimo de potencialidad y de independización humana (el coche, el movimiento, la tecnología, las formas de vida rápidas y dinámicas), el arte futurista recurre a nuevas técnicas de representación que se harán ver en la ruptura de la lógica discursiva, en la yuxtaposición de “una serie ininterrumpida de imágenes” (GUILLERMO DE TORRE, 1971, p. 130) que visan la expresión de una realidad movediza y, consecuentemente, resistente a procesos descriptivos amplios y profundos³

Haciendo frente al optimismo de Marinetti, se engendra, influenciado por el espíritu de desilusión y de rebeldía traído por la primera guerra mundial, el dadaísmo, que rechazaba y trataba de atacar los grandes ideales del proyecto social y utópico de la modernidad. El hombre racional, idealizador de la tecnología y del *modus operandi* que engendró la catástrofe mundial y la destrucción en gran escala es execrado por los dadaístas, y el modelo ético, moral, social, cultural a él vinculado pasa a ser bombardeado. Afectados por un escepticismo profundo surgido de los escombros de la catástrofe bélica, los dadaístas sólo vislumbran una alternativa: la destrucción de todos los valores, artefactos y gestos que estimularon la definición del modelo social

desencadenador de la guerra. Lo primero a recibir las chispas destructivas fue el arte, luego, la ciencia, la filosofía, la política, los valores burgueses, religiosos, etc. Según GUILLERMO DE TORRE (1971), los dadaístas eran pacifistas, no querían la guerra y se posicionaban contra el arte futurista que hacía propaganda bélica y que veía en la referida catástrofe una posibilidad de higienización del mundo que conduciría, a su vez, a un estado terreno de perfección humana y existencial. Los dadaístas partían del siguiente presupuesto:

[...] si la ciencia se convertía en balística, si la moral se bastardeaba casuísticamente, ¿Por qué habíase de seguir creyendo en el arte, en la literatura, máxime cuando esta se avenía a convertirse en propaganda o anestésico? Un escepticismo implacable, una burla total, una negación sistemática debía ser el resultado de tal estado de espíritu según lo manifestaron los dadaístas. (GUILLERMO DE TORRE, 1971, p.326)

Demoler las convenciones artísticas asociadas a la creencia en el papel redentor, trascendental, anestésico⁴ del arte, que alimentaba el pensamiento artístico moderno desde el romanticismo, era el principal propósito dadaísta. Para dinamitarle, desde dentro, el intuición trascendental del arte y forzar el receptor a enfrentarse a la cruda realidad del mundo, Duchamp, uno de los exponentes del dadaísmo, presenta un urinario como artefacto artístico original. Con eso, ataca conceptos que nortearon el quehacer artístico a lo largo de los tiempos y establecieron tanto parámetros específicos de valoración del arte como formas particulares de recepción. Denegando la razón lógica, el logos, la moral, los dadaístas entronizan el azar como energía creativa.

Al despedirse el dadaísmo, surge en Francia el surrealismo liderado por André Breton, ex integrante del grupo dadá. El surrealismo cargará algo del dadaísmo: la voluntad de protestar contra el pragmatismo, la racionalidad práctica que dominaba la sociedad burguesa occidental. Execrando el hombre racional y sus

prácticas, contraponiéndose a la realidad política, social y cultural de la época, los surrealistas verán en el azar y en las instancias más íntimas y oscuras del ser la verdadera esencia del mundo y del hombre. Tomando por base los conocimientos psicoanalíticos freudianos, los surrealistas implementan la técnica de la escritura automática con el objetivo de representar lo que entendían ser la esencia pura y verdadera del ser. El discurso literario surrealista pierde, así, las relaciones lógicas para dar forma al informe y a lo, racionalmente incomprensible, contenido del inconsciente. Como las prácticas racionales y la vida cronometrada, calculada, presentan una dimensión negativa, castradora, para la óptica surrealista, los artistas pertenecientes a este movimiento:

tratan de descubrir momentos de imprevisibilidad en la vida cotidiana. Su atención se dirige, pues, hacia fenómenos que no tienen cabida en el mundo de la racionalidad de los fines. El descubrimiento de las maravillas de lo cotidiano representa, evidentemente, un enriquecimiento de las posibilidades de experiencia del hombre urbano (...) buscan la provocación de lo excepcional. La fijación por determinados lugares (*lieux sacrés*) y su esfuerzo por una *mithologie moderne* muestra que lo que pretenden, dominando el azar, es poder repetir lo extraordinario.” (BÜRQUER, 1989, p.126)

La obra de arte agrega, bajo la visión surrealista, una función transgresora, una vez que, planteando las cosas insignificantes de la vida cotidiana o creando una representación en que las leyes lógicas no imperan, termina por constituirse en un universo impenetrable para el campo racional. El mundo mítico o excepcional que buscan representar tiene la misión de convertir la obra de arte en un mecanismo propiciador de una experiencia nueva, despidida de fines prácticos. “El sentido buscado en el azar es siempre inaprehensible, se explica por el hecho que si fuera determinado, sería asumido en seguida por la racionalidad de los fines y perdería así su valor de protesta.” (BÜRQUER, 1989, p. 127).

En los istmos que engendran las vanguardias históricas se visualiza tanto la renovación artística y la definición de nuevos parámetros de valoración del arte como la difusión de ideologías que reaccionan vorazmente contra lo establecido o lo alaban. A través de ellas es posible obtener una comprensión de la trayectoria del arte en la modernidad, del papel de artista, así como del horizonte social y cultural desde donde el arte se proyecta.

II. El proceso de renovación artística en España en la segunda década del siglo XX: el caso de Federico García Lorca

En España, en la segunda década del siglo XX, se proyecta un istmo peculiar al cual se le nombró ultraísmo. El movimiento gana formas por la configuración y la actuación de la generación del 27, cuyo foco central era promover la renovación de la literatura española, para ponerla en consonancia con las tendencias artísticas de moda en el otro lado de los pirineos. Entre los artistas que idealizaron y difundieron el ultraísmo se encuentran, ocupando lugar de destaque, escritores como Pedro Salinas, Guillermo de Torre, Rafael Alberti, Federico García Lorca, el famoso pintor Salvador Dalí y el cineasta Luis Buñuel.

Guillermo de Torre (1971), integrante del grupo del 27, señala que el ultraísmo es deudor de los innovadores procedimientos artísticos, identificados como greguerías, inaugurados en la primera década del XX en España por Ramón Gómez de la Serna. Resalta, sin embargo, que, a diferencia de los demás istmos vanguardistas surgidos en Europa en las primeras décadas del siglo XX, el ultraísmo no es producto de un espíritu de época español, no se proyecta estimulado por una dimensión ideológica o política peculiar de España. Se presenta más como un fenómeno de carácter estético resultante de la aglutinación de técnicas artísticas y de las cosmovisiones vinculadas a los varios istmos surgidos en otros países

Europeos y en Norteamérica. Lo que se nombró de ultraísmo sería, así, el resultado de la fusión de rasgos estéticos e ideológicos futuristas, dadaístas, cubistas (corrientes vanguardistas de las dos primeras décadas del siglo XX), puesto que el objetivo primordial de los ultraístas era “sincronizar la literatura española con las demás europeas, corrigiendo así el retraso padecido desde años atrás. Y eso, al menos, se logró.” (GUILLERMO DE TORRE, 1971, p. 539).

El propio nombre de la vanguardia española pone en evidencia su semejanza con el futurismo. El prefijo *ultra* significa más allá, sugiriendo la búsqueda de lo nuevo, de lo original, propósito orientador del movimiento vanguardista italiano (futurismo). Se explica, así, la abundante presencia de elementos pertenecientes al nuevo paisaje cultural europeo como el coche, el tren, el zepelín, o sea, todo lo que exprimía movimiento, en el arte ultraísta.

La estructura de las obras ultraístas, para dar forma a esta realidad movediza y para materializar el *zeit geist* que estaba por detrás de algunas corrientes vanguardistas europeas de las dos primeras décadas del siglo XX, como el futurismo, pasó a registrar la eliminación de la anécdota, de lo narrativo y de lo descriptivo. Con el ultraísmo, se instala, en España, el primado del uso de la imagen, así como de procedimientos de yuxtaposición que materializan el intento de captar y dar forma a la experiencia y a la percepción fragmentada decurrentes de la inserción del hombre en un paisaje social marcado por el movimiento y por la saturación de elementos (carteles, luces, coches, trenes, aviones, etc.).

Carracciolo Trejo (1974), en el libro *La Poesía de Vicente Huidobro y la Vanguardia*, vislumbra el ultraísmo como una tendencia vanguardista típica de España, cuyo origen está totalmente vinculado a la visión del mundo y a las innovaciones estéticas difundidas anteriormente por el escritor español Ramón Gomes de la Serna. Para Trejo, Gomes de la Serna era no sólo un hombre sensible a los cambios registrados tanto en la realidad como en las formas de plantear el hombre y el mundo ocurridos a principios siglo XX,

sino, también, un gran observador de las nuevas maneras de representar ese nuevo universo que proponían el cine y la fotografía. La greguería, tan utilizada por Gomes de la Serna, originada de una relación no convencional y, a veces, ilógica entre dos elementos o entre el sujeto y el objeto, expresaba en el plano poético, según Trejo (1974), las nuevas formas de mirar la realidad o de interpretarla y se tornó la principal imagen poética utilizada por los ultraístas algunos años más tarde. Para el referido autor, la greguería trata de ampliar las analogías entre los elementos del mundo y, consecuentemente, termina aumentando las posibilidades del arte presentar más de una versión sobre un objeto o un fenómeno, o de focalizarlo desde puntos de vista diversos, lo que permite la creación de nuevas realidades.

En la siguiente greguería serniana, *los presos a través de la reja ven la libertad a la parrilla*, se observa la presencia de la metáfora, ya que, en este caso, parrilla, al aludir a la reja de la prisión, se configura como una metáfora. Sin embargo, la greguería no se reduce sólo a la metáfora. Hay también una relación de incongruencia entre dos elementos en que uno termina afectando semánticamente al otro. La libertad no puede estar en la parrilla, porque es una condición humana (un concepto abstracto) y, por tanto, inmaterial. Lo que origina la greguería, en este caso, es una relación entre un elemento ya metaforizado con otro, con el cual la metáfora mantiene incongruencia semántica.

La metáfora ya altera el sentido convencional que carga un término y, relacionada a otro elemento semánticamente incongruente, termina por originar una otra realidad y otro sentido. En este caso, el sentido otro agrega humor, porque la reja de la prisión – algo agresivo, anormal - es planteada como un elemento (parrilla) concreto, sin misterio, ni agresividad. Dicha greguería reviste de gracia la angustiante situación de estar encarcelado. Por eso, Gómez de la Serna define la greguería como *metáfora más humor*. La greguería, se proyecta, así, como una imagen que permite reírse de algo convencionalmente desagradable. Sublima, por tanto, lo angustiante. Se presenta como un constructo de lenguaje que permite vislumbrarse determinada realidad desde diferentes ángulos,

constituyéndose, así, en la imagen adecuada para representar la realidad multifacética que se delineaba en muchas partes de Europa a comienzos del siglo XX.

Debido a la influencia de Gomes de la Serna y de otras vanguardias europeas como el futurismo, el dadaísmo y el cubismo, la eliminación de nexos lógicos, el uso de la greguería o de metáforas muy retorcidas, la yuxtaposición de imágenes, la elisión de la anécdota, la presencia de elementos del paisaje cultural moderno (coche, avión, ciudad, etc), la focalización de elementos del cotidiano captados en un instante único, el uso de las técnicas del cine se tornaron imperativos del arte ultraísta. Con eso, se forman, también, parámetros de valoración del nuevo arte español. La manifestación literaria que huye de estos imperativos fundados en el interés de poner la literatura española al compaso de la europea corre el riesgo de recibir el estigma de tradicional o anticuada.

Estos parámetros, indudablemente, orientan la producción artística de muchos de los autores de la generación del 27 que integran el movimiento ultraísta español. Sin embargo, hay un escritor que, debido a ciertas peculiaridades de su obra, como la conservación, muchas veces, de la anécdota, la fuerte presencia de elementos de la naturaleza en detrimento de los elementos del paisaje cultural moderno, el carácter empeñado, recibió, en algunos momentos, de algunos de sus compañeros de generación, como Dalí y Buñuel, una mirada sospechosa que trató de sugerir su falta de vínculo con la tendencia vanguardista renovadora a que se vinculaba. Se trata del escritor español Federico García Lorca.

El referido autor es reconocido internacionalmente en consecuencia, principalmente, de sus famosas tragedias: *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Yerma*. Estas obras disonaban, debido a su inclinación para representar un espíritu español de tintes tradicionales y a la exacerbación de elementos humanos como el instinto y el sentimiento, de los patrones del arte nuevo que, según la descripción realizada por Ortega y Gasset en el ensayo *La*

deshumanización del arte (1925), debería caracterizarse por una carencia de elemento humano y por la mengua de la carga empática.

Lorca también escribió el muy conocido *Romancero gitano*, libro compuesto de poemas que, mismo resultando de un complejo proceso imaginativo del autor, son, en su mayoría, anecdóticos y cargan rasgos de las leyendas o mitos de la cultura gitana muy abundante en España. Publicado en 1928, época de fervor ultraísta, dicha obra de Lorca, muy popular, obvio, por mimetizar, de cierta forma, el imaginario gitano andaluz, generó controversias. Sus compañeros Luis Buñuel y Salvador Dalí no reconocen en ella rasgos vanguardistas tachando a Lorca de autor tradicional, pintoresco, costumbrista, connotaciones despreciativas para un artista que produce en una época de renovaciones estéticas, de ruptura y que mantiene vínculos con el movimiento de renovación ultraísta. De hecho, la literatura de Lorca no se desvinculó del imaginario local español, porque el autor la produjo estimulado por el deseo no sólo de renovar el arte, sino, también, de llevar a la sociedad a mirarse a partir del arte y a desear su transformación, lo que hizo de su obra una instancia de denuncia, de combate de una realidad marcada por seculares desigualdades y, también, un motivo para la incriminación del autor usado por el ejército de Franco para justificar su ejecución en 1936.

La dimensión localista y empeñada de la obra de Lorca no le quita, sin embargo, la complejidad y el vínculo con el proyecto de renovación vanguardista. Las marcas de esa renovación, que ponen su obra al compás de los movimientos de vanguardia, ya son visibles, en la dimensión formal, de sus primeros escritos: *Libro de poemas* (1921) y *Primeras canciones* (1922), como se verá a seguir.

III. Libro de poemas

La temática de *Libro de poemas*, conforme presuponen los títulos de algunos de sus poemas - Paisaje, Mar, Campo, Balada del mar,

Hora de estrellas, etc. -, pertenecen al campo semántico naturaleza, lo que tiende a generar la impresión de que estos escritos literarios están más vinculados a la estética modernista o romántica que vanguardista. Una de las tendencias del arte de vanguardia, según lo que se viene señalando, es tomar como referente de la representación la ciudad y sus demás componentes, lo que no se constata cuando centramos la atención en los títulos de muchos de los poemas reunidos en referido poemario de Lorca. Sin embargo, cuando desplazamos la mirada hacia la forma compositiva de esos poemas, constataremos que es un lenguaje de dimensiones ilógicas, arbitrarias, inhibidora de la anécdota que los materializan. Ese lenguaje les confiere un carácter más vanguardista que modernista, ya que, conforme se mencionó, uno de los presupuestos compositivos del renovador arte de vanguardia es la ruptura de la lógica discursiva que se manifiesta en imágenes ilógicas construidas por relaciones amplias entre elementos incongruentes que entran en juego en la composición. La disonancia discursiva característica de los poemas lorquianos es visible en Hora de estrellas, presente en *Libro de poemas* (1921).

Hora de estrellas

El silencio redondo de la noche
sobre el pentagrama
del infinito.

Yo me salgo desnudo a la calle,
maduro de versos
perdidos.
Lo negro, acribillado
por el canto del grillo,
tiene ese fuego fatuo,
muerto,
del sonido.
Esa luz musical
que percibe
el espíritu.

Los esqueletos de mil mariposas
duermen en mi recinto.

Hay una juventud de brisas locas
sobre el río.

En el título del poema, ya se visualiza una fuerte carga de ambigüedad. El título alude a un periodo de tiempo, la noche, momento en que las estrellas se dejan ver en el cielo. Sin embargo, es posible asociar, también, *la hora de estrellas* a un momento de iluminación, de epifanía ya que las estrellas agregan el potencial de iluminación. Es posible pensar, a partir del título, que el poema va a tratar o de un fenómeno natural normal, o de un estado interior de un ser, lo que instala, de inmediato, la duda en el lector.

Una lectura rápida del poema notará, en la primera estrofa, la presencia de una voz lírica que menciona el silencio de la noche. Luego, en la segunda estrofa, es narrada la salida del sujeto lírico hacia la calle. Lo que no está claro, sin embargo, es la relación entre los contenidos de la primera y de la segunda estrofas. La supresión de los nexos causales entre estas dos partes del poema encubre el supuesto motivo que lleva el sujeto lírico a salir desnudo a la calle. La realidad que va siendo representada, debido a la yuxtaposición de las dos estrofas, adquiere contornos extraños, inexplicables, ilógicos. Lo que era para ser comprendido fácilmente (la salida del sujeto lírico en la noche) se convierte, debido a la elisión de nexos, en algo misterioso. Se proyecta, a partir del poema, una realidad nebulosa, con leyes inaprensibles por las vías racionales.

Con la segunda y la tercera estrofas pasa lo mismo. No aparecen nexos que vengán a establecer claras relaciones de sentidos entre estas partes del poema. La tercera y la cuarta estrofas tampoco presentan relación lógica de sentido. Las brisas locas sobre el río no tienen cualquier relación semántica con las mariposas que duermen en el recinto del sujeto poético. Cada parte (estrofas) del poema se presenta como una instancia sintáctica y semántica independiente.

Se tratan de macro elementos carentes de las relaciones necesarias a la conformación de un sentido unificador. El poema se fragmenta. Cada unidad se justifica por sí misma. El acto del sujeto lírico salir a la calle parece ser consecuencia del silencio de la noche. Hay supuestamente una relación entre la realidad externa (la noche) y el sujeto lírico. No es posible, sin embargo, saber por qué este silencio le afecta, ni cómo le afecta. Las justificativas entre los hechos representados se disuelven. La realidad representada se vuelve brumosa, impidiendo que el lector desvele las relaciones profundas entre las partes que la componen.

La falta de coherencia lógica que se registra entre el contenido de las estrofas del poema se hace visible, también, en el nivel de los versos. El silencio de la noche, por ejemplo, es redondo. La sinestesia (silencio redondo) establece una relación de incongruencia entre los términos silencio y redondo. Redondo refiere a una forma física. Lógicamente, no podrá caracterizar el silencio, que es abstracto, inmaterial y, por tanto, carece de forma. La sinestesia inaugura lingüísticamente una realidad incongruente, dotada de leyes propias. La realidad representada en el poema surge como una instancia no convencional, rara.

En el segundo verso, la voz lírica, que no se manifiesta personalmente en la primera estrofa, altera una vez más la condición convencional del silencio. Le confiere corporeidad a la medida que lo ubica en un espacio (sobre), también incongruente (el infinito), porque no tiene materia. El infinito, siendo inmaterial, lógicamente no podrá contener un pentagrama. Lo que se constata en la primera estrofa es el surgimiento de un espacio que gana vida propia a partir de un trabajo compositivo despido de lógica y de coherencia racional. El lector, consecuentemente, va siendo desafiado a percibir ese universo, a visualizarlo, a sentirlo. El proceso de interpretación racional, sin embargo, le es negado. El yo lírico y, consecuentemente, su quehacer artístico no van forneciendo una versión o explicación sobre el silencio de la noche y el infinito. Lo que ocurre es la formación de una realidad no convencional a partir de una

combinación y caracterización no racional de elementos inmateriales como el silencio y el infinito.

La realidad incongruente construida por la amplia e ilógica relación entre elementos semánticamente disonantes sirve de espacio para el paseo del sujeto lírico, que va desnudo por la calle. Tal actitud, moralmente condenable, en el horizonte concreto de la existencia, se vuelve posible en ese espacio intangible como el infinito. El ambiente ilógico creado por el poema torna posible las actitudes no convencionales del sujeto lírico, permitiendo su liberación de las amarras morales. El poema se vuelve el espacio para la materialización de los deseos más profundos del sujeto poético, aquellos que la razón o la consciencia suelen bloquear o no alcanzan deslindar. Con eso, queda negado al lector la extracción, mediante una lectura racional, de un conocimiento apto a ser comprendido y reaplicado en su existencia.

La expresión *maduro de versos*, usada por el sujeto poético para referir su estado psicológico también carece de lógica. La escritura del poema tiende a librarse de interferencias racionales disminuyendo, así, la posibilidad de identificación entre lector y mundo representado. Y tal procedimiento, según Bürguer (1989), es característico del arte vanguardista, que visa la representación de un universo donde el ser (receptor) no puede realizarse como sujeto, o sea, trascender su condición inmediata, siendo forzado a volver, por tanto, a su realidad concreta.

Lo negro y el silencio ganan una dimensión corpórea. Son acribillados por el canto de los grillos que, también, es inmaterial y, bajo una óptica lógica no podría acribillar. Lo negro, a su vez, agrega fuego, luz musical, una propiedad incongruente. La relación entre elementos incongruentes va dando forma a un mundo no convencional pasible de ocurrencia sólo en el nivel de la imaginación o del inconsciente.

En la expresión *esa luz musical que percibe el espíritu*, el yo lírico parece hacer referencia al contenido de la poesía, si se acepta la

existencia de una posible proximidad entre la música y la poesía. Esa luz musical, percibida por el espíritu, es algo incorpóreo e incongruente, privado de lógica racional. La expresión luz musical, por cargar la propiedad de claridad, de brillo, remite al término *estrella* que está en el título. Se torna posible inferir que la luz que capta el espíritu es algo positivo, revelador, puesto que es claro. Todo se resume, sin embargo, a la posibilidad de inferencia. El poema no permite el desarrollo de una interpretación conclusiva. Su función central es la sugestión. El fenómeno natural, la noche, gana, en el poema, dimensiones nuevas y raras a partir de las leyes compositivas que originan el poema.

Debido a manera como está compuesto, el poema evita que el lector concluya algo definitivamente a partir de la lectura. Al negar al lector la posibilidad de extraer de la obra un sentido definido y apto a ser reaplicado racionalmente, el poema de Lorca agrega una de las características que se tornará patente en la vanguardia surrealista, la cual verá en la obscuridad de la obra, en su ambigüedad de sentido “su valor de protesta.” (BÜRQUER, 1989, p. 127) y de la liberación humana de lo establecido en el horizonte existencial concreto. O sea, al rechazar el modelo existencial pragmático, limitado por la razón práctica, el surrealismo verá en la poesía carente de sentido lógico y definitivo una posibilidad de romper con un cotidiano regulado por el trabajo industrial, empresarial y burocrático, por la moral, por las promesas de éxito futuro, por la planificación urbana, y despido, por tanto, de sorpresa, de ambigüedad, de duda.

La ambigüedad responsable por agregar poder de sugerencia al poema se manifiesta, también, en la penúltima estrofa. La palabra recinto puede referirse tanto al interior del yo lírico como a un posible lugar del cual él salió. No se sabe, además, lo que son ni a lo que se refieren los esqueletos de mariposa. Lo único que se puede concluir es que mariposa no tiene esqueleto y que la expresión crea entonces una realidad, una imagen nueva que materializa o un estado anímico, en caso de recinto referirse al

interior del sujeto poético, o una atmósfera espacial, si recinto refiere una casa. El universo materializado en el poema presenta normas propias, se configura como una realidad independiente creada a partir de amplias analogías.

El poema termina con otra imagen, la juventud de brisas sobre el río, que se yuxtapone a la imagen de la estrofa anterior, la de los esqueletos de mariposas. Esa imagen, que no mantiene relación de sentido con la estrofa anterior, es agregada al poema, evidenciando que una de las técnicas de composición preponderante en este poema de Lorca es la yuxtaposición de imágenes. Pese a la presencia de los elementos de la naturaleza, que rompen con la preferencia por los signos de modernidad defendida por la vanguardia ultraísta en España, el poema se presenta como una realidad construida mediante la yuxtaposición de versos y estrofas disonantes, lo que reduce su carga empática y aumenta, en contrapartida, su poder de sugerencia. La disonancia y la yuxtaposición impiden la conformación de la anécdota y de un sentido unitario y profundo. Predominan en el poema fragmentos de sentido surgidos de versos e imágenes inconexas, que impiden al lector el establecimiento de relaciones entre las partes y la construcción de un significado a partir de ellas. Debido a la alta carga de ambigüedad, a la carencia de nexos lógicos, a la fragmentación presente tanto en el nivel formal como de contenido (cada estrofa se presenta como una escena independiente), el poema de Lorca trasparece claros vínculos con la vanguardia ultraísta, agregando, así, el espíritu de renovación artístico que reivindicó la generación del 27 en España.

IV. Primeras canciones

En el libro *Primeras canciones* (1922) están recogidos, también, poemas que García Lorca produjo en su fase juvenil. La temática de las canciones son muy variadas, pero la naturaleza ocupa un lugar central. Los rasgos vanguardistas de su obra, sin embargo, no se

dejan ver en la temática o en el referente, sino en el procedimiento compositivo, como se puede observar en el poema *Media luna*.

Media luna

La luna va por el agua.
¿Cómo está el cielo tranquilo?
Va segando lentamente
el temblor viejo del río
mientras que una rana joven
la toma por espejito.

El poema remite a una escena natural, como evidencian los elementos luna, río, cielo, rana. La humanización de los elementos de la naturaleza, contenida en las expresiones *temblor viejo del río*, *la luna va segando lentamente*, pone en evidencia la semejanza de tal poema con la producción poética de Luis de Góngora, escritor del Barroco español tomado, también, como parámetro por la generación del 27 que se proponía como reto la renovación del arte. Predomina, en el poema, un fuerte objetivismo, asociado a la ausencia del yo lírico. En tal objetivismo se constata, también, la presencia del estilo del referido poeta Barroco. Sin embargo, no se trata de un poema que recobra el manierismo gongorino. La producción de Lorca encarna el espíritu innovador y de superación del arte vanguardista, lo que ocasiona una reinención de los modelos pasados y, consecuentemente, la renovación del quehacer poético en España.

La luna, al ser humanizada en el poema, se proyecta como un elemento dotado de poder y fuerza. Su claridad corta, interrumpe la visualización de la corriente (temblor) del río. Conviene observar que no es la luna que va por el río. Es la sombra de la luna que está reflejada en el agua. Pero, la humanización de este elemento natural ocurrida por el uso del verbo ir (va) confiere una dimensión mágica a lo que, por las vías de la razón, no pasaría de un simple fenómeno natural: el reflejo de la luna en el agua. Las técnicas de composición

hacen del poema un espacio de transmutación de lo real. Lo natural, la luna, se impregna de los sentidos mágicos que agrega en la cultura gitana⁵ Para el imaginario gitano, la luna es el astro natural que representa fuerza, femineidad, seducción, que está en el cielo, porque su madre tierra determinó que ella viviría con su padre (el cielo), tras haber peleado con sus hermanos. Sólo a partir de la consideración de ese universo mitológico gana sentido el interrogativo verso ¿Cómo está el cielo tranquilo? La interrogación sugiere que el cielo no debería estar tranquilo con la bajada de la luna. Ese ya no es su espacio, una vez que, por determinación de su madre, ella tuvo que dejar la tierra. La presencia de esos elementos de la naturaleza que, a partir de la composición poética, reactualizan sentidos peculiares al imaginario popular gitano, señala el distanciamiento de la poesía de Lorca del proyecto de renovación artística propuesto por el ultraísmo, que abogaba por el uso de elementos del paisaje cultural moderno como referente de la representación y por la ruptura del arte español con el imaginario local.

El poema, sin embargo, se funda a partir de un trabajo formal muy cercano a las técnicas de composición establecidas como modelo por el ultraísmo. El término espejito, único elemento no perteneciente al campo semántico naturaleza, en función de su forma y de su propiedad luminosa, aparece como una metáfora de la luna. El espejo es un objeto material de fabricación humana. La luna, que hasta el penúltimo verso presentaba una dimensión humana debido al constante uso de prosopopeyas, es convertida, por la recurrencia a la metáfora, en objeto y desempeña una función a otro ser de la naturaleza: la rana. Así, los últimos dos versos del poema constituyen una greguería, la imagen poética preferida por la generación del 27. Podrían ser escritos de la siguiente forma: *la luna que va por el agua es espejito de rana*. La greguería da origen a una escena tierna, mágica, fabular, carente de lógica racional: la de la rana mirándose en un espejo.

El trabajo compositivo que origina el poema termina aportando dos dimensiones para el mismo elemento de la naturaleza (la luna): una humana y mágica, que reactualiza un mito gitano; otra tierna,

imaginativa, de contornos fabulares. Con eso, el poema permite al lector mirar una escena natural (el reflejo de la luna en el agua) a partir de ópticas distanciadas de las convencionales y racionales. El mundo es presentado a partir de otros ángulos que terminan devolviéndole la magia, la fuerza que la mirada racionalista le quita.

El lector presencia, a través del poema, realidades raras, ilógicas aptas a ser contempladas, no asimiladas por las vías de la razón. El poema se presenta, así, como posibilidad de ver el entorno a partir de otras perspectivas, sugiriendo que la imaginación puede resultar una alternativa capaz de sacar el ser del torpor establecido por la rutina. En este potencial de reencantamiento de un simple fenómeno natural se ve la presencia del germen surrealista en el poema de Lorca, pues el objetivo central del arte surrealista era dar expresión a fenómenos “que no tienen cabida en el mundo de la racionalidad de los fines.” (BÜRGER, 1989, p. 126) para, justamente, librar el ser de la castradora orden racionalista y permitirle experiencias sensibles carentes de utilidades prácticas.

Además, para comprender el sentido del indagador verso *¿Cómo está el cielo tranquilo?*, el lector tendrá que conocer o buscar conocer la mitología gitana, este universo de sentido pre racional, mágico, rechazado por la cultura racionalista. En el gesto de romper con lo convencional, de llevar el lector a visitar universos míticos y fabulares, despidos de la productivista y utilitaria lógica del mundo burgués se encuentra el espíritu vanguardista de la poesía de García Lorca. Aunque adopte como referente de la representación la naturaleza, su producción poética encarna el instinto de negación del mundo burgués y de su previsible lógica presente tanto en el dadaísmo como en el surrealismo

El poema, no es romántico, no es pintoresco, no es tradicional, es, sí, innovador, vanguardista, porque, al tratar de la naturaleza, tema bastante recurrente en el ámbito literario español, la presenta desde otras perspectivas a partir del uso de las técnicas de composición muy defendidas por la vanguardia ultraísta.

Consideraciones finales

El análisis de los poemas, uno de *Libro de poemas*, otro perteneciente a la obra *Primeras canciones*, da testigo de la complejidad de la obra del escritor español Federico García Lorca. Él alcanza, mediante la implementación de técnicas compositivas vanguardistas, renovar la poesía española, ponerla al compaso de las tendencias literarias inauguradas por los istmos de las vanguardias históricas. Logra, sin embargo, mantener su producción poética vinculada a un imaginario cultural local, característico, principalmente, de la región sur de España, dónde la presencia gitana es muy fuerte. Esa conservación del vínculo con lo local hace de su poesía un canal simbólico de puesta en escena de aquellos universos culturales o fragmentos de la cultura española (la cultura gitana, por ejemplo) que, a lo largo de los tiempos, fueron reprimidos o estigmatizados en nombre de la conformación de una identidad universal, única, y asentada en la idea de una cultura, de una religión y de una raza superior. La importancia de la poesía de García Lorca radica, indudablemente, en su capacidad de renovación formal, establecida como necesidad por la generación del 27, pero sin descuidar del papel social y humanitario que puede cumplir el arte al dar visibilidad a universos culturales marginados.

Referencias

- ANSÓN, A. **El istmo de las luces**. Poesía e imagen de la vanguardia. Madrid: Cátedra, 1994.
- BÜRGER, P. **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Península, 1989.
- CABAÑAS, T. **Poesía marginal brasileira: uma experiência da diferença**. Disponible en: <http://www.artifara.com/rivista5/testi/poesiamarginal.asp>. Acceso en 31 ago. 2005.
- GARCÍA LORCA, F. **Poesía completa I**. Barcelona: Random House Mandadori, 2003.

GARCÍA LORCA, F. **Poesía completa II**. Barcelona: Random House Mandadori, 2003.

HUIDOBRO, V. **Cagliostro**. Madrid: Grupo Anaya, S.A., 1993.

CARACCILO TREJO, E. **La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia**. Madrid: Gredos, 1974.

ORTEGA Y GASSET, J. **La deshumanización del arte**. Madrid: Revista de Occidente, 1925.

TORRE, G. de. **Historia de las literaturas de vanguardia**. Madrid: Guadarrama, 1971.

Notas

² VICENTE HUIDOBRO, escritor vanguardista chileno que no sólo vivió en Europa en las primeras décadas del siglo XX, sino que, por tener, también, la sensibilidad artística desarrollada, captó los efectos que las grandes conquistas tecnológicas ocasionaban en el hombre, menciona los contornos fantásticos y misteriosos que ganaba el mundo objetivo a finales del siglo XIX y comienzos del XX con las siguientes palabras. “¿No es tan extraordinario poner un disco en un gramófono y que esa especie de platillo de pasta de celuloide reproduzca la voz humana? ¿Y la telegrafía sin hilos? ¿Y todos los fenómenos de la electricidad? ¿Es acaso poco extraordinario el hecho de que un mínimo cable puede transmitir la fuerza necesaria, desde un dínamo lejano, para hacer correr cientos de tranvías por la ciudad?” (HUIDOBRO, 1993, p.23).

³ ANTONIO ANSÓN (1994), en el libro *El istmo de las luces*. Poesía e imagen de la vanguardia, asocia los cambios que la poesía registraba en el comienzo del siglo XX a la mudanza de óptica ocasionada por el movimiento. Para eso, utiliza como ejemplo un poema que es elaborado a partir de una mirada que se proyecta desde un tren en movimiento. El poema se reduce a la yuxtaposición de imágenes que van siendo captadas por un sujeto poético a la medida que el tren se desplaza. En el plano formal, los versos se reducen a una secuencia de sustantivos, a veces acompañados de adjetivos, despidos de nexos lógicos. Tal construcción poética, para el referido autor, evidencia que, en el momento en que el movimiento se agrega a la realidad, la óptica también gana dinamismo. Consecuentemente, sostiene el autor, el sujeto pasa a captar montones de imágenes a medida que su ojo se disloca, pero pierde la capacidad de plantear lo focalizado en profundidad, porque el movimiento no le permite analizar, ni abstraer a partir de sus percepciones.

⁴ PETER BÜRGER, en su libro *Teoría de la vanguardia (1989)*, destaca que el principal papel de muchas de las vanguardias fue atacar el arte como institución, o sea, como una instancia separada de la praxis vital. Para el autor, en la sociedad moderna, el arte se separó del Estado, se tornó una institución autónoma, volviéndose apta a criticar la sociedad burguesa. Sin embargo, en cuanto institución apropiada a hacer la crítica social, se tornó una instancia hipervital, dispuesta a representar realidades, experiencias y valores ajenos al pragmatismo, al racionalismo reinantes en el cotidiano burgués. El sentimentalismo romántico, el misticismo simbolista, el esteticismo, son ejemplos de que el arte moderno siempre trabajó con elementos anti pragmáticos y por tanto separados de la concreta realidad social moderna. La consecuencia de la autonomía

artística, para BÜRGER, es que el arte moderno funciona como una instancia propiciadora de la reconciliación existencial, pues al representar un universo humanizado, el arte abre espacio para que el sujeto moderno, que experimenta un cotidiano pragmático y deshumanizado, encuentre en la representación la posibilidad simbólica de totalidad, de armonía, de reconciliarse consigo mismo, de reconocerse como sujeto humano. Así, para el referido autor, el arte moderno, al complementar el ser, al permitir que este se reconozca como hombre dotado de sentimientos, de pasiones, etc. funciona como anestésico, oculta la verdadera realidad, la sublima. BÜGUER afirma que la vanguardia ataca esta concepción de arte anestésica, que es una consecuencia de su autonomía. Al proponerse representar una realidad deshumanizada, racionalmente ilógica, en que el objeto, muchas veces, toma el lugar de lo humano, el arte de vanguardia impide que el lector se realice en el universo de la representación, forzándole a volver a la realidad concreta, a mirarla, a actuar sobre ella, a rever su praxis vital.

⁵ En el imaginario gitano, la luna es hija del cielo y de la tierra y es hermana del viento, del sol, de la niebla, del fuego. La luna, el sol y el viento están en cielo, porque pelearon entre sí y la tierra, la madre, les mandó a vivir con el padre, el cielo. Por eso, en el poema, aparece la pregunta: ¿Cómo está el cielo tranquilo? Es que la bajada de la luna a la tierra debía preocuparle. Lo que el poema hace es reactualizar sentidos del imaginario gitano. Para comprender el poema, hay, por tanto, que conocer la cultura gitana.