



Módulo 3

3.1. UNA LECTURA VANGUARDISTA DEL ROMANTICISMO

Por **Miguel Ángel García**

Catedrático del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada

«Todo menos quedarme quieto en la ventana mirando el mismo paisaje. La luz del poeta es la contradicción»: lo leemos en el extracto que el diario madrileño *El Sol* publica en febrero de 1929 de la conferencia «Imaginación, inspiración, evasión», que Lorca había pronunciado por primera vez en Granada, en octubre de 1928. Si esta necesidad de reinención constante es aplicable a todas las coyunturas estéticas por las que atraviesa la obra lorquiana, se hace especialmente evidente entre los años 1927 y 1929. Años decisivos en los que el poeta y el dramaturgo, el artista poliédrico, buscan la luz de la contradicción como norma segura de avance, la huida de la quietud y de un mismo paisaje en la práctica concreta de la escritura y en las ideas estéticas (cf. Marie Laffranque), bajo la resistencia a la cristalización, en un arco que va desde la voluntad de estilizar lo popular al gongorismo, del cubismo al horizonte surrealista, de la vanguardia constructiva y racionalista a una vanguardia teñida de vitalismo. Hasta el punto de que sin el valor positivo que Lorca otorga a la categoría de contradicción no se entiende, en realidad, este breve y vertiginoso trayecto cronológico.

Por las cartas que el poeta escribe a comienzos de 1926 a su amigo Melchor Fernández Almagro y a su hermano Francisco, sabemos que entonces se apodera de él «una alta conciencia de mi obra futura» y que le embarga «un sentimiento casi dramático de mi responsabilidad». De su responsabilidad ante la gran poesía española del momento, en primera instancia la que escriben sus compañeros de la *joven literatura*. También sabemos por estas cartas que, como poeta casi inédito en libro hasta ahora, ha decidido dar la batalla de las publicaciones (Cf. Mario Hernández) y prepara para la imprenta tres libros que califica de «depuradísimos» y con una «rarísima unidad». Los tres forman, a decir del propio Lorca, un «conjunto poético de primer orden»: *Suites*, *Canciones* y *Poema del cante jondo*. A su hermano Francisco le habla de cómo quiere reservar para otro libro aparte los romances gitanos, una serie homogénea que ya está claramente planteada desde 1924. Tras una estancia en Granada, en octubre de 1926, Emilio Prados se lleva, para editarlos en los suplementos de la revista malagueña *Litoral*, los tres libros del conjunto unitario que Lorca pensaba publicar a la vez. Pero de todos estos proyectos editoriales solo verán la luz de forma inmediata *Canciones* (Málaga, Litoral, 1927) y *Primer romancero gitano* (Madrid, Revista de Occidente, 1928).

El libro de canciones cortas, confiesa Lorca a su hermano Francisco, le parece el mejor de los tres. A Fernández Almagro le comunica en febrero de 1926 que estas canciones cortas han acabado saliéndole ilesas, pese a la sospecha del amigo granadino de que otros poetas jóvenes se las han copiado ya (los modos neopopularistas lorquianos imprimen sello desde muy pronto e invitan a mimetizarlos, con temeridad de quien lo intenta). En enero de 1927 vuelve a escribirle protestando, como hace en carta a Jorge Guillén, contra la excesiva circulación de «mi tópic de

Un MOOC sobre

Fernán Lora

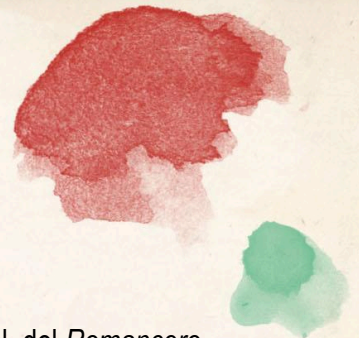


gitanismo», y añade que *Canciones* responde a un esfuerzo lírico sereno, de gran poesía (en el sentido de nobleza y calidad), y que no es un «libro gitanístico»; un libro «noble por los cuatro costados», insiste poco después a Guillén.

El de *Canciones* es un título con un obvio sentido musical, que nos remite a la importancia de la música para Lorca, ya desde el comienzo de su formación artística. A lo largo del libro se advierte una dualidad, cada vez más palpable, entre el ritmo ingenuo y los sondeos en lo inefable (cf. Guillermo Díaz-Plaja). Las formas breves y sintéticas se adhieren al programa de podar el «demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los postrománticos», enunciado en la conferencia sobre el cante jondo (1922). El modo de composición es el mismo que el de las *Suites*, pero estas otras canciones, fechadas por el poeta entre 1921 y 1924, se deslindan por su carácter más exterior, menos meditativo, con el que entroncan –para evitar lo confesional e íntimo que pesaban en la primeriza poesía lorquiana– la simbolización, las metáforas de novísimo cuño y el distanciamiento objetivo a que da pie el humor (cf. Mario Hernández). La ironía y el humor, en efecto, se despliegan en secciones como «Eros con bastón», junto a un tono infantil («Canciones para niños», entre las que se encuentra la conocida «El lagarto está llorando») que no es incompatible en el libro con la idea, tan lorquiana, de un destino fatal (cf. Soria Olmedo): así, la doble «Canción de jinete» de la sección «Andaluzas», dos poemas en los que funciona la imagen mítica del «caballero solo» (cf. José Ángel Valente). De ellos ya se desprende, como del *Poema del cante jondo* o del *Romancero gitano*, y por lo que se refiere al tratamiento de la secular materia de Andalucía (cf. Enrique Baltanás), que la literatura de Lorca nos suena a Lorca, nos envuelve en un mundo delimitado (cf. Luis García Montero); un mundo delimitado, que no una «poesía limitada», como la denomina Díaz-Plaja, para quien lo andaluz es una primorosa cárcel en la que Lorca se siente de alguna manera prisionero y esta poesía del granadino representa un retroceso hacia lo típico y pintoresco dentro de la curva –de Salvador Rueda a Juan Ramón Jiménez, pasando por Manuel Machado– que va de lo comarcal a lo universal. Nada encuentra Díaz-Plaja en este Lorca, de todos modos, del andalucismo superficial de ciertos comediógrafos y costumbristas.

Más bien, la identidad andaluza que Lorca construye desde 1921, con el *Poema del cante jondo*, se halla lejos de todo folklorismo y pintoresquismo, y a la vez de un simple temperamento telúrico, porque hay que historizar la genialidad del poeta poniéndola en diálogo con el contexto literario de la España de la Edad de Plata (cf. Soria Olmedo). El andalucismo lorquiano responde a una elaboración de cultura meditada (cf. García Montero), a un designio estético que pasaba por ofrecer una alternativa al castellanismo noventayochista («¡Basta ya de Castilla!», escribe en 1922 a Fernández Almagro) mediante la estilización de lo popular andaluz, universalizadora y modernizadora en la línea juanramoniana. La madurez estética de Lorca coincide con la elaboración de esta Andalucía literaria en la que se conjugan los procesos metafóricos de la vanguardia y la síntesis lírica de las canciones de Juan Ramón Jiménez (cf. García Montero). Inventa así una geografía poética andaluza a partir de una trilogía de ciudades (Sevilla, Córdoba, Granada) que constituyen una «progresión de tristezas» (Díaz-Plaja), aunque son las dos últimas el territorio de la Andalucía del llanto, como se la llama en el *Poema del cante jondo*, o de la pena negra, en el *Romancero gitano*. Las tres ciudades ya se distinguen en la célebre «Baladilla de los tres ríos» y en «Sevilla» (*Poema del cante jondo*), incluso en «Arbolé arbolé» (*Canciones*), y este mapa lírico andaluz (cf. Díaz-Plaja) alcanza una formulación quizás más sistemática en los





tres romances dedicados a los arcángeles San Miguel, San Rafael y San Gabriel, del *Romancero gitano*.

La Andalucía trágica lorquiana, heredera de la tristeza andaluza que recrean modernistas como Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez para oponerse al tópico de la Andalucía de pandereta, forjada por costumbristas y viajeros románticos (cf. Miguel Ángel García), tiene sus protagonistas poéticos. Personajes fuertes que sin embargo no son exclusivos de este territorio lírico, porque pueblan todo el mundo del autor, y que se oponen a las normas, como una herencia de la herida romántica entre la realidad y el deseo, la naturaleza y la civilización: el jinete, el gitano, el negro, las heroínas de la libertad como Mariana Pineda. En este preciso sentido se ha podido hablar de cómo la poesía de Lorca supone una lectura modernizadora o vanguardista del romanticismo (cf. García Montero). Pese a que Luis Cernuda lo definió como un libro feliz, sin los escalofríos y los presentimientos trágicos que surcan el *Poema del cante jondo*, *Canciones* ya toca este nervio central de la escritura lorquiana desde el momento en que la interacción entre el deseo de plenitud y sus limitaciones o frustración no solo constituye un asunto temático sino que a la vez fundamenta la estructuración esquemáticamente narrativa de muchos poemas (cf. Roberta Ann Quance).

Desde el *Poema del cante jondo* Lorca se ha acogido a la metáfora racionalista de las vanguardias, del ultraísmo al creacionismo y al cubismo, como medio para lograr la autonomía del objeto estético. Por medio de esta «álgebra superior de las metáforas», a la que se refiere Ortega en *La deshumanización del arte* (1925), tematiza las heridas, a las que acabamos de aludir, de una conciencia trágica de raíz romántica. Las metáforas del *Romancero gitano* se comprenden mejor, además, a la luz de lo que explica en su conferencia sobre la imagen poética de Góngora ya en 1926. En este texto, naturalmente ligado a la conmemoración del tricentenario gongorino en torno a la cual cuaja el grupo del 27, ve al poeta de las *Soledades* como un cazador de metáforas consciente de que «la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes». La atención prestada al Góngora culterano, más difícil que oscuro, en verdad luminoso, es un síntoma inequívoco de cómo estos poetas, Lorca incluido, se vuelven con ojos vanguardistas a la tradición, ya sea culta o popular. En esta última faceta, la del interés por lo popular y el romancero, se sitúa bajo una doble lección: la de Menéndez Pidal, a quien ayuda sobre el terreno a recoger romances granadinos en 1920; y la del Juan Ramón Jiménez de la *Segunda antología poética* (1922), para quien no hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte; sin olvidar al Falla que, en el contexto del Concurso de Cante Jondo, también en 1922, le ha enseñado a distinguir entre las esencias graves del primitivo cante andaluz y la españolada flamenca, a establecer las fronteras de lo popular (Cf. Agustín Sánchez Vidal). Esto es, de nuevo la universalización y estilización de la voz del pueblo, el idealismo andaluz que en 1927 José Bergamín concreta en la música de Falla, la poesía de Juan Ramón y la pintura de Picasso.

Neopopularismo y metáfora cubista o gongorina se entrelazan, así pues, en el *Romancero gitano*. En primer lugar, desentrañando el título, por lo que se refiere a *Romancero*, la originalidad de Lorca radica, como ya señaló Pedro Salinas, en sintetizar el género, recogiendo las virtudes del romance viejo y del nuevo, del romántico, del vulgar, y en saturar el cuerpo del romance con metáforas. Soria Olmedo y García Montero han visto muy bien cómo la lógica que anima la escritura del *Romancero gitano*, y en particular del «Romance sonámbulo», se ajusta a

Un MOOC sobre

Fernán Lora



lo que Lorca plantea en la aludida conferencia sobre Góngora, a la necesidad de unir el cuento y el canto: las *Soledades* como un poema en el que la narración mínima presta un esqueleto envuelto en la carne magnífica de las imágenes. Por su parte, Alberti afirma en varias ocasiones que Lorca inventa de nuevo el romance dramático, impregnado de misterio, abriendo otro campo contemporáneo al género tras el romance lírico juanramoniano (*Arias tristes*) y el romance narrativo machadiano («La tierra de Alvargonzález»). Este último, añade Alberti, se puede contar, mientras que el «Romance sonámbulo» o el «Romance de la pena negra» no pueden explicarse, escapan a todo intento de relato. El propio Lorca aclara, en la «Conferencia-recital del *Romancero gitano*» (1933), que quiso fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad.

En segundo lugar, por lo que se refiere a *gitano*, el libro se llama así lo mismo que otros romances se apellidan moriscos o fronterizos (cf. Soria Olmedo). *Primer romancero gitano*, en fin, porque Lorca era consciente de la novedad de un libro solo de romances con esta temática. Por lo demás, en la aludida conferencia-recital, puntualiza (en la línea de la aristocracia de lo popular y universalizadora defendida por Juan Ramón, aunque este arremetiera contra el libro) que lo llama gitano porque el gitano es «lo más aristocrático de mi país» y quien guarda «la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal». De aquí la subsiguiente precisión de que es un «libro antipintoresco, antifolklorico, antiflamenco», un retablo de Andalucía, con un solo personaje, la Pena, o incluso Granada en última instancia. De aquí, a la vez, la repulsa, que ya hemos adelantado, del «mito de mi gitanería», dado que el gitanismo le da un tono de incultura y de «poeta salvaje» ante el que protesta en carta a Guillén de enero de 1927, y la insistencia en considerar a los gitanos un tema literario y nada más, ante el peligro de que lo encasillen.

La Andalucía del *Romancero*, con todo, no es solo gitana; constituye un espacio mítico y simbólico por donde cruzan las fuerzas elementales de la vida y la muerte, y a la vez un palimpsesto de culturas, romana, árabe y cristiana (cf. Soria Olmedo). Tres mundos aprecia Díaz-Plaja en el libro, y de acuerdo con ellos clasifica los romances que lo integran: el de la gitanería, dramático y vitalista (mundo real); el de las imágenes religiosas o las figuras celestiales tomadas de la tradición popular (mundo celeste); y el del presentimiento, la muerte y el fatalismo (mundo de las fuerzas oscuras). No puede perderse de vista, para comprender la conciencia trágica que culmina en el *Romancero* y que atraviesa su poética neopopularista, lo que Lorca afirma en las conferencias sobre el cante jondo (la muerte como pregunta de las preguntas), sobre las «Canciones de cuna españolas» en 1928 (España se sirve para dormir al niño de canciones que le infiltran el dramatismo del mundo), sobre el propio *Romancero gitano* (la muerte como preocupación perenne de Andalucía) y sobre el duende en 1933 (España como país abierto a la muerte). La cultura de la muerte, como la llamó Salinas, es una clave de toda la producción lorquiana, y la de finales de la década de los 20 no es una excepción.

Durante este trayecto cronológico el poeta no descuida su obra dramática. En 1926 acaba *La zapatera prodigiosa*, que no se llevará a la escena hasta 1930. Pero el acontecimiento teatral de este periodo es el estreno de *Mariana Pineda* en 1927 –en junio en Barcelona y en octubre en Madrid– por la compañía de Margarita Xirgu. En cierto modo, *Mariana* prolonga la lectura modernizadora del romanticismo a la cual nos hemos referido, aunque no tanto desde las formas de la vanguardia, ya que esta pieza dramática, que Lorca subtitula «Romance popular en tres estampas», arranca de los moldes del teatro poético modernista a lo Marquina. Para empezar, el poeta se propone partir, como indica en una carta de 1923 a Fernández Almagro, del «romance



Un MOOC sobre

Federico García Lorca



trágico y lleno de color» sobre la heroína de la libertad que pervive en la tradición oral y llega hasta sus recuerdos infantiles, y lograr «una especie de cartelón de ciego estilizado». En el estreno, finalmente, los decorados vanguardistas de Dalí contribuyen a enfriar y distanciar los ribetes melodramáticos (cf. Soria Olmedo) con los que Lorca concibe la pieza, en la que quería exaltar a Mariana Pineda como víctima del amor antes que como mártir de la libertad, subordinar el tema político a un tema sentimental (cf. Díaz-Plaja). En 1927, en efecto, ya ve al margen de su rumbo actual la idea originaria de hacer un drama romántico.

Pueden establecerse, a partir del subtítulo, zonas de contacto entre *Mariana Pineda* y el Lorca atento a la depuración culta, más que aristocrática, de lo popular (cf. Sánchez Vidal). No solo fundamenta la obra en el romance sobre la heroína liberal, que sirve de prólogo y epílogo, sino que además introduce tiradas de versos con carácter extradramático. De modo que Lorca ensaya romances como el descriptivo de la corrida de toros en Ronda, de factura análoga a los del *Romancero gitano*, o el histórico de la muerte de Torrijos; coplas populares que presagian la acción, a la manera de lo que hace Lope de Vega; y monólogos elegíacos, en la voz de Mariana, con un lenguaje poético innovador con respecto al teatro modernista y próximo al mundo de *Canciones* (cf. Soria Olmedo). Mariana, en la estirpe romántica de los personajes lorquianos, es definida por el poeta como una figura esencialmente lírica, sin odas y sin lápidas a la Constitución.



Un MOOC
sobre

Federico García Lorca



Bibliografía

Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, 4ª ed.

García Montero, Luis, «La poesía de Federico García Lorca», Prólogo a Federico García Lorca, *Antología poética*, Madrid, Visor, 2013, págs. 7-58.

Soria Olmedo, Andrés, *Federico García Lorca*, Madrid, Eneida, 2000.

Soria Olmedo, Andrés, «Prólogo» a Federico García Lorca, *Solo un caballo azul y una madrugada. Antología poética (1917-1935)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004, págs. 7-33.

