

Neruda y Lorca al alimón:
texto y contexto de *Paloma por dentro...*¹

Rosa García Gutiérrez
Universidad de Huelva

Alimón (al). 2. loc. adv. que se dice de la suerte del toro en que dos lidiadores, asiendo cada cual de uno de los dos extremos de un solo capote, citan al toro y lo burlan, pasándole aquel por encima de la cabeza. 3. Conjuntamente. (DRAE).

El dactiloscrito para “la Rubia” en su contexto

A comienzos de 1934 Sara Tornú, esposa del escritor argentino Pablo Rojas Paz, familiarmente conocida como “la Rubia”, recibió el regalo de su vida: un folleto elaborado a mano, único y confeccionado exclusivamente en su honor, que incluía 7 poemas mecanografiados de Neruda, varios dibujos de Lorca expresamente ideados como ilustraciones de algunos de los poemas y, a modo de portada, una paloma bordada por Jorge Larco sobre arpillera. El título, largo, enigmático y con su toque paródico, figuraba en una especie de portadilla en la que Lorca había delineado uno de sus animales fabulosos, esta vez alado: *PALOMA POR DENTRO/ O sea/ LA MANO DE VIDRIO/ Interrogatorio en varias estrofas compuesto en Buenos Aires por el bachiller Don Pablo Neruda e ilustrado por Don Federico García Lorca*. La “paloma” lorquiana, efectivamente, muestra el interior de su cuerpo diseccionado al lector, al que mira fijamente llorando y sangrando, ofreciéndole un anticipo de las entrañas que son los poemas. Lleva, además, dentro de su vientre una segunda paloma con las alas igualmente apuntaladas sobre el papel, como si los autores hubieran querido sintetizar así la peculiar circunstancia de la elaboración del folleto: la de dos siameses del alma reencontrados el uno en el interior del otro que deciden confesarse a cua-

¹ Este trabajo forma parte de un proyecto más amplio sobre el “hermanamiento” de Lorca con varios poetas hispanoamericanos (Novo, Neruda, Molinari) a través de las ilustraciones que elaboró para algunos de sus libros durante su estancia en Buenos Aires. Allí recopilé gran parte del material, gracias a una Beca de la Junta de Andalucía. Algunas conclusiones se han publicado (cf. «Los dibujos de Lorca para *Seamen Rhymes* de Salvador Novo: una simbología compartida», *Decires* (UNAM), I, 1, primer semestre de 1998, pp. 80-91; «Federico García Lorca y Salvador Novo: encuentro en Buenos Aires», *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada*, Huelva, Publicaciones de la Universidad, III, 1999, pp. 123-144) y expuesto en conferencias pronunciadas en las Universidades de Buenos Aires, Bolonia y Huelva.

tro manos, maravillados por las coincidencias de sus respectivos mundos poéticos. La suya, cabe interpretar conjugando dibujo y título, es una poesía de las entrañas, gestada en las vísceras más que en la cabeza, parida con amor y dolor, transparente e intransferible trasunto del alma de sus padres.

Los Rojas Paz habían sido anfitriones de Neruda y Lorca en muchas de las inolvidables fiestas y reuniones en las que fraguaron su amistad, y estos no dudaron en agradecer el entusiasmo vital y la sobreexcitación lírica que les proporcionó Buenos Aires con la entrega simbólica y testimonial de esa obrita conjunta a la mujer que hizo posible que se encontraran, se conocieran y se acompañaran en el transcurso de un camino poético que hasta entonces no había sido fácil y que de pronto, felizmente, resultaba ser compartido y compartible. El ejemplar era -es- una joya sólo por su belleza y exclusividad, a lo que hay que sumar la importancia que tiene para nerudianos y lorquianos, aunque la crítica no se haya detenido demasiado en él: seis de los siete poemas, algunos con variantes importantes, pasaron a formar parte de la segunda *Residencia*, y los dibujos son indispensables para valorar la riquísima imaginería lorquiana que tanto se desinhibió y enriqueció en Buenos Aires, especialmente en su versión plástica². Pero su valor no queda ahí: el folleto es algo más que un documento relevante para calibrar las evoluciones por separado de Neruda y Lorca, y ese "algo más" se percibe si se lo lee y contempla a la luz de un conjunto de escritos y actuaciones de Lorca y/o Neruda fruto de la *hermandad poética* que establecieron a raíz de su encuentro bonaerense y que culminaron en los prólogos para *Caballo Verde. Paloma por dentro...* no puede desgajarse de esos textos, en su mayoría "programáticos", que el *tándem* Neruda-Lorca escribió o gestó en Buenos Aires y que son fundamentales para entender el rumbo de la poesía en español en la segunda mitad de los treinta. A ese provocador magisterio oficioso, consciente y conjuntamente asumido por ambos en Buenos Aires, he querido referirme con la expresión "al alimón" que encabeza estas páginas, tomada, claro está, del célebre, estratégico y muy meditado discurso que pronunciaron el 20 de noviembre de 1933 en el PEN Club de Buenos Aires.

Los escritos que rodearon *Paloma por dentro...* no fueron propiamente manifiestos, con la excepción de alguno de los de *Caballo Verde*, pero sí sintetizan una

² El ejemplar se conserva en la Fundación Federico García Lorca y no ha sido publicado en facsímil. Se han transcrito los poemas en *El fin del viaje*, Barcelona, Seix Barral, 1982 y en *Neruda-García Lorca, compilación de testimonios de una amistad*, Santiago, Fundación Neruda, 1998. Los dibujos de Lorca, en formato muy pequeño, aparecieron sin los poemas en Mario Hernández, (ed.), *Federico García Lorca. Dibujos. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid*, Ministerio de Cultura, 1986. No he encontrado ningún análisis del dactiloscrito, tan importante en lo que tiene de diálogo entre dos poetas que a su regreso a España iban a ejercer tanta influencia a ambos lados del Atlántico, pero, en general, hay poca bibliografía sobre la tan decisiva estancia en Buenos Aires de ambos. En lo que respecta a los dibujos lorquianos, no hay trabajos que se detengan en esa curiosa faceta que Lorca desarrolló espléndidamente en Buenos Aires: la de ilustrador de poemarios ajenos.

concepción de la poesía en general y de la tradición de la poesía moderna en español en particular, que Neruda y Lorca compartieron en torno a 1934 y que, estimulados por la coincidencia de pareceres, fueron precisando en sus casi diarias conversaciones bonacrenses. Es plausible creer que incluso se propusieron difundirla o defenderla y alentarla en España -seguida siendo la "capital cultural" del mundo hispánico, polémicas sobre meridianos intelectuales aparte, al menos en lo relativo a difusión, consagración y canonización de autores- frente a otros modos poéticos que dominaban entonces, particularmente contra lo que suele llamarse "poesía pura", aunque más bien habría que decir "poesía intelectual" o "poesía deshumanizada" o al menos precisar "poesía pura a lo Valéry, en versión española". Esos *textos* constituyen el *contexto* de *Paloma por dentro...* que, continuando el símil taurino, encarnaría el momento en que, capote (texto poético-pictórico) en mano (pluma), los poetas decidieron desafiar al modo poético imperante y demostrar su arte. Son: el ya citado "Discurso al alimón" que, no por casualidad, publicaron en *El Sol* de Madrid el 30 de diciembre de 1934; la presentación que hizo Lorca de Neruda unos días antes (el 6 de diciembre) en la Universidad Central de Madrid, con motivo de un recital poético del chileno que el propio Lorca organizó; los prólogos para los 4 primeros números de *Caballo Verde*; el breve artículo "El escultor Alberto" que Neruda publicó en *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica) el 5 de septiembre de 1936 sobre Alberto Sánchez, cuya renovación en las artes plásticas corrió pareja a las propuestas nerudolorquianas³; y sobre todo el ejemplar para "La Rubia", que es la plasmación práctica de los textos anteriores: la demostración de que ni Lorca ni Neruda tenían intención de atascarse en utópicas elucubraciones teóricas tan propias de los manifiestos vanguardistas sino de exponer sus conclusiones personales derivadas de sus coincidentes experiencias como poetas, sin pretensiones académicas, sin voluntad de sentar cátedra, aunque sí de abrir caminos nuevos en la práctica poética. Habría que añadir *otros textos* que forman parte tangencialmente de este *contexto*: la conferencia de Lorca "Juego y teoría del duende" -"la más completa poética que Lorca

³ Me refiero a la "poética de Vallecas", explicada por sus creadores, el propio Sánchez y Benjamín Palencia, en sendos textos publicados en 1933 y 1932 (Cf. Jaime Brihuega, "Imágenes para una generación poética", en *Imágenes para una generación poética: 1918-1927-1936*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura/Comunidad de Madrid, 1998, pp. 38-40 y "Alberto" en *Alberto Sánchez 1895-1962. Dibujos*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1997. Sánchez, viejo conocido de Lorca, trabajó en La Barraca. Habría que explorar esa relación no muy señalada por la crítica, pues el telurismo, la búsqueda de lo ancestral, la primacía del sujeto artístico sobre el objeto, la búsqueda de la experiencia artística de la realidad o la fusión arte-vida propuestos por Sánchez coinciden con la concepción de la poesía y del poeta defendida poco después por Lorca y Neruda. Tierra, sangre, corazón y sexo marcan la obra de este artista, según Neruda, alejado de los "viejos artistas estilizados", que "da golpes de cabeza y de martillo a lo desconocido y abre huellas y túneles en el suelo y en el cielo" preparando "nuevos caminos" (Cf. "El escultor Alberto", en *Obras Completas(OC)*, IV, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, p. 385). Concepciones y expresiones similares a las que veremos más adelante en el "Discurso al alimón", "Juego y teoría del duende" o "Para una poesía sin pureza".

escribió nunca”, a decir de García-Posada⁴-, pronunciada por primera vez en Buenos Aires con un Neruda entre el público que descubrió que existía un poeta verdaderamente *hermano* con el que dialogar (tampoco es casual que Amado Alonso tuviera el propósito de editar la conferencia con un estudio⁵); la oda a “Federico García Lorca” que, según Hernán Loyola fue una respuesta a la presentación de Lorca en la Central, y que tampoco por casualidad figura donde figura en *Residencia en la tierra*⁶; y el poema “Aquí estoy”, fechado el 2 de abril de 1935, nunca publicado con la autorización de Neruda y complementario de “Severidad”, único poema de *Paloma por dentro...* que no pasó a *Residencia*⁷. También pueden expurgarse comentarios y frases en entrevistas concedidas por ambos durante este tiempo, o en los epistolarios, o textos de Neruda sobre Lorca posteriores al crimen -el más conocido es “Federico García Lorca”, que se publicó en *Hora de España* (III, marzo de 1937)-, pero el núcleo de lo que significó *Paloma por dentro...* está básicamente ahí.

Sí quiero insistir en dos cuestiones: los textos de Neruda y Lorca no fueron manifiestos en sentido estricto, y probablemente la clave de su eficacia radicó en que lo que escribieron se sostenía sobre la base de una poesía ya realizada y en vías de continuar realizándose que fue, más que los textos teóricos, la que ejerció el papel magisterial hacia 1935. Y que, aunque ambos rechazaron siempre lo erudito y lo académico en sus intervenciones -una actitud profesoral que sí fue habitual en bastantes de sus coetáneos-, eran poetas de una abrumadora cultura lectora, de una tremenda *conciencia crítica* de los cauces de la poesía moderna y de la tradición poé-

⁴ “Prólogo” a Federico García Lorca, *Obras Completas (OC)*, III, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1997, p. 13.

⁵ Al menos, eso escribió Lorca en carta a sus familiares fechada a finales de octubre de 1933: “la conferencia del duende la quiere publicar Amado Alonso con un estudio” (*OC* III, ed. cit., p. 1239). Ya para entonces existía entre Neruda y Amado Alonso una estrecha relación y, al parecer, la intuición por parte del crítico -confirmada luego en el consagradorio *Poesía y estilo de Pablo Neruda*- del hito que *Residencia*, tan similar en su concepción a “la conferencia del duende”, supondría en la poesía hispánica.

⁶ Habla Loyola de dos finales en *Residencia*: la “Oda” y “Josie Bliss”. El último habría sido un “arreglo de cuentas con el pasado” -el cierre de un ciclo vital-, y el primero el reconocimiento de lo que Lorca encarnó como agente revelador de su propia identidad como poeta: la aceptación, pues, de sí mismo y la inauguración de un camino sólido hacia el futuro. Cfr. “Introducción” a *Residencia en la Tierra*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 58.

⁷ Neruda manifestó en varias ocasiones no haber publicado jamás textos contra otros poetas y prueba de ello son “Aquí estoy” y “Severidad”. De “Aquí estoy” sí hubo impresión (París, 1938), pero a cargo de amigos de Neruda. Se trata de una versión que difiere del manuscrito de 1935 y que resulta, en consecuencia, problemática. Ambos son poemas interesantes a nuestros propósitos porque corroboran la idea de un Neruda fervorosamente implicado en debates intelectuales, preocupado por aclarar su lugar en la literatura hispánica y por definir y defender un camino poético en el que confiaba incluso a nivel colectivo por su función para con la *humanidad* (ese concepto, y no el más político *sociedad*, es el que por entonces tenía en mente).

tica en español, de una clara visión de la actualidad, de *su* momento literario, y que eso se trasluce en las ideas que se derivan de este contexto de *Paloma por dentro...* que es objeto de este trabajo.

Neruda llega a Buenos Aires

Neruda llegó a Buenos Aires el 28 de agosto de 1933 y pronto se ubicó en el círculo literario de los Rojas Paz, Oliverio Girondo y compañía. Fue festejado y celebrado, hizo amistades entrañables, pero aquella no era la familia poética que necesitaba para recuperar el entusiasmo creador. Acababa de publicar en Chile la primera *Residencia* en tirada de 100 ejemplares y la recepción no había sido la esperada. Triste final para un libro en el que empleó tiempo y esfuerzo, depositó esperanzas y confianzas, y que estuvo intentando editar en España con insistencia agónica para que desde allí alcanzara protagonismo, difusión, consagración. Es posible pensar, como lo hace Loyola, que Neruda consideraba cerrado y, en cierto modo, fracasado el ciclo residenciario -al menos en sus expectativas de éxito y difusión-, y que "Un día sobresale" y "Sólo la muerte", escritos quizás en Chile en 1933, son el inicio de otra cosa -un "largo poema" testimonia Vignale al llegar Neruda a Buenos Aires⁸- inspirada, sigue diciendo Loyola, en *The Waste Land* y *Chamber music*⁹. Pero en cualquier caso esos dos poemas llevan el lastre -entre comillas- de la primera *Residencia*, y siguen mostrando el aprendizaje poético-existencial culminado en Oriente, la visión que Neruda tenía del poeta en el mundo moderno -o más específicamente su fe en el mito moderno, baudelaireano, del artista-, y su cosmovisión particular en sentido ontológico y metafísico. "Sólo la muerte" en concreto es una especie de conclusión de la primera *Residencia*, y por eso abre el dactiloscrito para "La Rubia" que, correspondiendo a su título, fue efectivamente un "interrogatorio" en el que Lorca preguntaba, Neruda respondía con un poema, y Lorca asentía ilustrando la respuesta después, haciéndola suya y apropiándosela vivencialmente. La pregunta que precedió a "Sólo la muerte" se deduce con facilidad: ¿qué has aprendido, qué has visto, qué *sabes* tras tu bajada a los infiernos, tras tu residencia en la tierra?

La primera *Residencia* fue producto de una aguda crisis personal -un "momento depresivo", lo llamó con acierto Neruda¹⁰- agudizada por la estancia en Oriente. Allí vio miseria, destrucción y muerte, sintió desasosiego, incapacidad para entender y exclusión cósmica; y de lo visto y lo sentido -también de lo leído- extrajo su inspiración y su imaginería poética. En Oriente, además, experimentó la más absoluta, aguda y agria soledad, y en un intento de paliarla vivió experiencias sexuales sór-

⁸ Pedro Juan Vignale, en nota que precedió a la publicación de varios poemas de Neruda en *Poesía*, nº 4-5, agosto-septiembre de 1933.

⁹ Cf. Hernán Loyola, "Introducción" a *Residencia en la tierra*, (ed. cit.), p. 42 y ss., y "Nota a los poemas", en Pablo Neruda, *OC I*, (ed. cit.), p. 1172.

¹⁰ "Cartas a Héctor Eandi", en Pablo Neruda, *OC V*, (ed. cit.), p. 938.

didadas, brutales, extremas en lo emocional, que también dejaron huella en poemas donde el sexo es salvación y refugio una vez, desolación, frustración y muerte, otras, y casi siempre experiencia límite de la materia, los sentidos, el corazón, capaz de llevar al hombre del paraíso a las puertas del infierno. Muerte, soledad y sexo, pero también algo más: fe en la poesía a pesar del dolor, fe en la alquimia del verbo como dijo Rimbaud, en la magia de la palabra poética capaz de transformar en belleza el horror ante los ojos alucinados del marginal poeta depositario del torturante "don" lírico. Interesa subrayar aquí que el desamparo espiritual, la desconfianza en lo intelectual y racional de la primera *Residencia* y la visión mística de la experiencia artística enlazan con la stirpe romántica de la poesía nerudiana y sus inicios en el modernismo, y nos coloca ante un poeta que, sin desvincularse de esa tradición, se concibe como visionario y testigo de otra realidad que no todos ven -la "realidad invisible" la llamaría Lorca (y también ¿casualmente? Juan Ramón)- y que no se percibe con la razón o el ejercicio intelectual -que no se ve con los ojos- ni se expresa con el lenguaje convencional. En Oriente Neruda leyó cuanto pudo -las reiteradas lecturas inglesas-; consciente o inconscientemente reforzó sus vínculos con el romanticismo a través de su mayor valedor ya entrado el siglo XX, el surrealismo, obteniendo del movimiento una enseñanza muy particular y díscola respecto a la ortodoxia bretoniana pero extremadamente rica; emparentó en su desolada visión del mundo con Eliot y Joyce; y desarrolló una aversión considerable hacia el purismo a lo Valéry -el "horrible espíritu crítico"¹¹- y el intelectualismo de los allegados a la *Nouvelle Revue Française* y su prolongación española: "Ortega y Gasset es el enemigo, el vampiro escolástico", escribía a Eandi en 1931¹². En cualquier caso, el Neruda que llegó a Buenos Aires creía, más que en el intelecto, en "la absorción física del mundo"¹³ como raíz de la escritura poética. Y frente a la poesía intelectual en boga, explícitamente hostil al sentimentalismo romántico o las efusiones emotivas del yo se proponía seguir haciendo "una poesía del corazón"¹⁴ "con misterio y dolores como los hacían los viejos poetas"¹⁵, y recuperar para la poesía en castellano el "temperamento" perdido a causa del "ejercicio intelectual"¹⁶. "El poeta -escribía a Eandi en noviembre de 1929- no debe ejercitarse, hay un mandato para él y es penetrar la vida y hacerla profética: el poeta debe ser una superstición, un ser místico [...]. La inteligencia de los poetas desde hace tiempo ha apartado toda relación humana de lo que dicen [...]. La poesía debe cargarse de sustancia universal, de pasiones y cosas"¹⁷. En febrero de 1933, cercano el viaje a Buenos Aires, se sentía descolocado en el panorama literario internacional: ni purista ni comunista -"le tengo odio al

¹¹ *Ibid.*, p. 961.

¹² *Ibid.*,

¹³ *Ibid.*, p. 943.

¹⁴ *Ibid.*, p. 963.

¹⁵ *Ibid.*, p. 944.

¹⁶ *Ibid.*, p. 947.

¹⁷ *Ibid.*, p. 949.

arte proletario, proletarizante¹⁸-, se resignaba a su solitaria y desubicada diferencia: "creo que mi punto de vista, de intelectual romántico, no tiene importancia"¹⁹.

Lorca llega a Buenos Aires

Lorca llegó a Buenos Aires en octubre de 1933. Acababa de publicar en México su "Oda a Walt Whitman" en exquisita *plaquette* de 50 ejemplares que distribuyó estratégica y sigilosamente entre amigos escogidos, y retocaba y pulía los poemas de *Poeta en Nueva York*, donde la soledad, la muerte y el sexo se tratan de manera similar a la primera *Residencia*²⁰. Ya había renegado del magisterio gongorino que desde "Imaginación, inspiración, evasión" consideraba sólo un primer paso en la formación de un poeta²¹; se había nutrido, también de forma heterodoxa y personal, del surrealismo, que conocía muy bien²²; y estaba regresando en su poesía y en sus lecturas a sus comienzos en el modernismo -particularmente darianos- sustentando una visión antiintelectualista y mística del poeta que ya está esbozada claramente en esa conferencia de finales de 1928 que acabo de citar. Los versos que escribía por entonces estaban llenos, parafraseando a Neruda, de "sustancia universal, de pasiones y cosas", es decir, de sensibilidad y materia -o mejor: de sensibilidad ante la materia-, y, desde luego, de los dos anatemas de la poesía intelectual: sentimentalismo ("corazón" había dicho Neruda) y presencia abrumadora del "yo" (las entrañas de *Paloma por dentro...*).

¹⁸ *Ibid.*, p. 967.

¹⁹ *Ibid.*, p. 967.

²⁰ La experiencia neoyorquina de Lorca, también vivida en crisis, tuvo efectos poéticos y vitales similares a la oriental de Neruda: ambas fueron experimentadas y traducidas en términos alucinatorios, ultrasubjetivos y catárticos (lo "visionario") propios de ese tipo de trastornos anímicos. No muy diferente fue el viaje que condujo a Alberto Sánchez a una revelación o aprendizaje ontológico similar, aunque él no necesitó salir de Madrid: se limitó a recorrer obsesivamente los arrabales de la ciudad en dirección a Vallecas.

²¹ La primera y más amplia versión que se conserva de la conferencia es del 11 de octubre de 1928 y procede de *El defensor de Granada*. Es reseña de la primera lectura de la conferencia, que tuvo lugar en el Ateneo de Granada, como señaló Marie Laffranque en su intento de reconstrucción (*Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, pp. 171-2). No hay manuscrito; sólo varias reseñas periodísticas más (fechadas en 1929 y 1930) recogidas en las *OC*, vol. III, (ed. *cit.*).

²² Su poco gregario modo de entender el surrealismo lo explicó, por ejemplo, en la citada "Imaginación, inspiración, evasión": "Esta evasión poética puede hacerse de muchas maneras. El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. En el mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños, se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera. Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades" (*OC*, III, ed. *cit.*, p. 104).



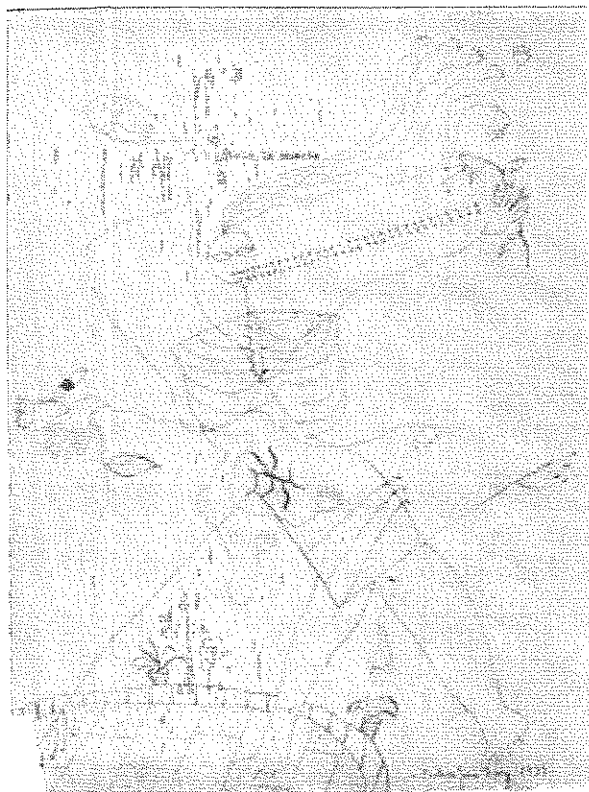
Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda

A los pocos días de llegar, el 20 de octubre, Lorca leyó su "Juego y teoría del duende" en la prestigiosa Sociedad de Amigos del Arte, con asistencia de Gironde y los suyos. Allí estaba, como se dijo, Neruda. Habló de ese "poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica" que dijera Goethe, y designó al poeta con duende -es decir, elegido- como un condenado a sufrir el trance doloroso/gozoso de su desciframiento; habló de la "inteligencia" "enemiga de la poesía", y de ese duende/don refugiado "en las últimas habitaciones de la sangre" que "ama el borde de la herida", que "quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo". El verdadero poeta, lo quiera o no, está "enduendado", del mismo modo que el verdadero poema para ser "mágico" y develar el "misterio" debe estar "enduendado" y así poder bautizar "con agua oscura a todos los que lo miran". El arte es universal y atemporal, explicó Lorca, y tiene su raíz "en un punto de donde manan los sonidos negros [...], materia última y fondo común incontrollable y estremecido, de leño, son, tela y voca-

blo". Pero también quiso dejar clara en la conferencia su idea de la poesía y el arte *en español*, tradicional, esencial, connaturalmente marcados por una específica -sensual y oscuramente pasional- configuración de ese don que también es maldición llamado "duende". Para ello Lorca ejemplificó con coplas flamencas, poesía de cancionero y letrillas populares, como si quisiera hacer extensible el don poético a la condición humana y no a una formación intelectual o libresca de élite, además de con autores cultos: Cervantes, Manrique, Santa Teresa, Quevedo, Bécquer, Juan Ramón, Valdés Leal, Zurbarán, el Greco, Goya, Velázquez. Lorca terminó proclamándose poeta enduendado, poeta de lágrima, sangre, misterio, carne y muerte -porque "el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo"- e insertándose en una tradición hispánica que lo respaldaba, en una genealogía que lo amparaba y justificaba, en una maraña de versos históricos e intemporales, vivos siempre, escritos en español²³.

Es lógico que desde esa noche Lorca y Neruda se hicieran inseparables, se ley-

²³ He extraído las citas de la conferencia de *OC*, III, (ed. *cit.*), pp. 150-162.



Solo la muerte

sen mutuamente poemas en construcción, se estimulasen y vivificasen extraordinariamente el uno al otro: Neruda recuperó el entusiasmo que con frecuencia perdía y se puso a trabajar con ímpetu en compañía de su hermano poético que, a su vez, desarrolló una actividad apabullante. Sin embargo, "Juego y teoría del duende" no describía sólo una convicción poética personal, sino que exige una lectura menos ingenua y más crítica en el amplio contexto del panorama poético que Lorca dejó en España antes de embarcarse: a ese diálogo-discusión con la poesía española de 1933, abarrotada de debates y polémicas, obedece el cúmulo de citas eruditas diseminadas a lo largo de la conferencia; y a él también el carácter programático de este y los restantes textos que constituyen el contexto de *Paloma por dentro...*, básicos para entender, entre otras cosas, la génesis de *Caballo verde* y su papel en España.

La poesía española en 1933 era más rica que lo que el binomio pureza-revolución, de tanto éxito académico, deja ver, pero el gusto de moda era lo que de un modo amplio y no del todo exacto podría llamarse

"estética purista"; predominaba como prestigioso y moderno lo que el 27 había tecnificado como "poesía pura" y que más bien se correspondía con el concepto orteguiano de "deshumanización", y su núcleo de irradiación se ubicaba en *Revista de Occidente*²⁴. Esta poesía se proclamaba antirromántica y antimodernista, antisentimental y antipasional, y detestaba todo signo de vida íntima y confesionalismo explícito en los versos. Era lo que Guillermo de Torre llamó ya en 1925 un "clasicismo de lo moderno" muy inspirado en la *Nouvelle Revue Française* que, desde luego, tenía sus detractores. Ya antes de que José Díaz Fernández publicara su tan citado y poco leído *Nuevo romanticismo*, en la prensa literaria se hablaba de "rehumanización", "neorromanticismo" y "compromiso", incluso de "poesía impura", y se anunciaba una "crisis del esteticismo" que no llegaba. Pero en 1933 el debate alcanzó un punto álgido en torno a dos palabras: el sustantivo "vida" y el adjetivo "humano". Se pedía una poesía comprometida con la vida y reflejo de lo humano, pero esa petición se

²⁴ Que el purismo -a grandes rasgos- era el "establishment" lo prueba la famosa antología de Gerardo Diego: *Poesía española. Antología (1915-1931)*, Signo, Madrid, 1932.

entendió de modos diversos y, si bien en Aleixandre, Cernuda, Ernestina de Champourcin o el Salinas de *La voz a ti debida* parecía que lo político-ideológico quedaba fuera de la “rehumanización”, en 1933 las circunstancias de la política española e internacional canalizaban el reclamo de humanidad y vida en un sentido historicista hacia el compromiso político, social e ideológico, dirección en la que se movía, entre otros, Alberti. La politización y la polarización de las posturas amenazaba con dejar en silencio la opción de la rehumanización poética políticamente descomprometida, y eso explica que justo en 1933 Juan Ramón, uno de sus defensores, se sintiese obligado a publicar en *El Sol* aforismos o reflexiones expositivas de su tan malinterpretada estética. Contra todos, como siempre²⁵, reivindicaba en 1932 “lo auténticamente romántico” representado por Goethe y en España por Bécquer y Darío; pedía en 1933 escribir “en el idioma de los sentimientos” y “cantar en cada época, con voz propia, los sentimientos primordiales”; sugería ver la palabra no como “joya” sino como “vida”; se oponía a “confundir lo social con lo humano”; y lanzaba sus dardos verbales contra los puros, a los que llamaba “retóricos blancos” poetas del “truco” carantes de la “embriaguez” que solicitara Rimbaud, y los comprometidos, políticos pero no poetas²⁶. La mayoría de los jóvenes necesitaba que Juan Ramón fuera el pasado -como Machado o Unamuno, que se expresaban, aunque menos, en términos no muy diferentes-, un padre que asesinar en la terminología de Bloom: lo era, pero incordiante y duro, poco dispuesto a soltar el relevo, y al que los jóvenes se resignaban a zaherir con saña.

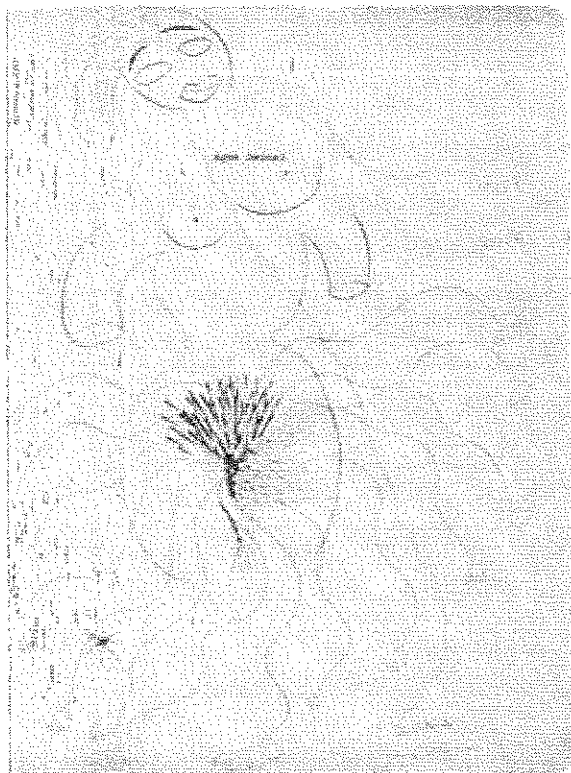
Lorca, sin embargo, tan embebido de polémicas, tuvo el gesto significativo de citar a Juan Ramón entre los poetas enduendados²⁷, y reivindicó subrepticamente la verdadera tradición romántica citando, como lo hiciera Juan Ramón, a Goethe, y hablando de dones, misterios, sangre, muerte, corazón, sentimientos.

²⁵ Siempre mantuvo Juan Ramón un gesto de rebeldía inherente a su concepción de la poesía y a sus inicios modernistas; en 1924 escribió, por ejemplo: “La mayor alegría que un poeta -un artista- puede sentir en su vida es: que a sus cuarenta y dos años -1923- se le vuelva a zaherir, por raro, por incomprendido, como a sus diecinueve -1901-” (“Diario vital y estético de *Estética y ética estética*”, *España*, n° 408, 9 de febrero de 1924, p. 6. Cito por Francisco Javier Blasco Pascual, *Poética de Juan Ramón. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca, Universidad, 1981, p. 170).

²⁶ Todas las citas de Juan Ramón están extraídas del libro citado de Blasco Pascual, pp. 190-201.

²⁷ Aunque a su regreso a España colaborase en alguna de las bromas exasperantes que Neruda gastó a Juan Ramón, más por razones personales que poéticas. El propio Juan Ramón lo interpretó así: “... lo he oído por teléfono cantar contra mí en coro de necios o beodos, cuando yo no quise firmar su desairado documento de respuesta a Huidobro. Que luego se cambió por otro que yo hubiera firmado, porque no había motivo para que la *Revista de Occidente* rechazara los consabidos poemas de Neruda”. En “Pablo Neruda” (1939). Cito por *Juan Ramón Jiménez. Configuración poética de la Obra. Estudios y documentación. Suplemento Anthropos*, 11, 1989, p. 97.

El discurso al alimón y el regreso al padre "maestro mágico" Darío



Agua sexual

El 20 de noviembre de 1933 tuvo lugar en Buenos Aires una cena-homenaje tributada por escritores argentinos a Lorca y Neruda. La complicidad alcanzaba ya un grado entre ambos que les permitió fusionarse en un único poeta bifronte a la hora de responder al homenaje con el protocolario discurso. El entusiasmo con lo que estaban haciendo poéticamente era tal, que el discurso se convirtió casi en un manifiesto o, al menos, en una clara toma de postura en el marasmo de proclamas y debates teóricos en los que se había convertido la poesía en el mundo hispánico: casi manifiesto y toma de postura que giraron en torno a la figura del hasta ese momento -y salvo excepciones- detestado, enterrado, vituperado hasta la extenuación -por puristas y vanguardistas- Rubén Darío.

Reivindicar a Darío, pedir para él un monumento (que se inauguró efectivamente, aunque veinte años después), y hacerlo justo en Buenos Aires, la ciudad que lo fraguó como el poeta-maestro y fundacional que fue, demuestra no sólo un conocimiento más que erudito de la poesía dariana por parte de Lorca y Neruda, sino también un desafiante anhelo de reclamar ideas que, en solitario, y en un cli-

ma hostil opuesto a la receptividad apoteósica de los bonaerenses, quizás hubieran quedado relegadas al silencio²⁸. Con Darío ambos reconocían, tras años de negación y ocultamiento, un modo comprometido y sacerdotal (el duende/don) de entender el ejercicio poético, reivindicaban el legado del verdadero modernismo más allá de epígonos y retóricas "de escayola" como decía Juan Ramón, y restituían la figura de un padre que ambos tuvieron en sus primeros versos y al que sentaban a la mesa del banquete para convertirlo sorpresivamente en el verdadero receptor del homenaje tributado por los jóvenes congregados. Darío -proclamaron al alimón, encadenando frases- es el gran padre de la poesía moderna en español, el romántico que ni España ni América tuvieron, *nuestro* Goethe, *nuestro* Baudelaire. "Dio el rumor de

²⁸ En 1933 se cumplían cuarenta años de la llegada de Darío a Buenos Aires. Puede que el dato se comentara en la prensa literaria argentina y que la efemérides animara a Neruda y Lorca a convertir su discurso en homenaje al nicaragüense.

la selva con un adjetivo” y “nos puso el mar con fragatas y sombras en las niñas de nuestros ojos”, saludando “de tú a tú al ábrego oscuro, todo pecho, como un poeta romántico”, dijo Lorca, y Neruda le contestó recordando los “terribles dolores del corazón” de Darío, “su incertidumbre incandescente, su descenso a los hospitales del infierno”²⁹. Pero sobre todo Darío es celebrado porque creó una fraternidad literaria entre España y América en la que Lorca y Neruda creían firmemente, porque fundó con su herencia a ambos lados del Atlántico una potencialidad de riqueza idiomática, sensorial, emocional y espiritual destinada a crear frutos insospechados. Ninguna de las palabras del discurso son inocentes: Darío es “el poeta de España y de América”, y España y América son el territorio geográfico de una patria poética única que es la poesía moderna en español. Debieron chirriar los oídos de algunos de los argentinos presentes, antihispanistas y argentinistas, en tiempos en los que los países hispanoamericanos estaban centrados en la consolidación de sus literaturas nacionales y en la búsqueda de su especificidad, de los rasgos distintivos y definitorios de su identidad nacional, muchas veces frente a España. Pero también chirriarían hoy los de algunos estudiosos del modernismo español si escucharan decir como Lorca esa noche que Darío “enseñó a Valle-Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado”, o lo que es lo mismo: que el modernismo español no hubiera sido el que fue sin Darío³⁰.

En cualquier caso interesa destacar tres ideas centrales, polémicas, nucleares en el nada inocente “Discurso al alimón”: 1) la restitución de Darío al Parnaso de los grandes y el emotivo y desafiante reconocimiento del padre-maestro y la vigencia de su legado (su poesía y su poética) por parte de los dos hijos pródigos. 2) El inicio de una lectura del modernismo como verdadero romanticismo español, en el que habría que distinguir una estirpe verdadera y viva y otra falsa, retórica, meramente ornamental, lectura que Juan Ramón estaba haciendo justo entonces a raíz de su co-

²⁹ Hasta en la redacción de esas frases hay homenaje explícito al magisterio de Darío: como éste, Lorca usó la selva y el mar para explicar la experiencia artística como aventura, descubrimiento y conquista humana y poética en el misterio y lo desconocido; y también como el Neruda entendió su residencia en el mundo como una estancia en el infierno redimible por la palabra poética. En su conferencia sobre Góngora, por ejemplo, Lorca transformó la selva sagrada dariana, su montaña de Pan, en un bosque nocturno, pero el sentido no es muy distinto: el poeta moderno, explicó ahí Lorca, es un viajero que cada vez que crea se interna en «un bosque lejanísimo». Su misión es «estar sereno frente a las mil bellezas [...] y representaciones de locura que han de pasar ante sus ojos» y regresar «lleno de polvo estelar» después de haber aprovechado “todos los encantos mágicos del bosque nocturno y la luna de música” (*OC*, III, ed. *cit.*, pp. 66-7). Ese «bosque nocturno» iluminado por la luna, donde habita el «duende» en contacto con el amor, la muerte y la locura a la espera de emitir sus fascinantes y terribles «sonidos negros», ese «bosque» es «el centro del alma» que está en la base de la experiencia artística.

³⁰ Justo ahora que tiene gran difusión la tesis contraria y se menosprecia la importancia de Darío en la poesía española finisecular, siguiéndose las tesis de Richard Cardwell, inspirado a su vez por Cernuda y Bowra, entre otros.

laboración con Federico de Onís en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana moderna* de 1934³¹. 3) Y la fe en una lengua poética española transnacional, en la unidad literaria y potencialmente riquísima del mundo literario hispánico, que redundaba en la idea romántica de poesía como territorio autónomo, y nos permite ubicar la reivindicación de pasión, emoción, sentimiento, humanidad y vida de Lorca y Neruda frente al intelectualismo purista, pero también, frente a la poesía comprometida que años más tarde sí acabó asumiendo Neruda.

PALOMA POR DENTRO/ o sea/ LA MANO DE VIDRIO

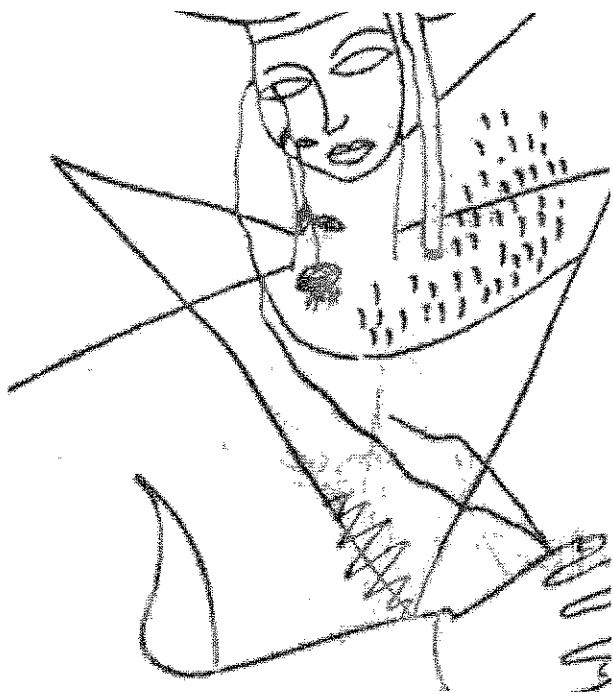
Lorca y Neruda demostraron lo expuesto en el “Discurso al alimón” creando un libro igualmente al alimón. *Paloma por dentro...*, fechado en 1934³², incluye, como se dijo, 7 poemas de Neruda mecanografiados e ilustrados por Lorca en tinta china negra sobre papeles de diversas tonalidades. Son los que siguen, en ese mismo orden: 1. “Sólo la muerte” (escrito a mediados de 1933 en Chile y retocado en Buenos Aires), que pasó a la segunda *Residencia* como segundo poema de la sección I, con algunas variantes³³. Lleva ilustración lorquiana del mismo nombre (Fig. 2). 2, 3, 4. “Oda con un lamento”, “Agua sexual” (escrito en Buenos Aires; algunas variantes

³¹ Cf. el prólogo de Federico de Onís para su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934. Desde finales de los veinte Juan Ramón trabajó con Onís en la preparación de la antología con dos objetivos: interpretar la tradición literaria moderna en español (España más Hispanoamérica) y reivindicar el modernismo como una época o una actitud -no una retórica pasajera- determinante para entender toda la poesía posterior, reivindicación que incluía el reconocimiento del magisterio de Darío (Cf. el reconstruido *Mi Rubén Darío*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990). A comienzos de los treinta cada vez eran más las voces críticas que despreciaban el modernismo como escuela formal caduca y escapista procedente de hispanoamericanos afrancesados -Darío especialmente- que “apartaron” a España de su supuesto rumbo literario natural o tradicional. Pronto llegaron los conocidos artículos de Salinas y los libros de Laín Entralgo, Valbuena Prat y Díaz-Plaja contra los que Juan Ramón forjó en 1953 el curso sobre el modernismo que impartió en Puerto Rico (publicado, a partir de grabaciones y apuntes de clase en *El modernismo. Apuntes de curso*, Madrid, Visor, 1999). Muchas de esas ideas proceden de finales de los veinte y comienzos de los treinta. Algunas pueden expurgarse de Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, Valencia, Pre-Textos/Museo Ramón Gaya, 1998; muchas están formuladas en los artículos que Blasco Pascual reunió en su reconstrucción de *Alerta* (Salamanca, Universidad, 1983).

³² Al menos los dibujos son de 1934. En la parte inferior del que abre el dactiloscrito se lee en letra de Lorca: «Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda, autores de este libro de poemas. Este patético dibujo fue realizado la tarde del Martes 13 de 1934 en la ciudad de Santa María de los Buenos Aires así como todos los demás dibujos» (Véase Fig. 1). Los poemas de Neruda son, sin embargo, en su mayoría, de mediados y finales de 1933.

³³ Las variantes de éste y de los restantes poemas del dactiloscrito están recogidas en las “Notas a los poemas” de la citada edición de OC.

respecto a la versión final), y "Material nupcial" (escrito en Buenos Aires; bastantes variantes), que constituyeron la sección III de la segunda *Residencia*. Los tres llevan ilustraciones homónimas (Fig. 3 y Fig. 4). 5. "Severidad", que permaneció inédito hasta la edición de *Obras Completas* que venimos citando y no lleva ilustración. 6, 7. "Walking around" y "Despediente", primer y segundo poemas de la sección II de la segunda *Residencia*. Se ilustra el primero.



Material nupcial

El librito, ya se explicó, comienza siendo un "interrogatorio" en el que quien pregunta es Lorca. Según esto, la "paloma" que va a mostrar sus adentros, que va a desnudar su yo, es un Neruda que tratará de responder escribiendo con mano transparente, firme pero frágil: una *mano de vidrio* que dejará traslucir esas venas y ramificaciones nerviosas (entrañas) tan frecuentes en los dibujos lorquianos y tan reclamadas como fuentes para la creación en los textos que constituyen el contexto del dactiloscrito. Lorca, sin embargo, no se conforma con el papel de interrogador y responde, a su vez, con las ilustraciones. Los poemas se convierten de ese modo en preguntas que buscan la confirmación cómplice del interrogador que, efectivamente, se apropia las respuestas-poemas nerudianas asumiéndolas como propias, interpretándolas, viviéndolas. La estructura misma repite, pues, el sentido del dibujo que encabeza la portadilla: la paloma dentro de la paloma, el juego de respuestas a respuestas en la constatación de una conclusión compartida. La palabra y la

imagen se unen en torno a un objetivo común, colocándose las potencialidades de ambas artes al servicio de la concepción artística que los autores quieren ejemplificar. Escribiendo y dibujando lo mismo (sexo, soledad, muerte, arte) y del mismo modo (visceral y transparentemente) los poetas se hermanan, pero el resultado textual es mucho más rico y acaba yendo más allá de esa voluntad de inaugurar un territorio artístico común, una nueva vía para la poesía hispánica. El punto de partida para interpretar ese "texto final" está en la disposición de los poemas y dibujos: los unos y los otros comparten títulos, pero no figuran en simultaneidad sino consecutivamente, antecedendo siempre el poema al dibujo. Eso hace que los dibujos se deslicen con frecuencia en el meta-nivel del discurso, ejerciendo efectos meta-literarios de diversa índole en la interpretación final de los poemas³⁴. En algunos casos los dibujos lor-

³⁴ Sobre las relaciones palabra-imagen, las diferentes consecuencias de las ilustraciones sobre los

quianos potencian la capacidad y el sentido visual de los poemas, redundando en la importancia que ambos concedieron a lo visionario y alucinatorio, enriqueciendo el género lírico con las posibilidades de lo plástico, y llamando la atención sobre la importancia de la "visión" en el arte³⁵. En otros casos, paradójicamente, la ilustración funciona a modo de comentario de texto visual adquiriendo casi función narrativa o crítica, pues con la imagen Lorca aclara -o impone- simbolismos complejos, desambigua -o dirige la lectura de- algunos pasajes, y resalta los versos y estrofas que le parecen nucleares: incluso, alguna vez, sirve el dibujo de conclusión o interpretación final, razón por la que acaba revelando más sobre el propio Lorca que sobre Neruda. Incluso hay momentos en los que las ilustraciones restringen o amplían claramente las posibilidades interpretativas de los poemas, como veremos que ocurre en "Sólo la muerte" y "Material nupcial", respectivamente. Pero en todos los casos no hay que perder de vista lo principal: *Paloma por dentro...* fue firmado y consensuado por ambos, con lo que esto supone: asunción mutua del resultado final, aceptación de la riqueza de posibilidades de la obra artística más allá del autor, convicción en la relevancia del lector-receptor en el resultado final de la obra, fe en la esencial comunicación humana establecida a través del arte.

Antes de comentar algunos de los poemas ilustrados de *Paloma por dentro...*, hay que precisar un par de cuestiones sobre Lorca como dibujante³⁶. Para entender la

textos literarios que acompañan, y la distinción entre un "nivel de los objetos" ("artefactos visuales y verbales") y un "meta-nivel del discurso" ("comentarios") cuando conviven palabras e imágenes en una misma obra final, véase el trabajo de Áron Kibédi Varga, "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen", en Antonio Monegal, ed., *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 109-135.

³⁵ "Visión" -más que "concepción" o "idea" del mundo- que, en la tradición romántico-simbolista, convirtió al poeta en vidente (el "enduenado" de Lorca) y que, claramente, está en la base de *Residencia en la tierra* y *Poeta en Nueva York*. Debe recordarse aquí, además que Lorca había vivido en España la fructífera relación de la literatura y las artes plásticas durante los años veinte. Artistas y escritores colaboraron en revistas, libros y exposiciones, en una gama de posibilidades más amplia incluso que las propuestas de fusión entre las artes del surrealismo. Sobre la hondura de las relaciones entre palabra y plástica en esos años, los enriquecimientos mutuos, los diferentes modos de aleación letra-imagen, y algunos casos concretos, entre ellos, el emblemático Lorca/Dalí, cfr. *Imágenes para una generación poética: 1918-1927-1936*, (ed. cit.) En su ya citado trabajo para ese catálogo (p. 32), Brihuega se refiere a la costumbre muy difundida en esos años de publicar poemarios ilustrados o acompañar los poemas con dibujos en las revistas, costumbre en la que Lorca se ejerció muy especialmente ilustrando sus propios libros (*Romancero gitano*) o solicitando ilustraciones a otros (*Impresiones y paisajes* lo ilustró Gómez de la Serna). Otros poemarios ilustrados fueron: *Marinero en tierra*, por Vázquez Díaz; *La amante*, por el mismo Alberti; *Manual de espumas* o *Jacinta la pelirroja*, por Moreno Villa; *Vispera del gozo*, por Tejada; *Poema del campo*, por Dalí; *La rosa de los vientos*, por Bores, etc.

³⁶ Sólo recientemente la crítica se ha percatado de «los lazos» que «unen en Lorca la creación poética y gráfica» (Patrick Fourneret, «Dibujos de Lorca: soportes, técnicas y épocas», en Mario

relación artística Lorca/Neruda conviene no olvidar que la vocación "profesional" de Lorca por el dibujo no fue circunstancial, sino que está ligada a 1927, a Dalí y a un tipo de pintura concreta fomentada en círculos catalanes de vanguardia entre los que se movía el crítico de arte Sebastià Gasch, que organizó la conocida exposición de Lorca en la galería de Pere Dalmau, la más prestigiosa y vanguardista del momento, y lo incluyó junto a Picasso, Juan Gris, Dalí y Miró en el "lirismo plástico", según él la más novísima corriente pictórica internacional³⁷. Pero aunque los aparentemente ingenuos dibujos lorquianos tienen un indiscutible aire de familia con Miró, incorporan avances expresivos de Picasso, Braque y Cézanne, o evidencian la herencia de las líneas de Picasso o Cocteau, nacieron expresamente hermanados con los de Dalí, con quien compartió motivos y claves secretas -las cabezas cortadas, las ramificaciones venosas remarcadas, los cuerpos o rostros desdoblados y superpuestos- mo-

Hernández, ed., *Federico García Lorca. Dibujos...*, ed. cit., p. 77) y de lo útiles que son los dibujos para desvelar claves de su mundo poético. Así, la bibliografía sobre los dibujos de Lorca ha crecido considerablemente (cfr., por ejemplo, Helen Oppenheimer, *Lorca. The Drawings. Their relation to the Poet's Life and Works*, London, The Herbert Press, 1986 y Cecelia J. Cavanaugh, *Lorca's Drawings and Poems. Forming the Eye of the Reader*, Lewisburg, Bucknell University Press/Associated University Presses, 1995) pero al estudio de esos dibujos no se aplica la rigurosidad habitual en los poemas o el teatro, por lo que la posibilidad de desenmascarar ciertos símbolos o "metáforas" lorquianos (metáforas si usamos la palabra preferida por Lorca, que consideraba este recurso "regido por la vista" perfecto para la creación poética) se frustra y desvirtúa. Por ejemplo, en los libros citados y en otros artículos relativamente recientes (Cf. Gracia Ruiz Llamas y Daniel Carbonell, "García Lorca: un criterio plástico-poético en íntima unión" y Verónica Dean-Thacker y Pedro Guerrero Ruiz, "Poemas visuales y dibujos poéticos", en Pedro Guerrero Ruiz, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, CAM/Aguacilar, 1998, pp. 241-253 y pp. 263-271; Rei Berroa, "Poesía y pintura: la doble manifestación de símbolo y metáfora en la imaginación lorquiana", *Cuadernos Americanos*, vol. 3, 15, 1989, pp. 169-198; Carlos Areán, "Dibujos de un poeta cromático", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 433-4, julio-agosto 1986, pp. 103-108; Patrick Fournieret, "Los dibujos humanísimos de Federico García Lorca", *Trece de nieve*, Segunda época, n° 1-2, diciembre de 1976, pp. 169-174) no se tiene en cuenta la fecha de realización de los dibujos -se usan algunos del 34 para explicar escritos del 27 o a la inversa-, tampoco para qué o para quién los hizo Lorca -hay dibujos que fueron ilustraciones específicas para poemas de otros autores y eso condiciona su interpretación-, e incluso se reproducen y utilizan para explicar el mundo poético lorquiano versiones censuradas, que las hubo, de algunos dibujos como el titulado "Amor Novo" (Gregorio Prieto lo reprodujo eliminando la palabra "Novo"), y que no se puede descontextualizar de la *plaque* para la que fue creado, el poemario *Seamen Rhymes* de Salvador Novo (Buenos Aires, 1934), en el que la homosexualidad compartida por los autores es tema central.

³⁷ Por entonces (finales de los veinte), Lorca se sentía más a gusto dibujando que escribiendo -«estoy alegre con mis dibujos y creo que vivo, al hacerlos, momentos de una intensidad y de una pureza que *no me da* el poema», explicaba en carta a Gasch (OC, III, p. 1021)- y era tratado con rigor como pintor por el círculo catalán de *L'amic de les arts*, lo que le provocaba «un extraordinario regocijo» (OC, III, p. 1016).

tivos que a veces proceden del surrealismo y otras de la intimidad de Lorca con Dalí en esos años en que se sintieron los dióscuros, versión moderna de Cástor y Pólux. En cualquier caso, Lorca conservó la añoranza de ese hermanamiento que lo hizo feliz junto con algunas de sus claves y símbolos, y con la evolución y consolidación de su mundo poético se enriquecieron y depuraron, adquiriendo una significación cada vez más personal³⁸. Por otra parte, a pesar del aparente figurativismo, los dibujos de Lorca no son realistas sino figuraciones líricas o, como él mismo los definió en carta a Gash, “metáforas lineales” o “tópicos sublimados”³⁹. Del mismo modo que la Soledad Montoya del “Romance de la pena negra” es un “tópico sublimado” sobre la soledad y el dolor del hombre enfrentado a los misterios del sexo y la muerte, los marineros que Lorca dibujó, entre ellos el que acompaña “Material nupcial”, no son sólo estampas demostrativas de su conocimiento de cierta imaginería homosexual a lo Cocteau, sino “metáforas lineales” del sentimiento doloroso de marginalidad que provoca ser poeta en la sociedad burguesa moderna, marginalidad a la que Lorca añadiría la de la experiencia sexual no convencional (no sólo la homosexual). Como expresaron en el “Discurso al alimón”, Lorca y Neruda concebían entonces al poeta como un aventurero, un explorador de lo desconocido, y la poesía y el hombre como una conjunción de mares vírgenes -un territorio inmenso a explorar en el que ya se internó Darío respondiendo a “L'invitation au voyage” de Baudelaire-, y en esa dirección hay que interpretar la ilustración a “Material nupcial” que comentaremos luego. Lo que sí parece claro es que Lorca concibió la mayoría de sus dibujos como complementos de sus poemas, obras de teatro o incluso poemarios completos (piénsese en *Poeta en Nueva York*), como si sintiera que a veces para el punto final no bastaban las palabras: “cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices”, escribió a Gash en 1927. No conforme con eso, usó su talento plástico para dialogar con otros poetas, hermanarse

³⁸ El conocimiento que tuvo Lorca de la pintura de su tiempo fue profundo, como demuestran su conferencia de 1928 «'Sketch' de la nueva pintura» y el conjunto de su «obra gráfico-plástica» que, como dicen Gracia Ruiz Llamas y Daniel Carbonell «nos brinda una asimilación gradual de las formulaciones más avanzadas de la pintura del momento» (art. cit., p. 248). Sin duda, fue muy consciente del tipo de dibujo que quería hacer y de lo que significaba ese «lirismo plástico» al que se sentía vinculado. Por el «'Sketch' de la nueva pintura» y las cartas a Gash, sabemos que concibió sus dibujos del mismo modo que la poesía, como un arte «en sí mismo», desligado de compromisos sociales, morales, históricos o políticos pero religado al espíritu y lo esencial humano. «La pintura -explicó en su 'Sketch'- después del objetivismo agudo que llegó en 1920, llega hoy, sapientísima y vieja a un campo lírico donde tiene necesariamente [...] que salir desnuda de su antigua piel» (OC, III, p. 94). Superado el «sobrerrealismo» que enseñó a «expresar lo inexpresable» por fin se está realizando «el fenómeno de arte más puro que se ha intentado desde que los hombres cogieron los pinceles», y que está permitiendo moverse a la pintura en el terreno de la «estética pura». El ejemplo mayor de esa nueva corriente pictórica es Miró, cuyos cuadros «vienen del sueño, del centro del alma, allí donde el amor está en carne viva y corren brisas increíbles de sonidos lejanos» (pp. 94-96).

³⁹ OC, III, p. 1026.

a ellos “complementando” sus textos, expresar emocionadas coincidencias poéticas y vitales, y entre todos, por la complicidad y las repercusiones del diálogo, destacó el hermanamiento con Neruda.

El dibujo que abre *Paloma por dentro...* tras la portadilla es “Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda” y debe entenderse como un prólogo visual (Fig. 1). Efectivamente, el dibujo es una declaración poética tajante y precisa: los autores pierden simbólicamente la cabeza (la capacidad racional e intelectual, los ojos) para penetrar en el nivel alucinado de la locura y escribir con la sangre derramada y lo entrevisto con el corazón. Sobre una mesa de trabajo compartida se distinguen claramente las cabezas de Lorca y Neruda “iluminadas” por la luna (locura, noche). El motivo, tan habitual en el surrealismo, es antiguo en Lorca y se remonta al tiempo de hermanamiento artístico-espiritual con Dalí⁴⁰. Pero lo importante aquí es que en 1934 Lorca sienta la necesidad de resucitarlo como si quisiera proyectar en Neruda la perdida hermandad con el antiguo dióscuro y lo personalice reviviéndolo, quizás no sintiéndolo ya como una blasfemia surrealista sino como un emblema de la modernidad literaria iniciada en el ámbito hispánico por el modernismo. Provenza de donde provenza, las cabezas cortadas sugieren un abandono de la realidad en su concepción positivista y la inmersión en la “otra” realidad reivindicada por el idealismo irracionalista decimonónico, eso sí, en torno a una misma mesa de trabajo que recuerda al capote compartido del “Discurso al alimón”: mesa de trabajo que es la “conciencia” creadora de la que habló en numerosas ocasiones Lorca y, antes que él, Poe, Baudelaire o Juan Ramón, verdaderos maestros de la auténtica tradición moderna también encarnada por Darío. Hay que subrayar el hecho brutal de las cabezas sangrantes, porque sugiere una idea de la poética lorconerudiana en la que hemos venido insistiendo: la experiencia artística hiere, ser poeta duele, y por eso se escribe -o dibuja- con sangre. Dos cuestiones más en este dibujo-prólogo coinciden con ideas expuestas por Lorca y/o Neruda en esos textos que son el contexto de *Paloma por dentro...* La primera tiene que ver con esa luna que convierte la escena en un nocturno: su único ojo está abierto porque el mundo de la poesía es su dominio, ahí ella ejerce el control, ahí ella sí ve (noche-sueño o noche-insomnio de misteriosas revelaciones; piénsese en los “Nocturnos” darianos), frente a los ojos velados de Neruda y Lorca, unos en negro, otros en blanco, complementándose como si de los dióscuros se tratase⁴¹. Son ojos que no necesitan ver hacia fuera sino ceder su puesto

⁴⁰ En *Natura morta. (Invitació al son)* de Dalí (1926) también hay una mesa con las cabezas cortadas de Dalí y Lorca, «en un ambiente nocturno bañado de luz lunar» (Ian Gibson, *Federico García Lorca. De Fuentevaqueros a Nueva York*, Barcelona, Grijalbo, 1989, p. 464) y otros motivos repartidos por el lienzo. Hay otros muchos cuadros, dibujos, viñetas para periódicos de Dalí por esas fechas que reproducen el mismo motivo.

⁴¹ También este juego de ojos velados, vueltos, ciegos, cerrados, vendados, fue habitual en el surrealismo (recuérdese la escena inicial de *Un perro andaluz*) y antes, en el romanticismo. Lorca lo tuvo presente en el “Discurso al alimón” donde anuncia que la sola pronunciación del nombre Rubén Darío hará «saltar los tenedores buscando el ojo que ellos ansían» para añadir “y un golpe de mar ha

al poder visionario del poeta-médium que vuelve los ojos hacia adentro. En ambos rostros han desaparecido incluso los demás sentidos: no hay bocas, apenas hay nariz, no hay oídos. La segunda cuestión tiene que ver con la fecha "martes y trece", sin especificación de mes, que figura al pie del dibujo: superstición, quizás, desafío al misterio, valoración de la intuición frente a la razón y las explicaciones intelectuales de los fenómenos.

Si "Cabezas cortadas" ejerce la función de prólogo, "Sólo la muerte" es, en el más estricto sentido del término, una ilustración del poema homónimo (Fig. 2). Lorca selecciona algunos momentos claves del poema para configurar un dibujo que lo explica e interpreta pero que también restringe o, al menos, condiciona, su lectura global. Si en el poema Neruda fusiona diferentes representaciones icónicas de la muerte y diversos modos culturales de asumir el ritual del enterramiento, recurriendo a imaginarios orientales y occidentales que acaban por confluir (sepelios fluviales orientales fundidos con el tópico manriqueño de "los ríos que van a la mar, que es el morir", para terminar con la baudelaireana "Mort, vieux capitaine" que encabeza el ejército de ataúdes-lechos-navegantes en una modernizada "Danza de la muerte" acuática), Lorca se circunscribe a la imaginería occidental en sus raíces católicas y greco-latinas, quizás porque las posibilidades narrativas de la imagen no daban para más, y decide instalarse en un ámbito de referencias visuales en el que se mueve con facilidad. El caso es que el dibujo ilustra literalmente partes del poema, en concreto aquellas que recogen la iconografía tradicional de la muerte cadavérica, existiendo una correspondencia absoluta entre algunos versos y el dibujo⁴²: en él están los "pies de pegajosa losa fría", el "sonido puro" que sale de la muerte y "llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta", y el "como irnos cayendo desde la piel al alma" que describe el tránsito de la vida a la muerte, en esa especie de alma aérea que Lorca hace desprenderse del cuerpo-esqueleto. Pero la clave del dibujo está en los versos 37-39 ("Pero la muerte va también por el mundo vestida de escoba, / lame el suelo buscando difuntos, / la muerte está en la escoba"): la tradicional guadaña es sustituida por escobones acordes al suelo de losa que permiten, además, que Lorca ironice sobre la trascendencia de la muerte que pasa de terrorífica cancerbera del infierno a barrendera que amontona cuerpos en la basura. La violencia de las Parcas cortando los hilos de las vidas humanas está en la fuerza con que la barrendera lorquiana arranca los tallos de un par de flores, como si los hilos del mito se hubieran materializado en los hilos de tinta que son los tallos de las dos plantas.

Muy representativo de hasta qué punto Lorca conocía los entresijos de la poesía nerudiana es el dibujo "Agua sexual" (Fig. 3), aún más explícito y literal que "Sólo la muerte". Sin duda, la ilustración ayuda a entender un poema que, con frecuencia, ha

de manchar los manteles», lo que redonda en las asociaciones mar-marinero-poesía-poeta asociadas al legado de Darío, de quien dice más adelante: «su voz fue agua y salitre» y «nos puso el mar con fragatas y sombras en las niñas de nuestros ojos». Más tarde, también Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz desarrollarían la imagen de Darío asociada al mar.

⁴² He visto varios comentarios de este dibujo. Ninguno lo relaciona con el poema de Neruda.

generado en la crítica complejas explicaciones filosóficas y abstractas elucubraciones intelectuales, siendo tremendamente corporal, sensorial, concreto en su temática e incluso marcadamente autobiográfico. Si con "Sólo la muerte" Neruda resumió a Lorca la revelación aprehendida en Oriente -la omnipresencia de la muerte-, con éste parece querer responder a una pregunta más concreta sobre el sexo, resuelta en la impactante figura de Josie Bliss. El poema es un cúmulo de referencias obsesivas a la imposible fusión de fluidos en el acto sexual como acto puramente corporal con el que el poeta busca infructuosamente evadirse (los líquidos corporales no acaban siendo como el mar-poesía para el poeta-marinero). Al final el sexo genera angustia y una honda melancolía que conduce al poeta a una sucesión de visiones que son el recuerdo mitificado de experiencias pasadas o, más bien, intentos de recuperación de idealizadas ensoñaciones adolescentes. Hay una especial insistencia en el flujo vaginal unido a la menstruación que explota en el dibujo de Lorca como una especie de llanto sangrante, como una herida eterna en la que se funden hombre y mujer, y en ese sentido la figura de Josie Bliss está presente. La frustración final del sexo, tan distante de la perennidad del incondicional amor maternal que Neruda siempre buscó, hace que Lorca dibuje, más que una mujer, un grotesco monigote sin brazos -una desmitificada Venus de Milo de dariano "abrazo imposible"-, que no es sino una exacerbación, una "metáfora lineal" de los atributos sexuales con su amenaza de sangre, llanto, incomunicación, insatisfacción final. No es difícil ver a Josie Bliss tras las temblorosas y débiles peticiones de "amor" que salen de la exagerada boca, o tras las múltiples manos que salen del sangrante y violento pubis, llamando al poeta, arrayéndolo hacia el daño y la herida, llamándolo al infierno⁴³.

Menos literal y más personal es el dibujo "Material nupcial" (Fig. 4), que enriquece las posibilidades interpretativas del poema homónimo, complementario a "Oda con un lamento". En él Neruda parece referirse al matrimonio fallido y desesperado con María Antonieta Hagenaar, en particular a la noche de bodas, que el poeta intenta inútilmente convertir en el idealizado acontecimiento feliz a que obliga la tradición, aunque quizás haya algo más que se aclara con el dibujo: el desvirgamiento nupcial, la mítica luna de miel, es comparado al enfrentamiento del poeta con esa otra virginidad que es la del papel en blanco, esa otra zona desconocida que el poeta debe penetrar y que en el dibujo Lorca denomina "misterio". La experiencia sexual con una mujer virgen tras el sagrado ritual matrimonial se compara al momento místico en que el poeta se adentra en lo inexplorado y obtiene de esa experiencia un resultado vibrante y mágico, pero doloroso y dramático también. Eso explica que Lorca use a un marinero en su dibujo, "metáfora lineal" que funde experiencia sexual y experiencia poética, según vimos, ambas unidas a un sentimiento profundo de desubicación en la sociedad moderna. La flor lánguida que atraviesa el ojo de ese aventurero heterodoxo, que viene de su interior para florecer hacia fuera, que el poeta arranca del "bosque-alma" para acabar plasmándola en

⁴³ Remito, cómo no, a los comentarios del propio Neruda sobre su relación con Josie Bliss en *Confieso que he vivido*, OC, V, (ed. cit.), p. 491.

el papel, está por eso ligada a la frase que completa el dibujo y le da su significado definitivo: "Sólo el misterio nos hace vivir, sólo el misterio". Ese "misterio" que da sentido a la vida de Lorca y Neruda tiene que ver con la forma de entender la experiencia artística que compartieron en esos años: con la pretensión nerudiana de escribir versos "con misterio y dolores como los hacían los viejos poetas" y con la idea lorquiana del poeta como "pulso herido que ronda las cosas del otro lado"⁴⁴. Frente a la envidia y el odio ("Severidad"), frente a la realidad material cotidiana, frente a la ciudad burocratizada y aburguesada, al poeta-marinero le queda la opción de vivir la aventura del misterio.

En conclusión: a raíz del encuentro con Lorca, Neruda reabrió el ciclo residenciario y recuperó las expectativas, la confianza en su obra y la fe en esa perspectiva de "intelectual romántico" que, empezó a creer, sí importaba. "Severidad" es una muestra del vigor recién adquirido, de la autoconfianza que impulsa a Neruda a insultar y mandar literalmente a su propia mierda a sus detractores y enemigos poéticos⁴⁵. Y "Walking around" y "Desespedito" remiten a la alineación del mundo moderno y tecnificado, al aniquilamiento del poeta obligado al orden burocrático y mercantil, a la degradación y cosificación experimentadas en la cotidianidad de la oficina de la embajada. Lorca no se esmeró especialmente en ilustrar esos poemas, quizás porque ya hacía tiempo que esos dibujos estaban hechos: los había compuesto unos años antes para otro libro que repite la misma idea, su propio *Poeta en Nueva York*. Recuperada la fe en la vigencia y la grandeza de *Residencia*, Neruda buscó por todos los medios trasladarse a Madrid, donde lo esperaba con todos los mecanismos consagratorios posibles su hermano Lorca.

Madrid y Caballo Verde. Guerra, asesinato, la frustración de un proyecto. Neruda, Juan Ramón y el supuesto conflicto pureza/impureza poética

Son de sobra conocidos los avatares que permitieron que Neruda se instalase finalmente en Madrid, tras meses itinerantes entre la capital y su destino oficial en Barcelona. El 6 de diciembre de 1934 tuvo lugar el consagratorio recital en la Universidad Central, donde Lorca lo presentó en términos que recuerdan al "Discurso al alimón" y remiten a *Paloma por dentro...* Neruda -explicó al auditorio- es "un auténtico poeta" "más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta": un poeta "lleno de voces misteriosas" enviado por esa "América española" que con sus "ritmos y tonos

⁴⁴ En «Poema doble del lago Eden», *Poeta en Nueva York*, OC, I, (ed. cit.), p. 537.

⁴⁵ Ya vimos que Neruda nunca quiso publicar poemas contra otros poetas, pero en el caso de "Severidad" parece que el consejo de Eandi fue determinante en la decisión final de excluirlo de *Residencia* (Cf. carta a Eandi de septiembre de 1935), OC, V, (ed. cit.), p. 973.

distintos" da "al idioma español una riqueza única"⁴⁶. Lo colocó al lado "del siempre maestro Rubén Darío", pero añadió más nombres hispanoamericanos -Lautréamont y, sobre todo, Herrera y Reissig- que redundan en esa revisión y reivindicación del modernismo hispánico a la que venimos aludiendo, y a la visión conjunta de la poesía en español a ambos lados del océano propuesta en el "Discurso al alimón".

Luego llegaría la admiración tributada por casi todos, la publicación de la *plaque*-homenaje de los "Tres cantos materiales", la edición definitiva de *Residencia en la tierra* (septiembre de 1935) y una oferta que Neruda no podía rechazar: liderar la renovación poética a través de una revista para la que ya tenía un nombre, al menos desde 1933⁴⁷. "Sobre una poesía sin pureza", que abrió el primer número de *Caballo Verde* y se convirtió en bandera, es la síntesis de todo lo que Lorca y Neruda conversaron en Buenos Aires reelaborado para conectar polémica y dialécticamente con los debates sobre poesía de la España de 1935. Hasta el homenaje a Bécquer con que Neruda encabezó el cuarto número fue claramente estratégico, y puede considerarse complementario al tributado en Buenos Aires a Darío, como si al americano que más influyó en la poesía moderna de España quisiera hermanárselo con el español que más influyó en la poesía moderna de América. Que Lorca estaba al tanto de todo lo que se gestaba en torno a *Caballo Verde* lo prueba el hecho de que el frustrado sexto número estuviese dedicado a Herrera y Reissig, poeta de su preferencia y nuevo eslabón de esa cadena con la que Lorca y Neruda se propusieron vincular las poesías de España y América⁴⁸.

Suelen calificarse los *Caballos Verdes* de reacción antijuanrramoniana, pero habría que matizar mucho ese lugar común de la crítica. Con esa intención he citado en varias ocasiones a Juan Ramón sugiriendo algunos paralelismos con el *tándem* Neruda-Lorca en torno a 1934, y no está de más recordar que el regreso de la Generación del 27 a Bécquer, Lorca incluido, se hizo vía Juan Ramón, el primero en leerlo en clave simbolista. *Caballo Verde* fue una reacción contra la poesía intelectual y contra la poesía políticamente comprometida, pero también Juan Ramón se manifestaba entonces contra ambas. Aunque, como vimos, le dolieron los gestos irrespetuosos de Neruda, el moguereno no pudo entender "Para una poesía sin pureza" como un ataque contra su magisterio poético o una propuesta estética radicalmente distinta a la suya, aunque en el texto se deslizara alguna puya, más contra el hombre que contra el poeta; de lo contrario, difícilmente hubiera respondido así a

⁴⁶ "Presentación de Pablo Neruda", *OC*, III, (ed. *cit.*), pp. 249-50.

⁴⁷ Eso se deduce de una carta a Eandi fechada el 28 de abril de 1933 en la que comenta que tiene previsto "sacar una pequeña revista que se llamará *Caballo Verde*" con el español José María Souviron (*OC*, V, (ed. *cit.*), pp. 968-9).

⁴⁸ "El sexto número de *Caballo Verde* se quedó en la calle Viriato sin compaginar ni coser. Estaba dedicado a Julio Herrera y Reissig -segundo Lautréamont de Montevideo- y los textos que en su homenaje escribieron los poetas españoles se pasmaron ahí con su belleza, sin gestación ni destino. La revista debía aparecer el 19 de julio de 1936, pero aquel día se llenó de pólvora la calle" (*Confieso que he vivido*, *OC*, V, (ed. *cit.*), p. 528).

los autores de "Hacia lo puro en poesía", manifiesto que encabezó la revista *Nueva Poesía* (octubre de 1935) expresamente concebida contra *Caballo Verde*: "Amigos y poetas del Delirio y de la Precisión: un Caballo Verde puede galopar con precisión y un Diamante lucir con desvarío"⁴⁹. Siempre que se habla de la relación Juan Ramón-Neruda se cita y malinterpreta el famoso texto en que aquél calificó a éste de "gran poeta de la desorganización"⁵⁰, pero se olvida la carta pública de 1942 en la que, literalmente, Juan Ramón rectificó: "mi larga estancia actual en las Américas -escribió- me ha hecho ver de otro modo muchas cosas [...], entre otras la poesía de usted. Es evidente ahora para mí que usted expresa con tanteo exuberante una poesía hispanoamericana jeneral auténtica, con toda la revolución natural y la metamorfosis de vida y muerte de este continente"⁵¹. Pero esta es otra historia para la que no hay espacio.

Los avatares políticos y, sobre todo, la Guerra Civil cambiaron el rumbo de los dos caballos verdes, el español y el chileno. Lorca fue asesinado y Neruda fue inclinándose hacia un compromiso político que lo llevó al marxismo y a una renuncia de sí mismo que en el fondo no fue tal, pues es difícil no ver el fondo romántico, casi místico, de la militancia que abrazó en la segunda mitad de su vida, salpicada inevitablemente por el visionario exquisito y solitario artífice de versos forjados en "el otro lado" que siempre fue. Si muchos años después recalar en *Residencia* sigue siendo embriagador y escalofriante es porque sus versos impuros siguen vivos, porque el galope verde no es, a pesar del cambio de rumbo, un "galope muerto".

⁴⁹ *El Sol*, 17 de noviembre de 1935.

⁵⁰ "Pablo Neruda" (1939), art. cit. Véase n. 27, donde he recogido frases en las que, sutilmente, Juan Ramón dejó entrever que la guerra literaria de Neruda en 1935 era contra *Revista de Occidente*.

⁵¹ "A Pablo Neruda" (enero de 1942). Cito por *ibid.*, p. 98.