

Hacia una España verdadera: calidades estéticas y raciales de lo blanco en la obra de Federico García Lorca

DANIEL HERRERA CEPERO
CALIFORNIA STATE UNIVERSITY, LONG BEACH

Resumen

En el presente artículo se estudia la relación del poeta andaluz Federico García Lorca con la blanquitud. La lectura temprana de la obra filosófica de Nietzsche es uno de los resortes que desatan la búsqueda lorquiana de una verdad profunda dionisiaca cuya antítesis se sitúa en el ámbito de la blanquitud apolínea. La gran obsesión de Lorca es hallar una calidad misteriosa de verdad profunda de tipo místico que el poeta explora a través del cante primitivo andaluz y que reconoce también en la música y la danza afroamericana. La búsqueda de esa verdad profunda implica, en el plano estético, el desenmascaramiento del arte deshumanizado en boga en los años veinte. Se verá, a través del análisis de “Oda a Salvador Dalí” y *Romancero gitano*, que lo que mueve a Lorca en su defensa y representación del gitano o, después, del negro afroamericano es, además de su solidaridad innegable con los pueblos perseguidos, una estilización de la verdad dionisiaca “impura” que está en la raíz de su inquietud artística. En última instancia, la obra de Lorca contribuye a visibilizar una realidad racial diversa en una España tradicionalmente resistente a aceptar un mestizaje que está en la raíz de su historia.

Abstract

This article offers a study of the Andalusian poet Federico García Lorca regarding his relationship with whiteness. His early reading of Nietzsche is one of the aspects that prompts Lorca's quest for a profound Dionysian truth whose antithesis lies in the realm of Apollonian whiteness. Lorca's obsession is to find a mysterious quality of profound, mystical truth, which the poet explores at first through the Andalusian deep song and later in Afro-American music and dance. The quest for that deep truth implies, in the aesthetical level, unmasking the dehumanized modern art which was in vogue in the twenties. This article poses, through the analyses of the “Oda a Salvador Dalí” and *Romancero Gitano*, that Lorca represents and defends the gypsy or the African-American not only because of his undeniable solidarity with the persecuted, but as a consequence of the stylization of the Dionysian “impure” truth, which is the very root of his artistic inquisitiveness. Lastly, Lorca's work contributes to visibilize a diverse racial reality in Spain, a country traditionally reluctant to accept its historic miscegenation.

Key Words: Federico García Lorca, aesthetics, Hispanic whiteness, duende.

La obra de Federico García Lorca, examinada desde una perspectiva cromática, puede ayudar a reescribir una historia de España resistente a admitir su diversidad étnica. La deuda del poeta de Fuentevaqueros con la tradición poético-musical del pueblo gitano y con la de los viejos poetas árabes se evidencia en una serie de obras—*Poema del cante jondo*, *Romancero gitano*, *Diván del Tamarit*—cuyos títulos son elocuentes a este respecto. No obstante, la entrada en la obra lorquiana de una

visión diversa de lo español trasciende las figuras del gitano y del moro más vinculadas a Andalucía; cabe destacar su homenaje, a través de un libro escrito en gallego (*Seis poemas galegos*), a la vertiente céltica del norte de la Península. La visión que tiene Lorca de su país despoja del imaginario hispánico una racialización de “lo español puro” que reserva al hombre blanco, castellano y cristiano de origen visigótico un lugar de privilegio como supuesto fundador y sostén de la nación. Este ensayo contribuye al reconocimiento de la diversidad esencial de la Península a través de la figura de Federico García Lorca, alguien que, como efecto de su búsqueda de una verdad absoluta, la celebró desinhibidamente.

Es de sobra conocido el alto nivel simbólico de los colores en la obra de Lorca. El blanco, concretamente, cobra gran importancia ya en los primeros poemas escritos desde su adolescencia. En esta etapa de aprendizaje, Lorca pasa en poco tiempo de un uso inocente y convencional de lo blanco como símbolo positivo de pureza e inocencia, a una identificación negativa de este color con lo ilusorio y falso. Por ejemplo, en el poema “Palomita blanca,” de abril de 1918, el corazón del sujeto poético teme perder su pureza en contacto con los avatares de una vida simbolizada por el milano asesino o por el río heraclitano que la arrastra irremediabilmente:

Era la paloma blanca
Mi propio corazón
...
Ella su vuelo emprendió
Pero volvióse asustada
Porque un milano la vio
Y sus ojos asesinos
En los suyos los clavó
...
Y la palomita blanca
Era el espíritu mío.
¡Ay que se la lleva el agua!
¡Ay que se la lleva el río! (244-247)

Aunque predomina en estos primeros poemas una visión tradicional de lo blanco, muy pronto empezará a madurar el mundo simbólico lorquiano. El ambiente diurno y luminoso, y la inocencia idealista del adolescente van dando paso a las luces plateadas de la luna, al simbolismo

de la sangre y a la obsesión por la muerte. Los mismos elementos del poema anterior (corazón y paloma) se encuentran en un texto de marzo de 1919, escrito cuando Lorca estaba a pocas semanas de dar sus primeros pasos por Madrid. El poema se titula “Paloma fatal;” en él escribe:

Mirando el agua que corre,
Enturbiada por el cielo,
Se posó en mi corazón
La paloma del recuerdo.
Un crepúsculo arrollado
Era su tímido cuerpo,
Sus alas rayos de luna,
Sus ojos blancos luceros,
Y su pico sombra muerta
Robada al arca del tiempo.
...
Tus alas de luna densa
Iluminan mi cerebro,
Haciendo brotar las rosas
Exaltadas de mis versos. (551-552)

La paloma blanca idealizada del poema anterior aparece aquí “enturbiada” por un “crepúsculo arrollado” en dirección hacia la noche. Las alas ya no son blancas, sino “rayos de luna;” y su pico es ahora “sombra muerta.” Frente al tono argentado y la sombra, resalta el rojo pasión de las rosas. El gran contraste que presentan estos versos respecto a los del poema anterior da cuenta de una maduración esencial en la poética lorquiana que tiene lugar entre abril de 1918 y marzo de 1919, años en los que el adolescente que había querido ser músico abre las puertas de par en par a la poesía. Lorca parece darse cuenta de que la pureza del color blanco tan típico del modernismo no es más que una ilusión, una especie de artefacto bello pero engañoso. El granadino adquiere en estos años un compromiso de búsqueda de una verdad desnuda, una verdad que se proyecta en todos los ámbitos: en el artístico, por supuesto, pero también en el personal, en el social y en el político.

La lectura de la obra filosófica de Nietzsche, cuya influencia temprana en el poeta ha sido estudiada por Andrés Soria Olmedo, es uno de los resortes que provocan dicho giro. Más concretamente, *El nacimiento de la tragedia*, que más tarde se convierte en el hipotexto de la

conferencia lorquiana “Teoría y juego del duende,” parece afectar su visión del concepto de pureza. La gran obsesión del poeta por la búsqueda de una calidad misteriosa de verdad profunda se halla en el terreno de lo dionisiaco, que Lorca explora a través del cante primitivo andaluz. Igualmente, la búsqueda de esa verdad profunda tiene sus implicaciones en el contexto intelectual de la época, ya que le invita a oponerse y a desenmascarar el orteguiano arte *deshumanizado* en boga en los años veinte, de corte apolíneo.

Lo apolíneo, que se presenta como forma pura, está asociado precisamente a lo blanco, mientras que los colores oscuros simbolizan la calidad misteriosa del trance dionisiaco. Lo que mueve a Lorca en su defensa y representación del gitano o del negro es, además de su solidaridad innegable con los pueblos perseguidos, una estilización de la verdad dionisiaca que está en la raíz de su inquietud artística.

En lo que sigue, ofrezco un acercamiento a la influencia de Nietzsche en la estética de Lorca y su rechazo a la idea de pureza en arte. Para ello, analizo, por un lado, la “Oda a Salvador Dalí,” como claro posicionamiento estético de un Lorca crítico desenmascarador del arte puro-apolíneo, y, por otro lado, exploro el *Romancero gitano*, donde el poeta realiza una inversión de la normatividad social y estética colocando al gitano en la cumbre aristocrática; por último, se aludirá a la etapa americana de 1929-1930, en la que las ideas anteriores quedan ampliadas a un ámbito de alcance universal.

Nietzsche en Lorca. El duende dionisiaco frente a la musa-ángel apolíneos.

Aunque carecemos de una cronología exacta de las lecturas de Lorca, cabría suponer que hubiera un acercamiento a Nietzsche en algún momento entre 1918 y 1919. Soria Olmedo sugiere huellas del “Dios Padre cruel y antitrágico” de Nietzsche ya en octubre de 1917, concretamente en el poema “Yo estaba triste frente a los sembrados” (207-208). El temperamento artístico de Lorca y sus intereses estéticos lo sitúan del lado dionisiaco y lo dionisiaco, que implica el misterio místico y la oscuridad de la razón a favor de los instintos más auténticos, se opone a lo apolíneo que, como se va a ver, está claramente vinculado a una idea de norma, de pureza, de simulacro, de máscara, de luz de la razón y, en definitiva, de una blanquitud marmórea.

Dicha oposición apolíneo-dionisiaca halla toda una serie de implicaciones que van más allá del campo del arte. La expresa defensa lorquiana de los perseguidos es sólo una faceta más de su búsqueda afanosa de una verdad profunda en “los últimos rincones de la sangre,” incluida la verdad de España, que pasa por el reconocimiento de su realidad multiétnica en un momento en

el que gran parte del grupo de regeneracionistas y noventayochistas ya se habían esforzado por recentrar en Castilla la esencia de lo español¹.

Llegado a este punto, conviene recordar con más profundidad la conocida dicotomía que Nietzsche plantea en *El nacimiento de la tragedia* entre Apolo, dios del arte en la Grecia antigua que encarna también la racionalidad, la medida y una dimensión especular e ilusoria de naturaleza onírica, y Dioniso, que representa, en palabras de Nietzsche, “el fondo más íntimo del mundo” (14): una verdad esencial no ya individual sino colectiva, una verdad desasosegante que despliega los resortes del caos y que, por lo tanto, rehúye toda idea de normatividad o de control ya sea en el plano social o en los planos político y estético. Dioniso representa una verdad temible, casi insoportable, pero también superior, sublime y accesible a través de la narcosis y del espíritu de la música. Según explica Nietzsche, ambos dioses hallan su improbable (casi milagrosa) confluencia en el nacimiento de la tragedia ática. Lo apolíneo da forma al impulso dionisiaco, del mismo modo que la energía de la combustión entrópica del carbón al rojo vivo es canalizada a través de una caldera que pone en funcionamiento la maquinaria de una locomotora. Así introduce el filósofo alemán el tema de su ensayo:

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte:” hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática. (11)

Así como las artes dionisiacas por excelencia son la música y la danza—artes rituales vivas que se desvanecen a cada instante—el arte típico de Apolo será la escultura—una forma de arte hecha para durar y engañosa en su esencia mimética.² Es precisamente esta dicotomía en el terreno de las disciplinas artísticas la que me inclina a relacionar lo apolíneo con la blanquitud. En Lorca, lo escultórico va a ser símbolo de esa engañosa pureza marmórea que invadió la lírica moderna en

los años veinte influida por las ramas más parnasianas del modernismo, el cubismo, la *poésie pure* y, en España, por el ultraísmo, el creacionismo, la celebrada estética gongorina y la “Santa Objetividad” que propuso su amigo Salvador Dalí en su ensayo “Sant Sebastià,” de 1927.

Conviene describir también cómo lo dionisiaco impregna el concepto lorquiano de “duende” y—relacionados con éste—los de “inspiración” y “evasión.” Como Andrés Soria Olmedo ha estudiado con acierto, Lorca mantiene un claro diálogo en su conferencia “Teoría y juego del duende”³ con *El nacimiento de la tragedia*. En esta conferencia, destaca el aspecto lumínico y de pureza blanquecina con que se describe la musa-ángel apolínea, en contraste con el aspecto sombrío y tiznado del duende dionisiaco. El más que razonable parentesco entre lo dionisiaco y el duende queda plasmado en las primeras páginas de la conferencia, en las que Lorca define a éste como “el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte” (Lorca, *Obras completas 3* 307).

A ello, añade que

este ‘poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica’ es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiiriya de Silverio. (307)

El duende, continúa Lorca, se diferencia esencialmente del ángel y de la musa. El ángel se presenta como una entidad lumínica que, en esencia: “deslumbra . . ., ordena y no hay modo de oponerse a sus luces” (308). Por otro lado, la musa impone formas y límites normativos:

La musa dicta, y, en algunas ocasiones, sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada . . . que tuvieron que ponerle medio corazón de mármol. . . . La musa despierta la inteligencia, trae paisajes de columnas y falso sabor de laureles, y la inteligencia es muchas veces la enemiga de la poesía, porque limita demasiado, porque eleva al poeta en un trono de agudas artistas y le hace olvidar que de pronto se lo pueden comer las hormigas o le puede caer en la cabeza una gran langosta de arsénico, contra la cual no pueden las musas que viven en los monóculos o en la rosa de tibia laca del pequeño salón. (308)

Es importante destacar aquí el contraste cromático con que se diferencia, respectivamente, al duende, del ángel y de la musa. Si el duende es oscuro, el ángel es luminoso. La musa, por otro

lado, es descrita con imágenes del campo de la escultura, en las que se impone una tonalidad blanca: el medio corazón de mármol, el paisaje de columnas. Por el contrario, el duende se describe como todo aquello que tiene sonidos negros (307), como “poder misterioso” (308) y, por lo tanto, oscuro. El duende está asociado a la música, a la poesía hablada, a cualquier arte vivo que—y esto es muy importante—viole las normas establecidas:

Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas . . . Pan de oro o pliegue de túnica, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre . . . Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos . . . que hace que Goya, maestro en los grises, en las platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún. (308-09)

La dicotomía Apolo-Dioniso (blanco-oscuro) produce en Lorca un amplísimo abanico de significados de muy complejo entramado. La dinámica de búsqueda de una verdad superior en la oscuridad terrosa, lo negro y la no-normatividad dionisiaca del duende y, por otro lado, la lidia inevitable con el blanco normativo de límites precisos de la escultura apolínea, ofrecen la posibilidad de leer con luces muy diferentes y muy fructíferas la obra creativa del poeta de Fuentevaqueros. A continuación, se propone un cuadro que trata de organizar este entramado de conceptos visualmente:

| <i>Color/Tonalidad</i> | <i>Blanco/Claro</i> | <i>Negro/Oscuro</i> |
|------------------------------|---------------------------|-------------------------------|
| <i>Nietzsche</i> | Apolíneo | Dionisiaco |
| <i>Poder creativo</i> | Musa, Alma | Duende |
| <i>Cualidad del creador</i> | Inteligencia, imaginación | Instinto, “sangre” |
| <i>Efecto de la obra</i> | Deleite individual | Evasión, emoción colectiva |
| <i>Técnica fundamental</i> | Metáfora | Hecho poético |
| <i>Tipo de arte propicio</i> | Escultura, épica | Música, poesía hablada, danza |

| | | |
|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Ámbito estético</i> | Normas, límites, reglas | Ruptura, libertad, descubrimiento de reglas ocultas |
| <i>Ámbito social</i> | Normatividad, sociedad, acatamiento | No-Normatividad, marginación, rebeldía |
| <i>Símbolos lorquianos</i> | escultura, máscara, ciudad, vida adulta, trajes (disfraces, arlequín), autoridades (guardia civil, Wall Street), el hombre blanco | sangre, tierra, naturaleza, infancia, desnudo, carne, el gitano, el negro |
| <i>El público</i> | Teatro al aire libre | Teatro bajo la arena |
| <i>Figuras</i> | Dalí – San Sebastián de mármol – Santa Objetividad | Lorca – San Sebastián de carne y hueso – “manera espiritualista,” “poesía de abrirse las venas,” “poesía evadida” |
| <i>Oda a Salvador Dalí</i> | El arte de Dalí, la pintura moderna | Una estética re-humanizadora aún no definida |
| <i>España</i> | Norte Fascismo que loa al individuo Imperialismo y fascismo racista que reivindica lo visigodo como esencia de lo español (ver Primo de Rivera) ⁴ | Sur Anarquía, libertad del individuo Aceptación de la diversidad cultural y la herencia multirracial |
| <i>Eros</i> | Querer | Amar |

Como refleja el cuadro anterior, la oposición apolíneo-dionisiaca, en sus diferentes vertientes e implicaciones, bien puede vertebrar toda la estética y toda la temática lorquiana casi desde sus inicios. Este ensayo, de extensión limitada, no puede escrutar con la profundidad que merecen todas las caras de un poliedro fascinante. Por ello, me voy a limitar a examinar el tema de la denuncia de la blanquitud como símbolo de la normatividad estética y social en la obra del poeta granadino que implica, por un lado, su deseo de un giro de re-humanización en el arte y, en el plano social, una representación empática del perseguido.

“Oda a Salvador Dalí”

La “Oda a Salvador Dalí” ilustra la calidad estética que cobra en Lorca el concepto de lo blanco en pleno apogeo del que Ortega llamara “arte deshumanizado.” Este poema que, según Gibson, “calaría hondamente en la sensibilidad del catalán, en su manera de verse a sí mismo” (*Lorca-Dalí* 154), se publicó en abril de 1926 en la *Revista de Occidente*. En opinión de diversos críticos, la oda marca la transición de Lorca hacia el surrealismo (Véase García de la Concha, Ilie, Castro Lee, Bonaddio). Es cierto que el poeta agudiza en estos años su reflexión sobre el arte nuevo a través de sus obras experimentales que nos dan las claves—junto al epistolario y las conferencias—de una renovación ahíta de un giro rehumanizador que le apartara del gongorismo, de la poesía pura, de la excesiva objetividad de estas estéticas y de un anti-sentimentalismo (que a menudo se confunde con la alergia a la emoción) proclamado por el ultraísmo y por otras propuestas como la “Santa Objetividad” daliniana que expone en su texto “Sant Sebastià.”

Como también ha expuesto Cecilia Castro Lee, la “Oda a Salvador Dalí” se puede leer como una crítica a la etapa cubista del pintor catalán (63).⁵ El tema es la relación entre el artista y el objeto, ejemplificado éste último con la imagen de la rosa. El poema—formado por veintiocho cuartetos de alejandrinos blancos—comienza con una especie de contextualización de la etapa cubista de Dalí como superación, a su vez, de sus primeros acercamientos impresionistas. La rosa se sitúa en una alta cima que simboliza las ambiciosas aspiraciones de Dalí: “Una rosa en el alto jardín que tu deseas” (*Obras completas 1* 953). El segundo verso es una antítesis de la rosa, un elemento natural relacionado con la idea más antigua de belleza, que contrasta brutalmente con “una rueda en la pura sintaxis del acero,” en probable referencia al Futurismo y al gusto de Dalí por las máquinas. El tercer verso—“Desnuda la montaña de niebla impresionista” (953)—ilustra la liquidación de esta estética decimonónica por parte de las vanguardias. El color blanco aparece en la segunda estrofa como símbolo de la pureza celebrada por el arte nuevo: “Los pintores modernos, en sus blancos estudios, / cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada. / En las aguas del Sena un iceberg de mármol / enfría las ventanas y disipa las yedras” (953). El paisaje descrito por Lorca es apolíneo por frío, por aséptico y por estar desprovisto de todo elemento que recuerde al misterio del mundo natural: las yedras, asociadas a Dioniso,⁶ se disipan; más adelante asistimos a una referencia al “Gobierno,” quintaesencia de la ley y por lo tanto de la normatividad, que dicta la obsolescencia de la sensualidad del modernismo-simbolismo al cerrar “la tienda de perfumes” (953). El siguiente verso presenta un contraste que confirma una pauta en todo el poema: “La

máquina eterniza sus compases binarios” (953). Este es un verso que critica a un Dalí idealizador de los nuevos inventos que considera perfectos.⁷

La oda continúa ilustrando la esterilización y desnaturalización del paisaje tal como propone la estética objetivista de Dalí: hay “Una ausencia de bosques,” “El aire pulimenta su prisma sobre el mar / y el horizonte sube como un gran acueducto” (953). Los marineros, no honran a Dioniso (“ignoran el vino y la penumbra”) y “decapitan sirenas en los mares” unos mares que, lejos de la tempestuosidad romántica, son “de plomo.” Incluso “La Noche” es una “estatua de la prudencia” (una cualidad muy apolínea) que tiene en su mano la luna que es “un espejo redondo.” El “deseo de formas y límites” es tal que parece sobrepasarles y “Venus,” la diosa del amor, es representada como “una blanca naturaleza muerta” (953).

Más adelante, el poema plantea de nuevo un contraste con un cambio de escenario. De la fría asepsia de París se pasa a Cadaqués, un enclave rodeado de naturaleza donde aparece, incluso, un dios pánida: “Las flautas de madera pacifican el aire. / Un viejo dios silvestre da frutas a los niños” (954). Este es el hábitat de Dalí, cuyo arte critica la voz poética que, sobre todo, no comparte el color de su tiempo, seguramente el blanco: “No elogio tu imperfecto pincel adolescente / ni tu color que ronda la color de tu tiempo” (954). Sin embargo, es una crítica ecuánime que alaba sus “ansias de eterno limitado” (954). La undécima estrofa es quizás la más inequívoca desde el punto de vista cromático: Dalí es un “Alma higiénica” que vive “sobre mármoles nuevos,” y huye de “la oscura selva de formas increíbles” (954). Se plantea en este par de versos una evidente antítesis cromática y temática: lo apolíneo-daliniano es la pulcritud de la objetividad y del mármol; lo dionisiaco-lorquiano busca romper las normas y los límites en esa “oscura selva” dantiana de formas increíbles.

En la estrofa doce, el poeta elabora esa idea: “El mundo tiene sordas penumbras y desorden, / en los primeros términos que el humano frecuenta” (954). Dalí, cuya paleta tiene “un tiro en un ala,” pide “la luz que anima la copa del olivo. / Ancha luz de Minerva, constructora de andamios” (955). Minerva, Palas Atenea en la tradición griega, se opone al rapto místico dionisiaco del duende, ya que, aunque “preside las artes y la literatura, mantiene una relación más estrecha con la Filosofía que con la Poesía y la Música” (Grimal 60). Además, es una diosa casta que “permaneció virgen” (60). Esa luz de Minerva que persigue Dalí, con un “ansia de estatua,” halla un nuevo contraste en la siguiente estrofa con la aparición del dios Baco/Dioniso: “Pides luz antigua que se queda en la frente, / sin bajar a la boca ni al corazón del hombre. / Luz que temen las vides entrañables de Baco / y la fuerza sin orden que lleva al agua curva” (955). El arte

de Dalí es un arte puramente intelectual que no puede contrastar más con la etapa de experimentación que Lorca había comenzado en 1925. Una etapa que él mismo definió en una carta a Jorge Zalamea del año crucial de 1928 como “poesía de abrirse las venas, una poesía evadida ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas” (*Epistolario completo* 587). Estas obras experimentales como los *Diálogos*, los *Poemas en prosa*, sin olvidar los dibujos, preparan la explosión creativa de vuelco subjetivo que tendría lugar en Nueva York.

Hay cierto consenso en que “Sant Sebastià,” publicado en *L’Amic de les Arts* en julio de 1927, y en su traducción castellana en el segundo número de la revista *Gallo* que dirigía Lorca en Granada, es una respuesta a la oda que se ha analizado anteriormente; no en vano, está dedicada al granadino (Gibson, *Lorca-Dalí* 194). La figura de San Sebastián, patrón de Cadaqués, había llamado la atención de Lorca y de Dalí años antes. Para ambos, el mártir, que permanece impasible ante las heridas de flecha, representaba ciertas actitudes anti-sentimentales que eran celebradas en la época. El santo se convirtió en la figura vehiculadora de un encendido debate estético entre los dos genios. A pesar de la atracción física e intelectual entre ambos artistas, existía entre ellos una diferencia radical que Ian Gibson define en términos precisamente nietzscheanos: “por mucho que Lorca admire la estética de la «Santa Objetividad,» y hasta cierto punto comparta sus consecuencias formales, su personalidad—dionisiaca y apasionada donde la de Dalí tiende a lo apolíneo—, él no es de los que rehúyen las emociones que esperan en la calle” (*Lorca-Dalí* 158). Ian Gibson cifra el carácter apolíneo de Dalí en su reticencia a dejarse llevar por la propuesta lorquiana de un arrebató amoroso (158). El “alma higiénica” del pintor, relacionada en el ámbito estético con la blanca pureza y la “Santa Objetividad,” obedece también, en el ámbito social, al temor a abandonar la normatividad heterosexual.

Lorca conoce bien el texto del “San Sebastián” de Dalí. En el curso de sus discusiones sobre el tema, en agosto de 1927, el granadino escribe la siguiente misiva en la que constata sus ansias re-humanizadoras:

Nunca había pensado que San Sebastián tuviera las plumas de colores. Las flechas de San Sebastián son de acero, pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas que no se descompongan, y yo las veo largas . . . en el momento de la herida. Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser. Si mi San

Sebastián fuera demasiado plástico yo no sería un poeta lírico sino un escultor (no pintor). (119)

Es importante que Lorca aluda al San Sebastián de mármol, que rechaza, identificándose él y su arte con el de carne “que muere en todos los momentos.” Ello supone una expresión casi idéntica a la que usa en la conferencia “Teoría y juego del duende,” cuando dice que las artes capaces del duende “son formas que nacen y mueren de modo perpetuo” (*Obras completas* 3 311). Aunque Lorca no redacta esta presentación hasta 1933, puede verse que la identificación de su poesía con la “carne” viva en contraste con la escultura apolínea estaba ya presente en su sensibilidad desde muy temprano.

Queda claro que Lorca nunca se sintió cómodo en el ámbito de una generación que celebraba la poesía pura. Aunque participó en el homenaje a Góngora, en el famoso acto del ateneo sevillano de 1927, sus poemas fueron vitoreados con el apasionamiento propio de una faena inolvidable en el ruedo, con esos “olés” tan indicativos de la aparición del duende (Gibson 304). Además, aunque intentó escribir una “Soledad insegura” en homenaje al poeta cordobés, parece que dejó este poema inconcluso y, tal como ha estudiado Javier Pérez Bazo y demuestra la correspondencia de Lorca con Guillén, nunca logra el granadino la objetividad pura, aséptica y anti-sentimental celebrada por sus compañeros de generación.

De hecho, aunque la conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora” pareciera una adscripción de Lorca a los preceptos cubigongopuristas en boga en el momento, hay que recordar que el poeta renegó de la misma de dos maneras. Por un lado, de forma implícita, y como se ha podido ver tangencialmente más arriba, en la conferencia posterior “Imaginación, inspiración, evasión,” donde el germen de la metáfora gongorina (la imaginación) es desechada a favor de la inspiración, que es la única forma de realizar un poema realmente “evadido.” Por otro lado, de forma explícita, Lorca hace imprimir “La imagen poética...” en la revista *Residencia* (Véase número 4, p. 94) con un membrete explicativo en el que se indica que dicho texto “no responde exactamente al criterio actual del conferenciante sobre las cuestiones gongorinas” (94). A partir ya de 1925, los esfuerzos más renovadores de Lorca (a la sombra de sus éxitos más sonados)⁸ están encaminados a hallar una expresión personal que pudiera incorporarse a las tendencias vanguardistas más atrevidas sin traicionar sus sentimientos y sus convicciones estéticas.

El poeta había vislumbrado en los sonidos negros del cante jondo una veta riquísima de misterio, de autenticidad y de novedad que le invitaban a navegar una serie de mundos socialmente denigrados: el mundo del gitano andaluz, por cuyas venas corre la sangre atávica del

duende; la poesía hispanoárabe, en la que Lorca descubre el refinamiento homoerótico de poetas como Ibn Hazm de Córdoba o Ya Ibn ‘Abd Rabbih⁹ y, más tarde y de forma decisiva, la cultura afroamericana de Nueva York y de Cuba.

Romancero gitano

En el *Romancero gitano*, obviamente, es donde Lorca invierte de forma más explícita los papeles de la normatividad racial española. En la presentación que el poeta hizo del libro, advierte que “aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal” (*Obras completas 3* 340). Este pueblo, perseguido y tradicionalmente denostado por la sociedad española, pasa en la obra lorquiana a ocupar un lugar de privilegio. Además, el poeta recalca cómo, adelantándose a los prejuicios apresurados, ese libro es “anti-pintoresco, anti-folklórico [y] anti-flamenco” (340). Parece dirigirse así, no sólo a cierta crítica maledicente y corta de miras que empieza a colocarle el sambenito de “poeta de los gitanos,” sino también a los intelectuales de la llamada generación del noventaiocho que quieren acabar con ese pintoresquismo andaluz de flamenco, toros y bandoleros como epítome de lo español, para sustituirlo por la Castilla mística y quijotesca.

La protagonista del *Romancero gitano*, dice Lorca, es “la Pena negra,” la cual es definida como “una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender” (340). Estos términos entran de lleno en el campo del duende, la inspiración y la evasión dionisiacas. El *Romancero*, impregnado de noche, de misterio y de tragedia, se detiene a estilizar el color de la piel del gitano en numerosas ocasiones, ya sea con la metonimia “bronce” del “Romance de la luna, luna,” o el “cobre amarillo” y el “azabache” del “Romance de la pena negra,” la “piel de nocturna manzana” del “bello niño de junco” en “San Gabriel” y, por supuesto, el famoso “moreno de verde luna” de Antoñito el Camborio. Esta estilización cromática es una de las técnicas que ilustran la voluntad lorquiana de enaltecer la figura del gitano. En algunos romances, se aprecia, además, un contraste con los blancos.

En “Preciosa y el aire,” la gitana consigue huir del salvaje intento de violación del “viento verde” en forma de San Cristobalón desnudo. La gitanilla huye de la potentísima pulsión sexual simbolizada por el viento y va a refugiarse a una fortaleza blanca: “las blancas torres / donde viven los ingleses,” donde “el inglés le da a la gitana / un vaso de tibia leche” (*Obras completas 1* 396-397), también blanca, “y una copa de ginebra” que “Preciosa no se bebe” (397). Se sugiere

que Preciosa, una gitana inauténtica, termina colocándose en el lugar que le corresponde, que no es otro que el de la blanquitud normativa. El personaje cervantino busca refugio en el lugar blanco en el que habita el blanco inglés y a donde acude también la normatividad social simbolizada por los carabineros mientras, en el exterior, “el viento, furioso, muerde” (397).

En el “Romance sonámbulo,” un gitano que trae su “pechera blanca” tiznada con “trescientas rosas morenas” quiere cambiar los caballo-montura-cuchillo de su vida marginal por los casa-espejo-manta de una vida normativa para morir “decentemente” en una cama con las “sábanas de Holanda,” es decir, de lienzo blanco. Igualmente, en “La monja gitana,” la protagonista sueña con dar rienda suelta a su fantasía erótica bordando azafranes y lunas “en el mantel de la misa,” probablemente blanco.

“La casada infiel” es un poema que invierte los términos de “Preciosa y el aire” al plantear un encuentro sexual doblemente transgresor, por interracial y por ilegítimo. El rostro de ella se compara con “nardos y caracolas” y su piel con el “nácar.” La blanquitud usurpada lejos de la ciudad, a la margen del río, termina “sucia de besos y arena” (407). En el “Romance de la pena negra,” no aparece una contrapartida al rostro moreno de Soledad Montoya, pero se hace un énfasis en el aspecto sombrío y oscuro del personaje. Soledad Montoya baja de un “monte oscuro;” su carne es “cobre amarillo,” huele “a caballo y a sombra,” sus pechos son “yunques ahumados” y, hacia el final, según aumenta trágicamente la pena, su carne y su ropa se ponen “de azabache” (408-09). Soledad Montoya ilustra perfectamente el duende, la indefinible “pena negra” que, según diría el mismo Lorca, es la protagonista real de todo el libro.

Nadie niega que el *Romancero gitano* es una obra que trasciende los estereotipos decimonónicos sobre la etnia gitana. Sin embargo, hay que recordar que el poeta insistiría una y otra vez en que “su gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más” (*Palabra* 27). Lorca explora el alma del gitano porque desde niño ha podido vislumbrar que sólo una gran verdad puede alumbrar las ascuas del cante jondo, pero no debemos olvidar que lo que realmente le interesa es esa verdad en sí misma.

La publicación del *Romancero gitano* en 1928 es el acontecimiento más visible de una compleja crisis vital y creativa que iba a llevar a Lorca a emprender su viaje decisivo de 1929 a los Estados Unidos y a Cuba. Será en América donde cobrará una conciencia social más aguda que quedará reflejada estéticamente en obras cuya ruptura formal (verso libre, apertura al cine, obras irrepresentables, etc.) hay que entenderla, en parte, como expresión de su liberación respecto a la normatividad apolínea en el arte. No se olvide que la “Oda a Salvador Dalí,” aunque defiende

ciertos preceptos anti-normativos, está escrita en prístinos cuartetos alejandrinos sin tacha, así como el *Romancero* participa de la célebre forma tradicional. Paradójicamente, Lorca sería presa del juego del duende con más intensidad a seis mil kilómetros de Granada.

Lorca llega al puerto de Nueva York el 25 de junio de 1929, después de pasar por París y Londres. Llama la atención una broma que hace en la primera carta que escribe a su familia. Les habla del viaje en barco, en el que ha podido tomar mucho el sol y les dice: “me he puesto como a mí me gusta estar, negro negrito de Angola” (*Epistolario* 614). Aunque es sólo un detalle divertido, creo que merece la pena traerlo a colación, primero, para constatar que Lorca se sentía cómodo y favorecido con el rostro moreno y, segundo, para destacar la sensibilidad del poeta hacia el aspecto racial. De hecho, no tardará en hablar, en una carta posterior, de la increíble muchedumbre de “judíos, negros, japoneses, chinos, mulatos y rubicundos yankis” (621) que encuentra en ultramar. En otra carta, Lorca se expone en la descripción de sus experiencias en Harlem, guiado por la escritora afroamericana Nella Larsen. La misma verdad profunda del cante jondo parece que puede sentirse también en la música negra:

En la última reunión no había más blanco que yo. ... Los negros cantaron y danzaron.

¡Pero qué maravilla de cantos! Sólo se puede comparar con ellos el cante jondo.

...

Lo más interesante de esta inmensa ciudad es precisamente el cúmulo de razas y de costumbres diferentes. Yo espero poder estudiarlas todas y darme cuenta de todo este caos y esta complejidad. (626)

En una entrevista de 1930, realizada al poeta por Miguel Pérez Ferrero en Cuba, Lorca habla explícitamente del parentesco entre *Poeta en Nueva York* y el *Romancero gitano*. El entrevistador pregunta sobre el nuevo libro que Lorca trae de Estados Unidos y éste responde: “En [*Poeta en Nueva York*] dedico la mitad a los negros. Aunque toda mi labor de ahora la aprecio como una resultante directa de mi *Romancero*. Esta parte del libro mucho más: los negros” (*Palabra* 40). El poeta, probablemente, se ha dado cuenta de que el mundo moderno tiende de alguna manera a reprimir a todo portador de la raíz más auténtica del ser humano, y que esa represión—de la que él mismo sería víctima—no ocurre sólo en España, sino en todo el mundo mal llamado “civilizado” en el que se impone la normatividad blanca.

Conclusión

Este ensayo revela cómo la blanquitud en Lorca parte en su adolescencia de la simbología que proponía la tradición poética: una pureza y espiritualidad que, en parte gracias a la lectura de Nietzsche, no tarda en rechazar por engañosa. La gran misión que el poeta se va a imponer consiste, en mi opinión, en desbaratar la máscara de escayola de esa belleza simple y lumínica para indagar detrás, donde el misterio de lo desconocido oculta una verdad superior. La insólita sensibilidad del granadino consigue adivinar, con la ayuda de Falla, un filón de esa verdad en el cante primitivo andaluz del que él es espectador privilegiado. El gitano es su valedor. Lorca hunde su sensibilidad lírica en el mundo de la pena negra andaluza, vive, sueña y analiza el duende, y convierte al gitano en algo más que un mito en *Poema del cante jondo* y en el *Romancero*. Estos temas empiezan a encasillarle como “poeta de los gitanos,” algo que Lorca detestó durante unos años porque le situaba en el terreno de un pintoresquismo costumbrista que no tenía nada de “nuevo.” Sin embargo, el poeta explica que el gitano es solo un tema, algo que demuestra en su ciclo neoyorquino, en el que amplía el mismo asunto a una escala universal. El gitano y el negro, como después los actores de *El público*, o la mujer de sus tragedias rurales, pasan a ser representantes de “lo perseguido.” Así lo expone el poeta en la entrevista que mantuvo con Rodolfo Gil Benumeya en 1931: “Yo creo que ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de lo perseguido. Del gitano, del negro, del judío . . . del morisco que todos llevamos dentro” (Como aparece citado en *Palabra* 53). El evidente reconocimiento del mestizaje español y la naturalidad con que lo expresa el poeta solo dos años antes de la fundación de Falange Española, casa con una situación social y política que empieza a tensarse. Desde su fundación en 1932, la compañía de teatro universitario *La Barraca* no deja de ser atacada por los medios fascistas por sus “costumbres corrompidas, propias de países extranjeros, su promiscuidad vergonzosa [y su] marxismo judío” (Gibson, *Vida* 577). En 1934 un grupo de marrulleros de extrema derecha, probablemente de Falange, intenta reventar el estreno de *Yerma* en el Teatro Español con gritos de “maricón” y “tortillera” dedicados a Lorca y la Argentinita. En 1936, un fanático de Tarragona le impone una querrela por sus poemas de la Guardia Civil. Los ataques, constantes, no se detendrían hasta su asesinato y el fanatismo se convertiría en una norma y en un gobierno cuyo rastro negador de la verdad profunda de la diversidad del ser español aún perdura hoy en día.

Notas

¹ Una “casta latina y germánica” que, como ensalza Pedro Laín Entralgo parafraseando a Miguel de Unamuno, “sería substrato informe de nuestra historia y materia de todas sus posibles formas” (“La generación del 98 y el problema de España” 441).

² Así lo explica el filósofo alemán en su primera obra: “Nosotros creemos en la vida eterna», así exclama la tragedia; mientras que la música es la idea inmediata de esa vida. Una meta completamente distinta tiene el arte del escultor: el sufrimiento del individuo lo supera Apolo aquí mediante la glorificación luminosa de la eternidad de la apariencia, la belleza triunfa aquí sobre el sufrimiento inherente a la vida, el dolor queda en cierto sentido borrado de los rasgos de la naturaleza gracias a una mentira. En el arte dionisiaco y en su simbolismo trágico la naturaleza misma nos interpela con su voz verdadera, no cambiada: ¡Sed como yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!” (52).

³ Lorca pronunció esta conferencia por primera vez en Buenos Aires en 1933.

⁴ Me refiero al artículo “Germánicos contra bereberes; quince siglos de Historia de España,” en el que el fundador de Falange, dice esto de los andaluces: “El andaluz aborigen, semiberebere, y la población berebere que nutrió más copiosamente las filas árabes, gozaba, pues, una paz elemental y libre, inepta para grandes empresas de cultura, pero deliciosa para un pueblo indolente, imaginativo y melancólico como el andaluz” (Primo de Rivera n.p.)

⁵ Lorca y Dalí se conocen en septiembre de 1922 y tienen una relación íntima que llega a su cénit de influencia mutua en la primavera de 1927 (Sánchez Vidal 351). A la relación personal de fascinación recíproca se une un intercambio intelectual de incalculable importancia a la hora de comprender en profundidad las ideas estéticas de ambos personajes. El epistolario reunido por Víctor Fernández y Rafael Santos Torroella, así como las biografías de Sánchez Vidal y, sobre todo, de Ian Gibson, son los pilares que sostienen todo estudio sobre estas dos figuras esenciales de la vanguardia española.

⁶ Su cortejo triunfal constaba de un “carro tirado por panteras y adornado con pámpanos y hiedra, los sítenos y las bacantes, los sátiros y otras divinidades menores” (Grimal 140) y su “insignia ordinaria” es un “tirso (larga asta adornada con hiedra)” (141).

⁷ Este verso quizás provoque la reacción del pintor en una carta a Lorca un año más tarde de la publicación de la oda en la que critica duramente *Canciones*, el libro de poemas recién publicado por el granadino. Dalí idealiza la máquina: ninguna época había conocido la perfección como la nuestra; hasta el invento de las Máquinas no había habido cosas perfectas, y el hombre no había visto nunca nada tan bello ni poético como un motor niquelado . . . Soy superficial y lo externo me encanta, porque lo externo al fin y al cabo es lo objetivo. Hoy lo objetivo poéticamente es para mí lo que me gusta más, y sólo en lo objetivo veo el estremecimiento de lo Etéreo (*Querido Salvador* 103-104).

Estas ideas son la base de la “Santa Objetividad” que Dalí plasma en el ensayo poético “Sant Sebastià.”

⁸ He tratado este tema en “1925-1929: la gran ciudad en la probeta pre-neoyorquina de Lorca.”

⁹ Lorca se acerca a estas lecturas a través de dos antologías que son hipotextos probados de *Diván del Tamarit*, según apunta Jesús Ponce Cárdenas: “Entre agosto de 1931 y agosto de 1934 Lorca había redactado trabajosamente las personalísimas recreaciones de la poesía islámica que conforman el Diván del Tamarit. Los dos hipotextos principales que le sirvieron de norte en dicha aventura estética fueron las *Poesías asiáticas* del conde de Noroña y los . . . *Poemas árabe andaluces* [de Emilio García Gómez]” (n 373).

Bibliografía

- Bonaddio, Federico. *A Companion to Federico García Lorca*. Tamesis, 2007.
- Castro Lee, Cecilia. “La ‘Oda a Salvador Dalí’: Significación y trascendencia en la vida y creación de Lorca y Dalí.” *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 11, No. 2, 1986, pp. 61-78.
- García de la Concha, Víctor. Introducción. *Historia y crítica de la Literatura Española*, Vol. 7. Editado por Francisco Rico, Crítica, 1984, pp. 351-82.
- García Lorca, Federico. *Poesía inédita de juventud*. Cátedra, 2008.
- . *Epistolario Completo*. Eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Cátedra, 1997.
- . *Obras completas*. Aguilar, 1990.
- . *Palabra de Lorca: declaraciones y entrevistas completas*. Eds. Rafael Inglada y Víctor Fernández. Malpaso, 2017.
- . “La imagen poética de don Luis de Góngora.” *Residencia*, Vol. 4, 1932, p. 94.
- . Y Salvador Dalí. *Querido Salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*. Eds. Víctor Fernández y Santos Torroella. Elba, 2013.
- Gibson, Ian. *Lorca, Dalí: El amor que no pudo ser*. Plaza y Janés Editores, 1999.
- . *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Debolsillo, 2010.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, 1989.
- Herrera Cepero, Daniel. “1925-1929: la gran ciudad en la probeta pre-neoyorquina de Lorca.” *Poéticas*, No. 5, 2017, pp. 17-41.
- Ilie, Paul. *Los surrealistas españoles*. Taurus, 1972.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, 1990.
- Ponce Cárdenas, Jesús. “El vuelo de la paloma: Góngora, Lorca y la poesía hispano-arábiga.” *Lectura y signo*, No. 3, 2008, pp. 365-381.
- Primo de Rivera, José Antonio. “Germánicos contra bereberes; quince siglos de historia de España.” *Filosofía Disidente*, Mar. 2016, www.filosofiadisidente.blogspot.com/2016/03/germanicos-contra-bereberes-quince.html.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Planeta, 1988.
- Soria Olmedo, Andrés. “‘Me lastima el corazón’: Federico García Lorca y Federico Nietzsche.” *Tres poetas, tres amigos: Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, Obra cultural Caja Murcia, 1999, pp. 205-23.