

to, en esos actos «muy a menudo se encuentran aliadas la voluntad de divulgación pública y la reflexión sobre su propia estética»<sup>12</sup>. A mi modo de ver, sería lícito hablar incluso de reflexión en torno a su propia lírica.

Pues bien, esa parte de la producción lorquiana, desde 1928 ha entrado en una etapa de claro vitalismo como muestra la frase «Ahora tengo una poesía de abrirse las venas», y se dirige a posturas de compromiso social que pone en evidencia la versión que en 1935 modifica la cita precedente: «En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas *para los demás*» (cursiva mía)<sup>13</sup>. En la encrucijada hacia opciones de solidaridad cada vez mayor se insertan las conferencias americanas de Lorca, que, como todas las suyas, entrarían en lo que Benjamín Jarnés llamó «género mixto», con su punto de ensayo, hasta de narración en determinados pasajes y, sin ninguna duda, de poesía. Una prueba más sobre el particular. En «Imaginación, inspiración, evasión» dice Lorca: «La misión del poeta es esta: animar, en su exacto sentido: dar alma» (p. 258), y al disertar sobre las canciones de cuna señala: «En esta conferencia no pretendo, como en las anteriores, definir, sino subrayar; no quiero dibujar, sino sugerir. Animar, en su exacto sentido» (p. 282). Federico García Lorca consiguió «animar, en su exacto sentido», esto es, dar alma, en sus versos, en sus dramas, en sus dibujos y, también, fuese cual fuese su intención primera, en el conjunto de sus conferencias, y esto simplemente lo logró como poeta que realizaba su misión.

Tres son los textos mayores dentro del *corpus* de los discursos poéticos de Lorca que nos ocupan: el referido a Góngora, sus cavilaciones en torno a la imaginación y la inspiración y, por último, la teoría sobre el duende. He adelantado que entre ellos se vislumbra una íntima dependencia, pero del mismo modo es posible establecer relaciones con las otras conferencias del autor. Así, por ejemplo, en el homenaje a Pedro Soto de Rojas, ya plantea el concepto que será la frontera de sus ulteriores reflexiones sobre el hecho lírico: lo inefable. Se trata de un rasgo de su ciudad; dice: «Granada es apta para el sueño y el ensueño. Por todas partes limita con lo inefable» (p. 252); mas también de una característica de la mejor poesía que surge en ella, como el *Paraíso cerrado para muchos*, pues hay un momento de la obra en que «el poeta deja de una manera original el modo gongorino y adopta un tono romántico al sentirse vencido por lo inexpresable» (p. 254).

Otros dos componentes de sus charlas principales se hallan en «Canciones de cuna españolas». Se trata del fruto de un largo estudio de las canciones populares por toda España, a partir de un trabajo «de campo» de recopilación de nanas<sup>14</sup>. Lo que ahora me importa destacar de tal empresa es, por un lado, su vertiente de indagación en la cultura española, en una especie de nacionalismo intelectual que puede documentarse en otros autores de nuestra presunta vanguardia y que quizás hunda sus raíces en

<sup>12</sup> A. Soria Olmedo, «Federico García Lorca y el arte», *Revista Hispánica Moderna*, XLIV (1991), pp. 59-72, p. 60.

<sup>13</sup> Citado por A. Soria Olmedo en la «Introducción» a *Treinta entrevistas...*, ob. cit., pp. 5-20, p. 17.

<sup>14</sup> Maurer, «Introducción» citada, p. 20.

el influjo que los autores de la Generación del 14 ejercieron sobre los más jóvenes (ni que decir tiene que esta exploración de la cultura autóctona es perfectamente compatible y se enriquece con el obvio cosmopolitismo de estos autores); y por otro lado, quiero llamar la atención sobre el papel crucial que desempeña, en el mundo de las canciones de cuna, el dolor: «España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños» (p. 284), y a guisa de explicación aclara luego: «Un muerto es más muerto en España que en cualquier otra parte del mundo» (p. 285). Lo español y la muerte serán imprescindibles al iluminar la esencia del duende.

La conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora» data de 1926 y se estrenó en el recién fundado Ateneo granadino. Pero Lorca revisa el texto para la lectura del mismo en La Habana el año 1930. El resultado supone dejar un tanto el entusiasmo anterior y dar paso «a una mayor precisión crítica»<sup>15</sup>. García Lorca reconoce que el autor cordobés realizó una revolución lírica en las letras españolas de su tiempo: «Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes»<sup>16</sup>. Pero de forma diáfana su elogio tan sólo es parcial y, por ello, aunque no los exponga explícitamente, encuentra reparos en la tarea del escritor barroco. Señala que «él amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables»<sup>17</sup>, o más abajo: «Góngora es un poeta esencialmente plástico, que siente la belleza del verso en sí misma y tiene una percepción para el matiz expresivo y la calidad del verbo hasta entonces desconocida en el castellano. El vestido de su poema no tiene tacha»<sup>18</sup>.

Ahora bien, sobre todo interesan aquí los lazos que pueden establecerse entre esta defensa del autor de las *Soledades* y posteriores estudios de estética por parte de Lorca. Luis de Góngora es el poeta de la imaginación, más aún: Lorca reconoce que «su mecánica imaginativa es perfecta»<sup>19</sup>. Sólo que, de nuevo, esto es una crítica encubierta. En efecto, como veremos en seguida, la imaginación en poesía es capital, el punto de partida inexcusable, pero quedarse en ella, y esto le sucede a Góngora, limita enormemente las posibilidades líricas de un literato. Además hay que tener en cuenta una coincidencia probablemente muy premeditada. La conferencia «Imaginación, inspiración, evasión» fue titulada en La Habana «La mecánica de la nueva poesía»; pues bien, en ella García Lorca pone en práctica principalmente una crítica de la mera imaginación. Por tanto, respecto a este concepto existe una coherencia plena entre las dos charlas.

No ocurre lo mismo con la «inspiración». Al hablar de Góngora, Lorca la valora de forma distinta a como lo hace en «Tres modos de poesía» o

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>16</sup> «La imagen poética de don Luis de Góngora», en *F. García Lorca, Conferencias*, I, ob. cit., p. 97.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 102.

en «La mecánica de la nueva poesía». Al hilo de sus consideraciones gongorinas, el conferenciante dice: «El estado de inspiración es un estado de recogimiento pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión y el concepto para que se clarifiquen (...) La inspiración da la imagen pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra»<sup>20</sup>. El «vestido» del poema, que en alguna cita anterior servía para restringir el alcance de la obra de Luis de Góngora, en esta última resulta especialmente valorado; por contra, la inspiración que aquí se presenta como insuficiente, en otras conferencias lorquianas será el ideal que perseguirán los más altos poetas.

En consecuencia, puede decirse que en el pensamiento de Lorca expuesto en los discursos de poética comentados es posible apreciar ciertas «incongruencias». Quizás ello se deba a que las charlas de nuestro autor nunca se concibieron como un tratado compacto y riguroso de teoría literaria ni estética; pero, a mi modo de ver, también conviene tener presente la misma naturaleza de las ideas de Lorca sobre la poesía, que, como corroboraremos al final, es en sí misma una contradicción. Y no insistiré más en la trascendencia del factor poético dentro del espectáculo que suponía toda conferencia de Federico García Lorca. No extrañará, pues, que la mayor crítica del granadino a Góngora consista en que «es un poeta de una pieza y su estética es inalterable, dogmática»<sup>21</sup>.

Para acabar con este texto, traeré una muestra más de la lucha de Lorca por definir los entresijos de la poesía. Se trata casi de un matiz de estilo, pero, creo, harto significativo. Dirá que Góngora, el poeta de la imaginación, encierra a un «enemigo del misterio, sediento de agudas aristas donde se hiere las manos»<sup>22</sup>; pues bien, la imagen de tener las manos en algo doloroso vuelve con un contenido totalmente distinto en «La mecánica de la nueva poesía»: «La imaginación es la que ha inventado los cuatro puntos cardinales (...), pero no ha podido nunca abandonar sus manos en las ascuas sin lógica ni sentido donde se mueve la inspiración libre y sin cadenas» (p. 269). Y es que la poesía es dolor, más aún lucha, como dirá al intentar cazar al duende, con los avances y retrocesos lógicos en una exploración dentro de un territorio tan desconocido y contradictorio como lo inefable.

Como se ha dicho, Lorca leyó dos versiones de «Imaginación, inspiración, evasión» en su primer viaje americano: en Nueva York, la titulada «Tres modos de poesía»; y en La Habana, «La mecánica de la nueva poesía». Lamentablemente de ninguna de las versiones de esta conferencia queda el texto del escritor y sólo son conocidas a través de reseñas periodísticas. El comienzo de la que aparece en el diario *La Prensa* nos ha de ser familiar: «su credo actual, indefinido, según él dice, sin posición de dogma es-

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 111.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 118.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 111.

trecho, pero que a pesar de estas sus confesiones, todo el tiempo le vemos que fija y define, en posición de fe provisional, pero de fe al fin» (p. 266). Lo que sigue, tras este rechazo de actitudes inalterables en los pagos de la lírica, no serán tres modos de poesía, sino dos, los que plantean la imaginación y la inspiración.

La poesía imaginativa implica el descubrimiento del mundo, es decir, la base de toda poesía; se materializa en metáforas que controla la razón y comporta orden y límite. Ahora bien, el alarde de técnica que entraña este primer modo, difícilmente producirá emociones, con un lastre añadido: «La imaginación (...) está vencida en todo momento por la bella realidad visible» (p. 267); de manera que ese mundo que fue un comienzo necesario e inevitable, se transforma en el enemigo del que el poeta ha de liberarse. Para lograrlo, el creador cuenta con el camino de la inspiración. En las reseñas de la lectura que hizo de la conferencia en Madrid, publicadas por *El Sol* y *El Imparcial* el 16 de febrero de 1929, se señala como un requisito para alcanzar ese estado que el sujeto rechaza «con vehemencia toda tentación de ser comprendido» (pp. 263 y 265). Semejante premisa está ausente de los artículos que relatan las versiones americanas, quizá porque Lorca evoluciona hacia fórmulas en las que la comunicación adquiere mayor protagonismo.

En cualquier caso, la clave para explicar la inspiración, el segundo modo, yace en el amor. En el estadio imaginativo, el individuo quiere, o mejor, se debate en un derrotado «quiero y no puedo» (p. 270); con la inspiración, va del querer al amar. Eso supone libertad, pureza y, en definitiva, evasión. No parece aclarar Lorca que con ella estemos ante otro modo diferente de poesía. Más bien la lírica «evasiva» expone una consecuencia de la inspiración, consecuencia que tiende a producir emociones intensas, lo que no deja de ser un punto de llegada bien romántico. Recuérdese, por ejemplo, que en el manifiesto más breve y más audaz del romanticismo dramático en España, según Aristide Rumeau<sup>23</sup>, es decir, el prólogo de Larra al *Macías*, Fígaro define a su héroe como un hombre que ama «y nada más»<sup>24</sup>.

Pues bien, el neorromántico Luis Cernuda, en sus lúcidos y arbitrarios *Estudios sobre poesía española contemporánea*, hace un comentario sobre la escritura lorquiana que puede ayudar en la explicación de una teoría que tiene en ocasiones demasiado de prosa poética y depende no poco de la práctica poética del conferenciante; él habla de «esta obra tan sensual y tan sentida, en la cual se diría que la inteligencia apenas tiene parte y todo se debe al instinto y a la intuición»<sup>25</sup>. Por su lado, Marie Laffranque, al analizar las ideas estéticas de Lorca, dirá que para él la poesía es evasión fuera de un mundo hostil para vivir<sup>26</sup>, lo que parece difícil no

<sup>23</sup> A. Rumeau, «Le théâtre à Madrid à la veille du romantisme (1831-1834)», en *Hommage à Ernest Martinenche. Études Hispaniques et hispanoaméricaines*, Paris, Ed. D'Artrey, s. a., pp. 330-346, p. 346.

<sup>24</sup> M. J. de Larra, Macías, en *Teatro: No más mostrador. Macías* (Ed. de G. Torres Nebrera), Badajoz, Universidad de Extremadura, 1990, p. 190.

<sup>25</sup> Estudios sobre poesía española contemporánea (1957), en *Prosa completa* (Ed. de D. Harris y L. Maristany), Barcelona, Barral, 1975, p. 446.

<sup>26</sup> Les idées esthétiques de Federico García Lorca, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, p. 314.