

EL IMPACTO DEL CREACIONISMO EN “CANCIONES” DE GARCÍA LORCA

Nelson ORRINGER

Department of Modern and Classical Languages

Universidad de Connecticut

Storrs, Connecticut 06269-1057. EE. UU.

nelson_orringer@yahoo.com

GARCÍA LORCA HA ELOGIADO EL CREACIONISMO POÉTICO, iniciado por el chileno Vicente Huidobro en torno a la Primera Guerra Mundial. Este movimiento vanguardista le parece una escuela poética abierta a la discusión, pero también reconocible como “uno de los más formidables esfuerzos para construir la lírica sobre una sustancia puramente estética” (García Lorca III, 257). Comenta que en España “Juan Larrea y su discípulo Gerardo Diego construyen poemas a base de hechos poéticos encadenados, cada vez más limpios de imagen y de vuelo cristalino” (III, 269). Andrew A. Anderson ha mostrado la influencia de Huidobro en estos juicios, en cuanto éste valora a Larrea y a Diego como a los dos poetas creacionistas españoles por excelencia, y concibe el creacionismo, frente a la naturaleza, como un intento de inventar nuevas realidades, elevándose sobre lo cotidiano para expresar lo inefable, el “hecho nuevo” (Anderson 158, Huidobro 750). En la biblioteca de Lorca asociada a la Fundación Federico García Lorca (Madrid) figuran dos antologías autógrafas de Huidobro, *Ecuatorial* (1918) y *Poemas árticos* (1918). Asevera Larrea: “Federico García Lorca [...] no hubiera podido ser nunca lo que fue sin el fermento libertario de novedad y de culto a la imagen que imprimió Vicente [Huidobro] a la poesía española de vanguardia” (Bary 23). Diego, más explícito, afirma, “Directamente, o a través de Larrea o algún otro discípulo directo [v.g., el mismo Diego], algo de lo mejor [...] de Rafael Alberti, de Pablo Neruda [...], de Federico García Lorca, de otros poetas de lengua española y de otras lenguas procede de fuente huidobrina” (Gurney 1; ver Diego IV, 434).

La especie de creacionismo practicada por Lorca generó raras combinaciones, choques entre viejas convenciones romancísticas y cancioneriles y audacias vanguardistas para intensificar y profundizar su propia expresión poética. Admirador, como muchos cogeneracionistas, del primer Juan Ramón Jiménez —el poeta folklórico—, le conoció en persona en la Residencia de Estudiantes a partir de 1919 mientras absorbía con sus coetáneos la lírica van-

guardista (Jiménez Fraud 29). El influjo creacionista puede aclarar a Lorca mediante rigurosas comparaciones. La crítica menciona de paso la influencia omnímoda de Huidobro en Lorca (Ontañón 131-32), pero sin compararlos ni intentar armonizar la teoría con la práctica poética. Aquí, comencemos a corregir estas omisiones, apuntando que *Canciones* (1927), la antología más patentemente creacionista de Lorca, muestra un impacto hondo e iluminador de Huidobro, la influencia difusa de Diego y huellas de Larrea. Tras el examen de la teoría y práctica temprana de Huidobro, compararemos poesías suyas con las de *Canciones*.

La prosa poética que introduce *Horizon carré* (1917) de Huidobro expresa una estética que coincide mutatis mutandis con la del autor de *Canciones*:

Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante. Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice. Faire un POÈME comme la nature fait un arbre". (Huidobro 417)

Aquí se ve la vida diaria como una mina de temas, entre los cuales el poeta sirve como mago o divinidad capaz de obrar milagros. Dota los objetos cotidianos de nueva vida, autónoma con respecto a las leyes normales de causa y efecto, aunque configurada por las esencias de esos objetos, el conjunto de leyes descubierto en el mundo creacionista de la obra artística. El poema se convierte en una nueva realidad más o menos autorreferencial, capaz de unir los diversos hechos "creados". El proceso poético emerge de la eliminación de las partes no esenciales de la experiencia, comunicadas en literatura por narrativa y descripción no creativas. El goce estético proviene del proceso mismo de la transformación. Surge un arte estilizada, hecha para convencer al lector de la naturalidad de su propio proceso creador: así como la naturaleza crea conforme a sus propias leyes causales, el poeta transformará de modo convincente a la naturaleza según las leyes del objeto transformado, leyes desveladas en el poema. Si resumimos, pues, los seis componentes de la vivencia poética creacionista, se presentan [1] el vivir diario como la gama de posibilidades poéticas; [2] el poeta como taumaturgo, obrador de milagros; [3] la poesía como emancipación y apoderamiento de la experiencia cotidiana para llegar a mundos poéticos autosuficientes; [4] la escritura como depuración o autenticación de esa experiencia, reducida así a su esencia; [5] la lectura como el goce del proceso depurador, y [6] la sumisión de la sensibilidad poética a las leyes de la experiencia así purificada.

Ejemplifica la creación poética una poesía añadida a una carta del 22 de enero de 1922 y escrita por Huidobro a Diego. Ignoramos si Diego pasó a Lorca la poesía, que iba a permanecer inédita durante tres décadas (Huidobro

1666, n. 1). Pero, además de revistas poéticas como *Grecia*, *Cervantes* y *Carmen*, donde publicaban Larrea y Diego (Gurney 1), poesías inéditas pasaban entre la pléyade de poetas que incluía a Lorca y a Diego. El hecho es que Diego enviaba a Lorca por correo su propia poesía creacionista (Diego y García Lorca 37). La poesía “Arc-en-ciel 1” de Huidobro muestra semejanzas con la poesía programática con que Lorca comienza *Canciones*, exista o no un diálogo consciente entre los dos poetas. Leamos “Arc-en-ciel 1” (Huidobro 1666):

ARC-EN-CIEL I

Douleur de l'arc-en-ciel sans interprète
Mon cœur s'est gaspillé en allumettes

Comme toi je reviendrai sans aucun bruit
Arc-en-ciel entre la pluie L'oiseau en fête

Accompagne ma chanson
Ma lyre aux sept couleurs au lieu de sept sons

La naturaleza anhela convertirse en objeto estético. En concreto, el arco iris desea a un intérprete para librarlo, apoderarlo y autenticarlo, desencadenándolo de leyes ajenas al arte. Al mismo tiempo, el sujeto lírico se queja de perder su corazón en cerillas. La intuición poética a veces relampaguea, si bien en vano, perdiendo la rara oportunidad para lograr una poesía “creada” necesitada para librar al arco iris. Mas el yo del poema, prosiguiendo por ensayo y error, promete un regreso silencioso, modesto y apenas percibido, como el arco iris cuando llueve. Surge una imagen “creada”, que semeja el arco iris a un pájaro de fiesta. Tal imagen, además, evita la anécdota y la descripción ajenas a la transformación del arco iris —aunque un elemento narrativo de hecho está presente en relación con el proceso creador (la impotencia inicial, la auto-apropiación subsiguiente)—. Nace una alegría festiva de la recreación atrevida del arco iris en forma de pájaro. El arco iris/ pájaro en su plumaje brillante, tropical, festivo acompaña de un modo visual el instrumento de la voz poética. Así expresa el poeta la plena posesión y amplitud de sus facultades, es decir, un cambio de su impotencia previa. En armonía con el respeto de Huidobro por el modernismo, por el simbolismo francés y por Apollinaire (1648), el sujeto poético alude a la lira del poeta mítico Orfeo, capaz de dominar a la naturaleza con su arte.¹ De ahí que los siete colores del arco iris sustituyan a las siete cuerdas de la lira. El creacionismo aquí proclama también su parentesco con la poesía del simbolismo francés, con sus propias correspondencias entre el mundo de la naturaleza y el del artificio “creado”.

Al volver ahora a la antología *Canciones* de Lorca, notamos que su primera poesía, “Canción de las siete doncellas (teoría del arcoiris)”, preside toda una sección titulada, “Teorías”. Estas doctrinas, sostenemos, conciernen a la confección de una especie de poesía creacionista. La poesía bajo examen y las demás agrupadas con ella pueden valer como paradigmas de creatividad para las otras de la antología. Para tender puentes entre sus imágenes “creadas”, Lorca se sirve de la musicología tradicional. Una estructura de contrapunto, tradición renacentista y barroca, que alterna dos temas musicales relacionados para unirlos y armonizarlos al final, marca el programático poema sobre el arco iris. Idéntica estructura recurre en la sección inicial (“La canción del colegial,” “Balanza”, “Canción con movimiento”), y se repite a través de la antología. Lorca ha compuesto lo que se aproxima a un romancillo, con breves líneas asonantadas, aunque de extensión varia, repartidas en siete estrofas. La cantidad puede corresponder a los siete colores del arco iris o a las siete cuerdas de la lira. Como en Huidobro, en Lorca cada estrofa se compone de dos versos. Las estrofas impares prestan vida independiente al motivo del arco iris tomado de la vida cotidiana, pues la voz lírica metamorfosea ese fenómeno natural en la narrativa mítica de siete doncellas. Las estrofas pares, empero, menos distantes del suceso natural del arco iris, intentan imágenes menos atrevidas, que complementan la primera serie así como una sombra a la figura a la cual pertenece. Mito alterna con metáfora para captar la realidad poética “creada” del arco iris:

CANCIÓN DE LAS SIETE DONCELLAS
(TEORÍA DEL ARCO IRIS)

Cantan las siete
Doncellas.

(Sobre el cielo un arco
de ejemplos de ocaso.)

Alma con siete voces
las siete doncellas.

(En el aire blanco,
siete largos pájaros.)

Mueren las siete
doncellas.

(¿Por qué no han sido nueve?
(¿Por qué no han sido veinte?)

El río las trae,
nadie puede verlas. (I, 273)

En Huidobro y en Lorca el arco iris cobra vida, porque si el arco iris del primero siente dolor, el del segundo, dividido en doncellas míticas, rompe a cantar. En ambos escritores, lo visto (cada color) corresponde a lo oído (cada nota musical). El hablante de Huidobro tañe una lira de siete cuerdas, mientras que en Lorca, las doncellas (colores) armonizan para constituir un instrumento musical, un solo espíritu polífono: “Alma con siete voces/ las siete doncellas” (I, 273). Recordamos que *Poema del Cante Jondo* (1921) presenta la guitarra como un “Corazón malherido/ por cinco espadas” (I, 158). Este instrumento de cuerdas, con su expresividad palpitante, tiene la forma de un corazón. Por analogía, el arco iris constituye un coro por la armonía visual de sus partes, como la armonía de la lira de Huidobro con sus siete colores, que reemplazan las siete cuerdas. En las dos poesías un sutil elemento narrativo se asocia a la alegría de la creación. En Huidobro la voz poética fracasa primero en dar con la imagen “creada”, y después la logra, pero en Lorca el arco iris aparece y después se desvanece (II, 13 y 14). Llevadas sobre el agua como vapor, las doncellas desaparecen al final de la poesía de Lorca, rematando una obrita donde sensaciones visuales y auditivas corresponden.

Con todo, una complejidad no vista en Huidobro entra en el texto de Lorca, donde alternan con las partes del mito de las siete doncellas notaciones metafóricas sobre el arco iris. Estas observaciones, puestas entre paréntesis, se alejan de la narrativa mítica y se aproximan al fenómeno natural del arco iris, como para guiar a los futuros poetas en la recepción de posturas “creacionistas” hacia la naturaleza. De ahí el subtítulo del poema, también puesto entre paréntesis, de “(Teoría del arco iris)” (I, 273). Una teoría estética subyace las brillantes metáforas, pues la segunda estrofa apunta al potencial artístico de la naturaleza para el nuevo arte al comparar los colores del arco iris con los dignos de futuras puestas del sol (*ejemplos de ocaso*), que merecen la paleta de un pintor. Esta imagen funde dos fenómenos naturales, el arco iris y el sol poniente, para lograr una imagen “creada”. En la cuarta estrofa, los siete colores adquieren vida propia, para decirlo con Huidobro, en el sentido de convertirse en siete pájaros largos que vuelan por el cielo (“En el aire blanco,/ siete largos pájaros”: I, 273), tal vez hijos del pájaro vestido de fiesta en la poesía de Huidobro. En la sexta estrofa de Lorca suena la voz de un creacionista ingenuo, que pregunta por otras posibilidades poéticas para el arco iris: ¿por qué no ha presentado nueve o hasta veinte colores en vez de los siete naturales (I, 273)? La naturaleza ofrece finitas posibilidades; el

arte, infinitas. Tal posición vincula las estrofas impares con las pares, insinuando entre líneas no una teoría del arco iris (fenómeno de la vida diaria), sino de la composición de poesías creacionistas capaces de recrear la experiencia diaria. Cuando repasamos los componentes de la experiencia creacionista en Lorca, descubrimos: [1] el vivir diario como una cantera limitada de posibilidades artísticas; [2] la escritura como un ejercicio de ilimitada agilidad poética y mitopéyica para realizarlas; [3] la poesía como la vivificación y dignificación del mundo cotidiano; [4] la escritura como depuración, con [5] la lectura como la colaboración en la misma, la cual implica [6] una conciencia extraordinaria de lo que hace de la experiencia lo que es.

Las once partes de *Canciones*, según veremos a continuación, resultan compatibles con los temas de Huidobro. La primera parte, “Teorías”, programática, sugiere técnicas y temas a seguir y seguidos a través del libro. La segunda, “Nocturnos de la ventana”, desarrolla el tema del viento, del agua, del tiempo, tema aliado al poema del arco iris y cultivado en general por Huidobro. La tercera sección, “Canciones para niños”, celebra la creatividad del niño, poeta en miniatura, admirado de los poetas pre-creacionistas. La cuarta, “Andaluzas”, recoge posibilidades creativas de la tradición folklórica, un recurso empleado por Juan Ramón y, en menor grado, por los creacionistas mismos. La quinta parte, “Tres retratos con sombra”, rinde homenaje a tres artistas de quienes el poeta se siente deudor –Verlaine, Juan Ramón y Debussy– junto con tres parábolas míticas asociadas por Lorca al arte de los tres, aunque presentadas como “sombras” o límites de su propia psique, imagen empleada por Huidobro. La sexta parte, “Juegos”, subraya el goce estético proporcionado por el juego poético puramente creativo. La séptima división, “Canciones de luna”, acentúa la fuerza creadora de los enigmas del universo, hallazgo bien conocido por los pintores y poetas cubistas con quienes colaboraba Huidobro. La octava sección, “Eros con bastón”, hace experimentos creacionistas con la poesía erótica pictórica. La novena parte, “Trasmundo”, vela reflexiones serias tras sutiles disfraces poéticos, siguiendo el ejemplo de Huidobro. La décima, “Amor”, contrapone al juego del amor el juego de la creación poética. La oncenava y última sección, “Canciones para terminar”, embellece de un modo creativo el desencanto en la poesía y en el amor. Examinemos ahora poesías notables de la antología para sus elementos creacionistas.

En la primera división, “Teorías”, se aplican las teorías latentes en la pieza sobre el arco iris a nuevas posibilidades poéticas expresadas en pocos versos, tales como vemos en el maduro Juan Larrea. Ejemplifican este minimalismo lírico “El canto quiere ser luz” y “Cazador”. En el primero, como en la “Canción de las siete doncellas”, el canto simboliza el esfuerzo poético y, como en ese poema, con sus “ejemplos de ocaso” o potencialidades líricas, estas posibi-

lidades aparecen en el símbolo de unidades de luz. En la oscuridad, el canto se autonomiza como creador de luz, así como hizo el arco iris metamorfoseándose en doncellas que cantan. Desplegándose como su propia esencia, el canto se esfuerza por iluminar: “En lo oscuro el canto tiene/ hilos de fósforo y luna” (I, 276). El esfuerzo distingue el producto final, la luz poética, de la luz natural, carente ésta última de toda voluntad o aspiración. La naturaleza existe en forma acabada, por lo cual llega con facilidad a su propio límite: “La luz [natural] no sabe lo que quiere./ En sus límites de ópalo,/ se encuentra ella misma,/ y vuelve” (I, 276). Ha escrito Huidobro en iguales términos del solipsismo de un yo lírico que busca en vano al tú amado y, colocado por encima de la niebla que oscurece todas las posibilidades, acaba por permanecer solo consigo mismo: “Sobre la niebla de todos los caminos/ Me encontraba a mí mismo” (“Égloga”, *Poemas árticos*, 547).

También en “Cazador” muestra Lorca cómo un mínimo de ingredientes genera una poesía creacionista. Aquí produce un choque entre un subgénero tradicional del viejo cancionero y una concepción vanguardista. Según Dámaso Alonso (251-81), el tema de buscar a la amada como en una caza de cetrería aparece en múltiples poetas, entre ellos, Gil Vicente y Juan de Timoneda, y, entre los místicos, San Juan de la Cruz, para quien el ave cazadora es el alma humana, y su presa el Espíritu Santo. Lorca, empero, sustituye la ecuación pájaro cazado=la amada, con otra: pájaro cazado=imagen “creada”. En una conferencia de 1928, comenta que la inspiración poética “caza las imágenes empleando las artes de engaño y atracción propios de ese ejercicio. A veces, la cacería es espléndida, pero casi siempre las aves más bellas no acuden al reclamo” (III, 265). Sin embargo, en “Cazador” el disparo acierta. Huidobro (429) ha provisto la imagen aquí deseada, aunque, según notaremos, ¡en un contexto religioso! En el poema “Fábula” alegoriza la pérdida de la creencia ingenua: un perro ha mordido su propia sombra y queda sangrando en el arroyo, con lo cual cabe entender que un escéptico se ha privado de una parte esencial suya, la devoción juvenil, y la privación le hace sufrir. Al eliminar la alegoría y dotar la sombra de vida propia —lección de Huidobro mismo—, Lorca produce una imagen “creada”. La coloca en el ámbito de una caza de palomas y en un pinar, cuya altitud varía de un modo mágico con la de las palomas, ora de vuelo en el aire, ora cazadas y en tierra. Como en tantos “poemas pintados” de Huidobro (*Salle xiv*, folleto entre pp. 1288 y 1289 de *Obras*), se nota cierta disposición pictórica de la materia poética, pues aquí un paisaje estilizado con pinares en el cielo del lienzo lírico y también en el suelo enmarca la totalidad textual en un ambiente selvático:

CAZADOR

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.

Cuatro palomas
vuelan y tornan.
Llevan heridas
sus cuatro sombras.

¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.

El retorno de las palomas indica el fin de la caza, el triunfo del cazador, cuya imagen “creada” se descubre en las heridas de las sombras. El éxito del cazador-poeta consiste en la naturalidad con que el estribillo se modifica, cambiando aire por tierra y vuelo por quietud (I, 284).

Si Huidobro percibe al poeta triunfante como un “pequeño Dios” (391), Lorca descubre poesía en los juegos de niños, dioses pequeños. Adopta la perspectiva infantil para su propia creación, y hasta juega al escondite con el lector en el título del poemita “Canción tonta”. Un adulto entendería mal el sentido; pero el niño, con su sensibilidad proteica, impartiría aquí una verdad universal. Un diálogo aparentemente sencillo entre madre y niño, como en las canciones y romances tradicionales, presta autonomía a cada interlocutor, hecho el fruto poético de la creatividad del otro. El niño desea reinventarse primero como plata (“Mamá./ Yo quiero ser de plata”: I, 304) y después como agua (“Mamá./ Yo quiero ser de agua”: I, 304). Su madre, juguetona aunque crítica, expresa desaprobación: “Hijo,/ tendrás mucho frío.” Pero el niño conquista su aprobación incorporándola a su propio juego de auto-creación, rehaciéndose como parte de la creatividad materna mientras ella borda: “Mamá./ Bórdame en tu almohada, // ¡Eso sí! / ¡Ahora mismo!” (I, 304). La creación poética se realiza en una comunidad de creadores, con un auto-inventor involucrando al otro en su arte. El autor de *Canciones* no existiría sin antecesores literarios pues, frío, sin vida, no podría alcanzar calor y autonomía.

Huidobro, por su parte, venera a sus predecesores por contribuir al creacionismo (1636), y en “Tres retratos con sombra”, Lorca ofrece tributos líricos a tres artistas. Sigue el ejemplo de Huidobro en *Horizon carré*, donde el poema “Vates”, dedicado a Guillaume Apollinaire, contrasta al yo lírico, poeta que produce belleza efímera, con el tú, inspirado y maduro (476-77). A Apollinaire a todas luces debe Huidobro su concepción de la poesía como creación. En Francia, donde escribe Huidobro, Apollinaire ha servido como “patrocinador y guía que va a permitir la maduración de una nueva lírica”

(Pizarro 231, 234-38). En Lorca, cada homenaje poético contiene dos partes para formar un diálogo en torno a la figura homenajeada: por un lado, unos versos imitativos y, por otro, un mito que señala los límites de cada estética. Así, pues, Lorca admira la sutileza de Verlaine, la disciplina autodepuradora de Juan Ramón y el armonismo cósmico de Debussy; pero en poemas-“sombras” con títulos mitológicos, señala la amenaza al arte del vicio y del sentimiento de culpa en un alcohólico como Verlaine (“Baco”); la deshumanización producida por la manía juanramoniana de belleza pura (“Venus”), y el peligroso narcisismo que acompaña el ahondamiento en la hermosura cósmica (“Narciso”). En aras de brevedad, estudiemos los tributos a los dos poetas (aunque la música de Debussy constituye también un tema del creacionista Diego: I, 94).

En “Verlaine”, Lorca imita al poeta francés repitiendo como un estribillo “la canción que nunca diré”, eco, tal vez del título de la antología *Romances sans paroles* (1874) y de la preferencia verlainiana por “la musique avant toute chose” (150), la sonoridad más expresiva que el significado de las palabras. Además, esboza un paisaje típico de Verlaine, con parque y estanque a la luz de la luna (ver “La lune blanche”, 66); pero introduce una imagen “creada” para describir un rayo lunar, hecho autónomo: “Sobre las madreselvas/ había una luciérnaga,/ y la luna picaba/ con un rayo en el agua” (I, 321). Si en Huidobro el poeta alabado lleva una estrella madura en la mano (477), en Lorca la canción nunca dicha de Verlaine es la “canción de estrella viva/ sobre un perpetuo día” (I, 321).

Pero “Baco”, poema-sombra del poema “Verlaine”, presenta el vicio como estorbo al talento poético. La higuera, símbolo bíblico del pecado original, tiende brazos amenazantes hacia el yo lírico. Su sombra le acecha como una pantera, bestia que sirvió al escultor Praxiteles de modelo, pero que acabó por devorarlo, convirtiéndole en mártir a su arte (Ortega 348). La luna cuenta a sus perros, presagios de la muerte, puesto que aúllan con la desaparición del amo. La amenaza culmina en el grito de la higuera al acercarse al poeta, “terrible y multiplicada” (I, 322).

En “Juan Ramón Jiménez”, como en “Verlaine”, Lorca imita poesías concretas. Pudo conocer el “Madrigal” del creacionista Gerardo Diego, recogido en su antología *Imagen* y dedicado a Juan Ramón al tiempo de parodiar sus monólogos líricos a una amada del campo (Diego I, 144). Lorca parece burlarse de la poesía sin título “Blanco, primero, de un blanco/ de inocencia, ciego, blanco”, de la antología *Estío* de 1915 (244). Aquí Juan Ramón representa su evolución poética como el paso de la puridad ingenua (blanco) a la impuridad (verdoso y negro) y otra vez a la puridad (blanco), aunque cultivada con plena conciencia. Ahora bien, deseoso de vivificar el objeto poético, Hui-

dobro enseña la evitación del adjetivo: “El adjetivo, cuando no da vida, mata” (391). Lorca, pues, no sólo prioriza la preposición del adjetivo empleado como epíteto, sino que también sustantiva el color blanco y lo anima. Acumula sustantivos blancos como nieve, nardo, salina, plumas de paloma. El elemento narrativo, presente en Juan Ramón, reaparece aquí también, referido en ambas poesías al proceso creador, como también en Huidobro. Como en “Cazador”, la imagen “creada” es una herida, infligida a la blancura de la poesía pura con gran esfuerzo del poeta disciplinado: tiene que sacrificar toda imaginación y toda emoción externa, interiorizando todo sufrimiento:

En el blanco infinito,
nieve, nardo y salina,
perdió su fantasía.

El color blanco, anda,
sobre una muda alfombra
de plumas de paloma.
Sin ojos ni ademán
inmóvil sufre un sueño.
Pero tiembla por dentro.
En el blanco infinito,
¡qué pura y larga herida
dejó su fantasía!

En el blanco infinito.
Nieve. Nardo. Salina. (I, 323)

Si, según hemos visto, “Tres retratos con sombra” exhiben cierta seriedad, la sección “Juegos” muestra un humor pueril. Aquí la poesía más interesante desde la perspectiva creacionista es quizás “La calle de los mudos”, estilización poética de una escena sacada de una película de cine mudo. A juicio del crítico Cedomil Goic, Huidobro experimenta con técnicas cinemáticas en la poesía “Año nuevo” (Huidobro 387). En Lorca como en Huidobro dos mundos se comunican, el de los espectadores y el del mundo de la película. Lorca, empero, crea un choque entre la tradición formal del contrapunto y la actualidad de su tema. Las estrofas impares (1, 3, 5) presentan trozos de la misma escena, mientras que las estrofas pares (2, 4), puestas entre paréntesis, ofrecen observaciones líricas sobre el género. Detrás de vidrieras inmóviles —quizás el cristal que es el arte, si no la pantalla inmóvil del cine—, las actrices toman posturas juguetonas y ríen: “Las muchachas juegan con sus risas” (I, 336). Agitan trenzas apretadas al conversar con sus novios. Estos galanes responden como creacionistas a su manera, obrando metamorfosis con tela, “haciendo/

alas y flores con sus capas negras” (I, 336). Entretanto, entre paréntesis aparece una cómica transformación creacionista de una pianola, tocando melodías ejecutadas, por lo visto, por arañas invisibles que viven dentro –las manos escurridizas de un pianista ausente– y que se comportan como harían titiriteros en su perfecto dominio del teclado: “(En los pianos vacíos,/ arañas titiriteras.)” (I, 336) Todo el espectáculo se concibe como un mundo dominado por el movimiento significativo de objetos manuales: “(Mundo del abanico,/ el pañuelo y la mano)” (I, 336).

No sólo novedades cinematográficas, sino también tradiciones folklóricas lucen la destreza creacionista de Lorca. Las poesías más conocidas de *Canciones* cantan al viajero existencial, dramatizado por Lope de Vega en *El caballero de Olmedo* y otra vez por Lorca en el monólogo del “Romance del emplazado” (*Romancero gitano*) (I, 423-25). De las dos “Canciones de jinete,” el que también lleva el título “(1860)” patentiza la impronta del creacionismo. Según un manuscrito de la “Nueva canción” de *Horizon carré* (Huidobro 421),

La luna negra
Era una oreja
Pero no se oye
ningún ruido
Sin embargo una estrella desclavada
Ha caído en el lago

En Lorca la luna negra expresa un mal agüero al cobijar contrabandistas de los 1860, con espuelas que, cobrando vida a la manera creacionista, emiten una canción siniestra: “En la luna negra/ cantan las espuelas.” Confirma los presentimientos la segunda estrofa, con su jinete muerto, incapaz de manejar las riendas (I: 307). En *Hallali (poème de guerre)* y en una tirada titulada, “Les Villes”, Huidobro ofrece esta imagen: “Les blessures des aviateurs saignent dans toutes les étoiles” (603). Lorca sitúa una imagen parecida en la tierra, personificándola e identificándola como la legendaria Sierra Morena, paradero tradicional de criminales: “En la luna negra/ sangraba el costado/ de Sierra Morena” (I, 307). Si el jinete sangriento va unido al terreno montañoso, el sendero regado de sangre adquiere el movimiento de la sangre de los aviadores en Huidobro. “1914”, tirada inicial de *Hallali*, presagia un desastre: “Tout d’un coup un œil s’ouvre/ La corne de la lune crie” (601). Dado el enfoque terrestre de la poesía de Lorca, la luna con cuernos de Huidobro puede haberse convertido en la hoguera con cuernos de Lorca. La subitaneidad del grito se despersonaliza en Lorca, en cuyos versos la expresión adverbial *Tout d’un coup* cede a la brusquedad de una exclamación: “En la luna

negra,/ ¡un grito!, y el cuerno/ largo de la hoguera” (I, 308). La imagen de la noche que “espolea/ sus negros ijares/ clavándose estrellas” (I, 307) puede contener la inversión de la visión, presente en Huidobro (421), de la “estrella desclavada” que cayó al lago. Abierto siempre a la tradición bíblica, Lorca puede haber recordado que en *Apocalipsis* 6, 5, entre los cuatro temibles jinetes, el Hambre monta un caballo negro.

Cinco veces el hablante emocionado interrumpe el avance del caballo del bandido para dirigirse al animal, con el resultado de atenuar el elemento narrativo, anecdótico, y recalcar la tonalidad lírica, como prefiere Huidobro. Además, éste manda que los poetas no canten la rosa, sino que la hagan florecer en el poema (391). En busca, pues, de máxima inmediatez, la voz poética de Lorca se dirige al caballo: “Caballito negro./ ¿Dónde llevas tu jinete muerto?” (I, 307) Después, aparece una variación que incorpora una imagen creacionista: “Caballito frío./ ¡Qué perfume de flor de cuchillo!” (I, 307).² La frialdad del jinete se proyecta al animal, helado de terror. La sinestesia, tan favorecida por los creacionistas, genera la imagen múltiple aquí citada, pues si la sangre derramada depara, como las flores, goce estético, de flores se desfila el perfume, aquí el aroma temible del licor vital sacado por el cuchillo.

Lorca termina su antología con poesías esmaltadas de brillantes imágenes creacionistas, que contrastan con el tema del desencanto producido por la vocación poética cuando no por el fracaso amoroso. El desengaño caracteriza la silva meticulosamente construida “De otro modo”, que combina endecasílabos con eneasílabos. El título juega con el sentido del lugar común, ocultando el matiz de “otro” modo de ver la realidad, al estilo creacionista. Así, pues, Diego en su antología *Imagen* desea “repudiar lo trillado/ para ganar lo otro”, un mundo autosuficiente de imágenes y melodías (I, 63). Larrea, además, titula una serie de poesías *Ailleurs* (*En otra parte*) (75). En Lorca, el mundo visto de “otra” manera es la psique del poeta, terreno frecuentado por el introspectivo Larrea. Lorca pinta el paisaje del alma de un poeta creacionista con una hoguera en primer plano. Describe el estado de ánimo del yo lírico al contemplar las llamas durante la “baja tarde” (I, 381), quizás un reflejo del abatimiento espiritual en la tarde declinante con luz apagada. En su poesía más extensa, “Cosmopolitano” (1919), escribe Larrea, “El cielo está tan bajo/ que mi cabeza se ha abollado” (61).

Frente al sujeto poético alicaído se desfila una serie de imágenes deslumbrantes de la hoguera que quizás proceden de Huidobro. Al examinar la “Canción de jinete (1830)”, ya hemos notado que el poeta chileno ha creado un cuerno de la luna que grita, y en Lorca una luz terrestre, una hoguera, adquiere un cuerno. No asombra, pues, la siguiente imagen creacionista de Lorca: “La hoguera pone al campo de la tarde/ unas astas de ciervo enfure-

cido” (I, 381). ¿Cómo desoir el eco sintáctico de San Juan de la Cruz (6), cuyo “ciervo vulnerado” simboliza al Espíritu Santo herido por amor, de pronto visible en el cielo? La furia de la hoguera lorquiana, empero, puede reflejar el color y la fiera del fuego. Otros elementos del paisaje cobran vida: “Todo el valle se tiende. Por sus lomos,/ caracolea el vienteillo: (I, 381). El valle, visto a través del aire oxidado sobre la hoguera, se flexibiliza como la brisa, caballo que brinca. Según la segunda estrofa, “el aire cristaliza bajo el humo./—Ojo de gato triste y amarillo—” (I: 381). Huidobro nos apronta una clave en “L’homme triste”, de *Horizon carré*: “Rien ne vit/ que dans les yeux du chat” (425). En Lorca, pues, la vida disminuida se refleja como en un ojo felino, triste y amarillo cual la hoguera que expira, e inquietante para un poeta puro insatisfecho de serlo:

Llegan mis cosas esenciales.
Son estribillos de estribillos.
Entre los juncos y la baja tarde,
¡Qué raro que me llame Federico! (I, 381).

La repetición deshumaniza, trivializa, mecaniza (Bergson 34-44). Cuando las palabras se reducen a estribillos sin fin, peligra la identidad del poeta, pese a sus imágenes extraordinarias. Concorre Juan Larrea (65) en la poesía “Razón” (1926), originalmente titulada, “Juan Larrea”, y citada en 1930 por Lorca (III, 267):

Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema
es esto
y esto
y esto

Cernuda define el tema de este poema como la insignificancia en el mundo de la vida de poeta y del poeta mismo (195 n.).

El esfuerzo al parecer fértil revela su anverso estéril, por lo cual Lorca enfoca el lado negativo del leñador legendario del folklore con hacha mágica, capaz de obrar milagros. En la poesía “Vendimia” de *Manual de espumas*, el hablante se dirige al leñador como productor de la belleza cósmica, perfumador de estrellas (Diego I, 184). Pero enmarca la “Canción del naranjo seco” de Lorca un estribillo cuyo sujeto lírico, un árbol estéril, pide al leñador un acto destructivo:

Leñador.
Córtame la sombra.

Líbrame del suplicio
de verme sin toronjas. (I, 389)

Recordamos al perro que muerde su sombra en la “Fable” de *Horizon carré*, y que, mientras lame sus heridas, atisba los “astres vieillis” que atraen mariposas, símbolos, quizás, de creencias ya perdidas en la salvación de almas (Huidobro 468). En el romance heptasilábico de Lorca, la voz poética también proyecta sus problemas al cielo:

¿Por qué nací entre espejos?
El día me da vueltas.
Y la noche me copia
en todas sus estrellas. (I, 389)

Esta imaginería casa bien con la sensibilidad creacionista, visible, por ejemplo, en el poema breve de Larrea “Sous les allusions”: “Si l’on juge par le nombre des feuilles l’arbre est fort confus [entiéndase ‘muy avergonzado’]/ l’ombre sur sa faiblesse le vert dans l’air” (80-81). Asimismo, el naranjo de Lorca, nacido entre espejos naturales que reflejan su esterilidad, se identifica con su sombra, la conciencia de su deficiencia. El movimiento del sol deja ver aquella infeliz imagen desde múltiples ángulos, al par que la noche finge esterilidad en la falta de vida de sus astros. La reflexión anula; pero la vida irreflexiva permitiría sueños creativos. El naranjo desea “vivir sin ver[se]” y soñar que “hormigas y vilanos” son sus hojas y sus pájaros (I: 189) —hojas que alimentan, pájaros que viven, cantan, se reproducen—.

La antología de Lorca concluye con la “Canción del día que se va”, recapitulación de poesías anteriores. Aquí como a menudo antes, el sujeto lírico atribuye conciencia creadora a su objeto —en el caso presente, al atardecer—, y ecos de Huidobro se entreoyn como tantas veces previamente. Su nocturno “Noir” (*Horizon carré*) dota la noche de vida creativa propia. Para utilizar sus términos pictóricas, una naturaleza muerta (“nature morte”) se convierte en un paisaje (“paysage”) mediante la magia de la noche, presentada como una habitación sin puertas, sede de transformaciones extrañas. La partida de la luz se hace palpable. Sombras emergen de los muebles, objetos perdidos ríen, el techo se muda en árbol, y el grito de la voz lírica no recibe respuesta (434).

En Lorca es el día el que hace una desaparición inquietante. Tres veces recurre el estribillo, “¿Qué trabajo me cuesta!”, con el hablante pasivamente afectado por un día activo que parte:

¿Que trabajo me cuesta
dejarte marchar, día!

Te vas lleno de mí,
vuelves sin conocerme. (I, 390)

La partida sustrae al yo lírico su sustancia, el contenido de sus sueños poéticos, sin que se los devuelva el retorno del día. Cada vez que suena el estribillo, se intensifica la queja. La segunda vez se aclara el motivo, pues se observa ahora que sobre el seno del día el sujeto poético ha depositado su potencial, cosechado de deseos imposibles: “¡Qué trabajo me cuesta/ dejar sobre tu pecho/ posibles realidades/ de imposibles minutos!” (I, 390) La tercera y última vez, Lorca incluye un eco de dos poesías significativas, “Canción del naranjo seco” y el segundo “Nocturno de la ventana”:

Desde Oriente a Occidente,
¡qué trabajo me cuesta
llevarte con tus pájaros
y tus brazos de viento! (I, 390)

Si, en la poesía sobre el naranjo, las aves simbolizan la capacidad creativa, en los versos sobre la ventana, el brazo del viento estimula la reflexión sobre el tiempo personal (I, 292), tema del poema bajo examen. En suma, oprime el día con sus impulsos creadores, deshechos por el viento.

Queda dicho en las páginas anteriores que el creacionismo de Lorca nace como la realización de posibilidades imaginativas ofrecidas por la experiencia cotidiana. Inventa mitos, recreando los fenómenos naturales con protagonistas fantásticos. La recreación ocurre en la poesía sobre el arco iris que inicia *Canciones*, y vuelve en la que termina la antología, “Canción del día que se va”, visión creacionista del paso del tiempo, basada a todas luces en el mito de Perseo, narrado, por ejemplo, en las *Metamorfosis* de Ovidio. Decapitada Medusa, el héroe voló con las sandalias aladas de Mercurio sobre las arenas de Libia, mientras gotas de sangre de la cabeza cortada cayeron hacia abajo (lib. IV, v. 618). Al atardecer prosiguió al Oeste (lib. IV, vv. 627-28), y robó las manzanas doradas del jardín de las Hespérides tras convertir a su guardián Atlas en una sierra pedregosa al mostrarle la cabeza de Medusa. Con la misma arma petrificó a un monstruo marino que amenazaba a la princesa Andrómeda, y la desencadenó (v. 738). En Lorca, todas estas hazañas forman parte del día que termina: “En la tarde, un Perseo/ te lima las cadenas,/ y huyes sobre los montes/ hiriéndote los pies” (I, 390). Las heridas aluden a los colores de las nubes de ocaso.

Además, Lorca aprovecha la mitología solar, dentro de la cual, según las *Metamorfosis*, lib. IV (vv. 208-70), la ninfa Clitíe, que amaba al Sol sin ser correspondida, moría de pena al contemplarle viajar por el cielo. Al final, se

convirtió en el girasol, que sigue el movimiento del sol (Bell 136; ver *Bodas de sangre*, en García Lorca II, 797). En “Canción del día que se va”, la voz poética, otra Clitia, lamenta su fracaso en detener al día tentándolo con su carne, sus lágrimas y la promesa de reposo (I, 390). Como la ninfa-girasol, soporta la luz del disco solar como un peso, fuente de tensión y enfoque: “Desde Oriente a Occidente/ llevo tu luz redonda./ Tu gran luz sostiene/ mi alma, en tensión aguda” (I, 390).

En conclusión, vertebra *Canciones* el tema de la creación poética, comprensible mediante la comparación con los creacionistas Huidobro, Diego y Larrea. Fundamentos teóricos derivados en gran parte de Huidobro estructuran “Teorías”, sección inicial de *Canciones*, y aproximan las poesías de Lorca y de Huidobro sobre el arco iris. Se aplican a toda la antología, con once secciones de temas visibles también en Huidobro y en Diego. Al creacionismo debe Lorca imágenes, técnicas metafóricas, unidad temática y el tratamiento atrevido aunque respetuoso de antecesores literarios. El verso de Lorca produce sorpresa al combinar tradiciones cancioneriles con imágenes creacionistas. No hemos pretendido dar al creacionismo de *Canciones* un tratamiento exhaustivo, que necesitaría un trabajo extenso. Añadimos que otras obras lorquianas merecen igual aclaración, como, por ejemplo, las antologías anteriores a *Canciones* como *Poema del Cante Jondo* y *Primeras canciones*, sin olvidar las poesías maduras de *Romancero gitano*, *Oda a Salvador Dalí*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Diván del Tamarit*. No olvidemos, además, que el teatro de Lorca sintetiza tradicionalismo y vanguardismo. Con el creacionismo a la vista, hay que analizar *Mariana Pineda*, los tres dramas rurales y *Doña Rosita, la soltera*. Una monografía entera podría desvelar significaciones esenciales de las imágenes y ritmos más típicos de la poesía y teatro de Lorca.

NOTAS

1. Para alusiones órficas: Rubén Darío, “Coloquio de los centauros” (II, 91): “El Enigma es el soplo que hace cantar la lira”. Según Schuré (252), fuente de Darío, los discípulos de Orfeo, al escuchar una lira resonar en un templo, sentían la música interna de hojas, olas y cuevas. De ahí las “correspondances” entre las formas naturales; ver el soneto de Baudelaire (7) con ese título. Este soneto alude también a correspondencias entre fenómenos naturales y productos culturales. En Apollinaire, el cubismo “órfico” incluye elementos no sacados de la realidad visual, sino creados por el artista (Pizarro 237).
2. Adivinamos una síntesis magistral de fuentes en las líneas, “Caballito frío./ ¡Qué perfume de flor de cuchillo!” (I, 307). En *Hallali* (Huidobro 604), una trinchera ciñe a la tierra, y el hablante exclama: “Quel froid”. El perfume se une al movimiento en

Tour Eiffel (Huidobro 617): “Sur le chemin/ De ton parfum/ Tous les abeilles et les paroles s’en vont”. El yo lírico de Antonio Machado se dirige a “caballitos de madera” (217). Baudelaire una espadas y piel sangrienta que adorna de flores las zarzamoras (“Duellum”, 34).

OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. “La caza de amor es de altanería: sobre los precedentes de una poesía de San Juan de la Cruz”. *De los siglos oscuros al de oro*. 2.^a ed. Madrid: Gredos, 1964. 271-93.
- Anderson, Andrew A. “Lorca at the Crossroads: ‘Imaginación, inspiración, evasión’ and the ‘Novísimas estéticas’”. *ALEC* 16 (1991): 149-73.
- Bary, David. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia: Pre-textos, 1984.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. 7.^a ed. Ed. Enid Starkie. Oxford: Basil Blackwell, 1962.
- Bell, Robert E. *Women of Classical Mythology: A Biographical Dictionary*. New York, Oxford: Oxford UP, 1991.
- Bergson, Henri. *Le Rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan, 1924.
- Cernuda, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid-Bogotá: Ediciones Guadarrama, 1957.
- Darío, Rubén. *Obras completas, v: Poesía*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1953.
- Diego, Gerardo. *Memoria de un poeta, I*. Obras completas, 4. Madrid: Alfaguara, 1997.
- . *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Alfaguara, 1989.
- . “Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro (1968)”. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus, 1975. 209-28.
- y Federico García Lorca. “Correspondencia inédita y poemas”. Ed. Mario Hernández. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 2 (dic. 1987): 11-38.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. 2.^a ed. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1986.
- García-Velasco, José Luis, ed. *Antonio Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Ministerio de Cultura, 1987.
- Gurney, Robert Edward. “Vicente Huidobro y Juan Larrea” *Ínsula* 337 (1974): 1, 14.
- Huidobro, Vicente. *Obra poética*. Ed. Cedomil Goic. Madrid: Unigraf, 2003.
- Jiménez, Juan Ramón. *Segunda antología poética (1898-1918)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- Juan de la Cruz. *Poetas completas*. Ed. Cristóbal Cuevas. Barcelona: Bruguera, 1981.
- Larrea, Juan. *Versión celeste*. Barcelona: Barrea Editores, 1970.
- Machado, Antonio. *Soledades. Galerías. Otros poemas*. 14.^a ed. rev. Ed. Geoffrey Ribbans. Madrid: Cátedra, 1997.

- Ontañón, Santiago y José María Moreira. *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- Ortega y Gasset, José. "Meditaciones del Quijote". *Obras Completas*. Vol. 1. Madrid: Alianza, 1983. 311-400.
- Ovidio. *Metamorphoses*. Ed. Hugo Magnus. Gotha: Friedr. Andr. Perthes, 1892.
- Pizarro, Ana. "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes". 1969. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Ed. René de Costa. Madrid: Taurus, 1975. 229-48.
- Schuré, Édouard. *Les Grands Initiés: esquisse de l'histoire secrète des religions*. París: Perrin et C.^{ie}, 1929.
- Verlaine, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Ed. Yves-Alain Favre. París: Robert Laffont, 1992.