

FRANCISCO BRINES

NERUDA Y GARCÍA LORCA:
LA IMITACIÓN COMO INTENSIFICACIÓN POÉTICA

En la *Segunda Residencia* de Neruda se lee el poema titulado «Oda a Federico García Lorca», hermosísimo poema que traiciona el título, pues se me aparece como una de las grandes elegías de nuestro tiempo. ¿A qué se debe esta aparente contradicción? Escrito en vida de Lorca, es una exaltación del hombre y del poeta; de ahí que, en el impulso y en la voluntad del autor, se conciba como oda. Quieren coronar estos versos al «joven de la salud y de la mariposa». Mas el poema persigue descubrir la significación más honda de la poesía lorquiana; descubrirla y exaltarla. Y es la índole de ella, tan fatalmente dramática, la que origina la transformación de la oda en elegía. Lorca, en el poema, asume el dolor del mundo; gravitan la muerte y las lágrimas como elementos preponderantes. Se debe, según creo, a que para Neruda son ellas las que reflejan la última y más profunda visión de la mirada lorquiana (sin que estorbe a ello la presencia del milagro de la vida, o la sorpresa continua y espontánea de la belleza, tan consustanciales ambas al poeta granadino). Hay un momento determinante en que aquella concepción se adensa; ve al amigo

de pie y llorando,
porque ante el río de la muerte lloras

abandonadamente, heridamente,
lloras llorando, con los ojos llenos
de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas.

Mas no es mi pretensión comentar, en esta u otra dirección, el poema, sino detenerme tan solo en uno de sus versos; más precisamente, en una determinada expresión. Aparece esta en el tercer verso de la primera estrofa de la oda. Ya desde el inicio, el poema se nos entregará como estremecida elegía:

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos.

«Tu voz de naranjo enlutado». Es esta la expresión que ahora interesa. Asistimos a la comparación de la voz del poeta con la voz de un naranjo, y percibimos la expresión como inequívocamente irracional. Solo en sentido figurado podemos concederles voz a los árboles, y esa voz no es otra que el sonido del aire o del viento en ellos. Serán la altura y la flexibilidad del tronco, y la disposición y el número de las ramas y de las hojas, los que, al ser movido el árbol con mayor o menor fuerza, nos den la impresión de voz propia. Mas no es el naranjo precisamente la especie vegetal que nos pueda hacer recordar un determinado silbido o susurro del aire en él: es árbol que, por el extremado vigor del tronco, y por el enmarañamiento y reciedumbre de las ramas, y también la fuerza broncínea de las hojas, no origina sonido especial. Oímos el viento, no su conjunción con el árbol.

La asignación al naranjo, siempre verde, de un color distinto: «naranjo enlutado» acrece la irracionalidad del verso. Y, sin embargo, en los oídos agricultores, la expresión puede tener una significación, aunque metafórica, real; mas

presumo que Neruda la ignoraba. Y, aunque así no fuera, en el verso cumple de todos modos una función distinta. En Valencia, en su zona naranjera, se dice de algunos huertos, de pictórica presencia, que están negros; la expresión no atañe a la cantidad o calidad del fruto, sino al aspecto exterior de los árboles que, por el esmerado y generoso tratamiento recibido, alcanzan una foliación de un verde intenso, oscuro. La hipérbole expresiva acentúa la tonalidad hasta decantarla en negro, del mismo modo que, en oposición, el desvaído verde del árbol enfermo decanta la hipérbole expresiva al color amarillo. Cuando se dice que un huerto está amarillo de inmediato sabe el oyente que aquel adolece gravemente en su salud.

Nos encontramos, pues, ante un verso de marcada irracionalidad. Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética* (Madrid, Gredos, 1985) nos ha dado a conocer un variable y no escaso número de procedimientos expresivos a los que mirábamos sin ver. En el verso que nos interesa encontramos, en yuxtaposición, dos de estos procedimientos estudiados por él: la *visión* y el *desplazamiento calificativo*. Importa principalmente, en este caso, el primero. Consiste la visión en la «atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto», con significación no lógica. Veámoslo en el verso nerudiano: en él se atribuye a un objeto real A (la voz de Lorca) cualidades que no pueden corresponderle por sí mismas (las propias del elemento B: naranjo enlutado). Las cualidades que se atribuyen a la «voz» son, pues, irreales, pero tal atribución es extraordinariamente significativa, pues nos informa poéticamente de unas cualidades que, *emotivamente*, las sentimos referidas tanto a B como a A. ¿Cuáles serán? La impresión emotiva que recibimos ante la expresión «naranjo enlutado» es una mezcla paradójica de plenitud de vida y de tristeza. Ello obedece a que los atributos reales del naranjo y del luto nos sitúan, a la vez, en esas contrarias coordenadas.

El naranjo es un árbol de hoja perenne, que vive en climas templados, lo que nos da una primera connotación de acusado signo primaveral. De gran belleza plástica en su forma esférica y recogida, es generoso en el fruto (de muy individualizado sabor, y de color tan propio que denomina al naranja; el contraste de las hojas y el fruto es siempre una fresca sorpresa visual) y es abundante la flor (diminuta y blanca, de intenso y muy delicado aroma: flor simbólica de la virginidad ofrecida). Atribuir a la voz de Lorca juventud y perennidad, belleza plástica, fecundidad, sensualidad, individualización, sorpresa visual, intensidad, contraste, plenitud de vida, es concretar cualidades suyas fundamentales. Y la sensorialidad: recordemos la conjunción de diversos sentidos en un mismo verso lorquiano, y asimismo cómo el naranjo permite la presencia conjunta del azahar y del fruto en el verdísimo follaje. Color, sabor, olor y tacto aunados. Y sonido: imposible zumbido de abejas. Si añadimos la significación que conlleva el «luto» en cuanto al sentido «dramático» de esa misma vida tan hermosa, y la función primerísima que la muerte cumple en la visión lorquiana del mundo, se nos evidencia el acierto expresivo que resulta de la atribución de estas cualidades, propias del «naranjo enlutado», a la voz de Lorca.

Interés más secundario tiene el que la estructura del verso se nos aparezca también de forma de *desplazamiento calificativo*. La significación que, en metáfora tradicional, conlleva «enlutado» se ha desplazado desde la voz (voz entristecida, intensamente dramática) hasta el naranjo, al que califica en el verso. La expresión resultante es también una *visión*, y como tal ha sido estudiada. La significación que alcanzan los dos procedimientos es la misma, puesto que el resultado es un mismo texto, y ambos se cumplen exclusivamente en él.

Aventuremos ahora una hipótesis. Este espléndido verso se nos tendría que presentar muy disminuido en su emoción

y, por tanto, en su valor, si lo supiéramos formulado imitativamente. Desvalorización acrecida por darse en un poema en que cuenta fundamentalmente la originalidad. Y tal hipótesis sucede, en cuanto que existe el verso a cuya imagen y semejanza ha sido creado este (no importaría que de forma inconsciente), mas el resultado, en este caso concreto, se resuelve en todo lo contrario: con el conocimiento del verso matriz aumenta la emoción de este otro, y tanto más excelente lo estimamos. Curiosamente el verso al que nos referimos es del mismo García Lorca. Tendremos ocasión de comprobar que el hecho de que le pertenezca habrá de ser fatal. Lo leemos en «Muerte de Antoñito el Camborio», y dice así: «Voz de clavel varonil». (Omitiré, por obvio, el análisis de su irracionalidad).

Nos encontramos también aquí con idéntica yuxtaposición de procedimientos expresivos. Su estructura nos muestra el desplazamiento calificativo que en él ocurre trasladándose el adjetivo «varonil» desde el objeto «voz» al que lógicamente le correspondería calificar, hasta el término «clavel». Tal estructura origina una *visión*. En ella se atribuye a un objeto real A (la voz del protagonista poemático) cualidades que no pueden corresponderle por sí mismas (las propias del elemento B: clavel varonil). Y al igual que en el ejemplo anterior, sentimos *emotivamente* que las cualidades referidas a B sirven también a A. ¿Cuál es la impresión emotiva que recibimos ante la expresión «clavel varonil»? Una subrayada afirmación de joven y viril plenitud vital. Los atributos reales del clavel, en este caso, nos vienen dados por la forma, el color y las funciones que esta flor cumple en ciertas costumbres españolas. Un forma acabada, grácil y con cierto refinamiento sobrio. Sus hojas son firmes, levemente rizadas, y no se deshojan por sí solas. El color rojo, estallante, nos transmite un hálito intenso de pasión. Es, en contraposición a la rosa, la flor masculina; única que el hombre español común prende en el ojal de su chaqueta:

en la violenta fiesta de los toros alcanza, con el habano, un valor casi ritual. Todas estas atribuciones nos presentan al clavel simbolizando una virilidad joven, vistosa y plena. Ocioso es resaltar cómo el adjetivo «varonil» no hace más que orientar y subrayar la recepción emotiva del verso en tal sentido. Siendo así que la «voz» pertenece a Antoñito el Camborio, joven gitano, tan garboso como valiente, la adecuación emotiva está perfectamente justificada.

La estructura y composición de ambos versos es evidentemente semejante. A un mismo objeto A (la voz) se le atribuyen unas cualidades irreales que vienen conformadas, en ambos casos, por un elemento vegetal (naranja o clavel), calificado a su vez por un adjetivo que, en realidad, corresponde más propiamente a las respectivas «voces» (*enlutado* y *varonil*). Ambos calificativos resaltan la cualidad máxima que quiere hacerse valer, mas el elemento al que acompañan, por su contraste, hace más compleja (aunque siempre sintética) la atribución total que recibe el objeto A.

Objeto A (voz)	elemento vegetal (naranja) - calificativo <i>enlutado</i>
	elemento vegetal (clavel) - calificativo <i>varonil</i>

El componente más alejado, en ambos versos, es el calificativo. Poco tiene que ver entre sí «enlutado» y «varonil»; y es que establecen las diferencias y esenciales cualidades que corresponden a cada uno de los protagonistas poemáticos. La tesis gravitatoria del verso de Lorca sobre el de Neruda se refuerza, según creo, por el hecho de que, en la estrofa final del poema de este, aparezca la palabra *varonil*, poco importa ya que fuera del contexto: «... mi amistad / de melancólico varón varonil», dice de sí mismo el chileno. Como si la formulación del entero verso lorquiano, consciente o inconscientemente imitado en el de Neruda, tuviera necesidad de ser completada, y así dejar señalada una prueba más definitiva.

No importa tanto la voluntariedad del autor al imitar el verso, pues ya dijimos que aquella puede faltar, como la percepción, por parte del lector, de que así ha ocurrido; o, al menos, la seguridad que este tiene de que sin el primero no hubiese nacido el segundo. Ya dijimos que, en el caso que nos ocupa, el verso queda por ello muy revalorizado. La imitación cumple entonces una función intensificadora, enteramente al contrario de lo que habitualmente sucede. ¿Cuál es la razón de ello? Este verso lorquiano ha llegado a alcanzar una proyección popular poco común; cualquiera de sus lectores recuerda enseguida el afortunado verso. E incluso es verso que algunas veces se repite, al margen de que se tenga o no un mínimo de conocimiento de la poesía de su autor. Creo que a ningún poeta de nuestra época le corre esto con tanta abundancia como al autor del *Romancero gitano*.

Se trata ahora de «voz de clavel varonil»; sin salir del mismo texto podríamos también referirnos a «moreno de verde luna». Oímos estas expresiones, e inmediatamente vemos una concreta figura, la de Antoñito el Camborio. Cuando el más o menos remoto conocedor del *Cantar de Mio Cid* oía «el que en buen hora nació» sabía que se estaba nombrando a Rodrigo Díaz de Vivar, y conocía que «el burgalés de pro» denominaba a un ser concreto, Martín Antolínez. Ello se producía por la repetición de estas expresiones en el texto, acompañando a los nombres propios. Podía darse, pues, con toda naturalidad, la sustitución. Tal repetición, en el caso del verso de Lorca, viene dada por la propia fama del verso (y tiene lugar fuera del texto); pues aunque no es de desdeñar la importancia que adquiere su doble repetición en el poema, no lo es en absoluto con suficiencia. El verso cumple aquí, como en los casos vistos del *Cantar*, la misma función del *epíteto épico*. Designa con prontitud, en quien lo oye, un personaje literario mítico, muy genuinamente lorquiano; es decir, lleno de juventud y de vida, deslumbrante de gracia, y signado por un destino

trágico. Al leer el verso nerudiano se nos refleja, de inmediato, el de Lorca, mas no en su más concreta y personalizada significación, pues los respectivos héroes son distintos, y por ello nos serviría, sino en la que interesa a la mejor lectura del de Neruda. Lo que sucede es esto: solo percibimos su significación mitificadora, pues así conviene a un verso que quiere ser mitificador; lo mítico del personaje del Cambario, no en su individualizada concreción, sino en su cualidad legendaria, queda asumida, en el verso de Neruda, por el personaje llamado Lorca. El hecho de que el verso recordado sea del mismo Federico, y el que a este y a su héroe les correspondan ciertas características comunes, hace más tangible la superposición emocional. Consecuencia de ello es, pues, esa intensificación de la finalidad exaltadora (da al poema el título de oda) que perseguía Neruda: expresar una visión legendaria de su héroe; su verso asume, en la dirección en que él opera, la emoción del de Lorca. Esto explica el que dijéramos que la imitación era aquí intensificadora; si un verso no nos recordara al otro, del modo que ha quedado expuesto, la emoción disminuiría. Que el lector, pues, perciba o no, a un mismo tiempo, los dos, tiene gran importancia receptora.

Dejamos señalada la dualidad de procedimientos expresivos que veíamos en el verso «voz de naranjo enlutado», y cómo la significación de ambos era la misma. Estamos ahora en condiciones de señalar un tercer procedimiento que actúa en el verso de Neruda, mas no en el de Lorca, y que sí añade significación al texto, pues opera en su mayor parte desde fuera de él. Tal procedimiento, en su especie, no ha sido estudiado por Bousoño, aunque sí le debemos el sorprendente hallazgo del género a que pertenece: las superposiciones. Bousoño enumera y describe las siguientes: metafóricas, temporales, espaciales, situacionales y significacionales. Creo que se podría añadir la observada aquí, con el nombre de *superposición de emoción textual*.

No debe confundirse este último procedimiento con el denominado por Bousoño *ruptura en el sistema formado por una frase hecha*, en la modalidad en que esta es un texto literario. En el caso de la *ruptura* la cercanía textual es tan evidente que *leemos* ambos textos a la vez, ya que el verso originador está casi enteramente reproducido en el nuevo; es necesario que el lector lo perciba al momento, ya que la existencia del verso nuevo está siempre en función de la presencia visible (aunque rota) del otro. En la superposición de emoción textual la huella física del verso originador es mucho menos visible; en nuestro ejemplo queda reducida al breve e insignificante conjunto «voz de», y solo la adición de una estructura versal similar (y una vaga sugerencia de tipo genérico) viene en nuestra ayuda, y nos pone en la pista acertada. De ahí que pueda ocurrir que no veamos el procedimiento, con la correspondiente disminución emotiva, pero sin que por ello se anule el valor independiente del verso, que puede seguir siendo muy considerable. Otra diferencia a tener en cuenta es que en la *ruptura* hay *siempre* conciencia, voluntariedad en el uso del procedimiento, mientras que en la *superposición* aquella puede faltar. El procedimiento puede aparecer inconscientemente, solo por el oscuro acierto de la intuición. Ocurre también que en la superposición el texto invisible lo percibimos en su significación emocional, aunque acotado en la dirección que el poema que estamos leyendo nos indica; se produce una fusión emocional impregnadora, que es más de espíritu que de letra.

Veamos esto en unos ejemplos distintos. Sirvámonos del mismo Lorca. En la segunda parte de su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, escrito a la muerte del torero amigo, encontramos una tirada de versos que exaltan una serie de cualidades personales; en un momento determinado la enumeración se resuelve en precipitadas expresiones, breves y admirativas:

¡Qué gran torero en la plaza!
 ¡Qué buen serrano en la sierra!
 ¡Qué blando con las espigas!
 ¡Qué duro con las espuelas!
 ¡Qué tierno con el rocío!
 ¡Qué deslumbrante en la feria!
 ¡Qué tremendo con las últimas
 banderillas de tiniebla!

Al llegar a estos versos el lector los siente impregnados emocionalmente de otros invisibles y ajenos, que fueron escritos también como expresión de llanto a otro varón. Al *Llanto...* lorquiano se superponen las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, y así la gravedad elegíaca del poema del siglo xv, paradigma del más noble sentimiento español ante la muerte, intensifica la emoción receptora del poema nuevo. El prestigio secular alcanzado por el conmovedor acierto de las *Coplas...* opera connotativamente en la recepción del de Lorca. La elegía se hace más elegía. Ha bastado que la estructura de estos pocos versos lorquianos reflejaran, en medida suficiente, la estructura de un breve pasaje manriqueño; y también opera la similitud que se da en ciertos contrastes (blandura-dureza, en Lorca; benignidad o amistad-enemistad, en Manrique):

Amigo de sus amigos,
 ¡qué señor para criados
 y parientes!
 ¡Qué enemigo de enemigos!
 ¡Qué maestro de esforzados
 y valientes!
 ¡Qué seso para discretos!
 ¡Qué gracia para donosos!
 ¡Qué razón!
 ¡Muy benigno a los sujetos

¡Y a los bravos y dañosos,
un león!

La extraordinaria intuición de Neruda, su poderosa capacidad creadora, logró un espléndido verso, colmado de significaciones, desde otro que estaba lleno de peligros y escollos. Piense el lector, como la mejor prueba de lo que digo, la dificultad que entrañaría lograr similares resultados con otro verso lorquiano del mismo poema y dirigido al mismo personaje: «moreno de verde luna». Aventuremos que, al menos, la maestría tendría que ir pareja de la osadía. Un reto difícil y escasamente tentador.