

**O falante lírico e o retorno á natureza nos
Seis poemas galegos de Federico García Lorca**

Jorge Luis Castillo

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

CASTILLO, JORGE LUIS (2012 [2001]). “O falante lírico e o retorno á natureza nos *Seis poemas galegos* de Federico García Lorca”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1999, 105-117. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1848>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

CASTILLO, JORGE LUIS (2001). “O falante lírico e o retorno á natureza nos *Seis poemas galegos* de Federico García Lorca”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1999, 105-117.

* Edición dispoñíbel desde o 15 de febreiro de 2012 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

O falante lírico e o retorno á natureza nos *Seis poemas galegos* de Federico García Lora

Jorge Luis Castillo

Malia a súa aparente sinxeleza, os Seis poemas galegos de Lorca converten a paisaxe de Galicia nun espazo emblemático onde se articula unha das preocupacións centrais da poesía moderna: a relación entre o individuo e a natureza. De xeito análogo, ás teorización de Schiller arredor dunha poesía "inxenua" e unha poesía "sentimental", os Seis poemas galegos exploran as dúas instancias fundamentais nas que a conciencia individual pode relacionarse co mundo natural: unha maneira "inxenua", que dá por feito a unión entre o suxeito e o universo vivente, aínda que a mesma implique a anulación do primeiro ou, pola contra, un modo "sentimental", que concibe este vínculo partindo da nostalgia que o suxeito experimenta ante a súa perda. Ó explorar ambas as dúas posibilidades, os Seis poemas galegos ofrecen unha visión totalizante da relación entre o suxeito e a natureza na que se basea a unidade ideolóxica do poemario.

In his deceptively simple Seis poemas galegos, Lorca transforms the Galician landscape into a symbolic realm where he tackles one of the central concerns of modern poetry: the relationship between nature and the self. In a manner reminiscent of Schiller's reflections on naive and sentimental poetry, Lorca explores the two opposite modes in which there is no self since it is unconsciously one with nature, and the "sentimental" mode, in which the self experiences enchanted, living nature as a lost ideal, and longs for it. In this twofold exploration of the nexus between man and nature lies the book's elusive unity.

Gran parte dos estudos críticos consagrados ós *Seis poemas galegos* dedicouse, case exclusivamente, a tratar de dirimir a controvertida autoría dos poemas e a reconstruír no posible os puntos de contacto entre Federico García Lorca e o contorno xeográfico e cultural galego¹. Mais, no seu empeño por determinar cando e onde se escribiron os poemas ou quen foi verdadeiramente o seu autor, a inmensa maioría dos críticos a penas tivo en conta a maneira na que o falante lírico e a natureza se relacionan nestes textos. Semellante preterición é de lamentar porque nese vínculo está cifrado un dos resortes fundamentais do poemario e os seus ambivalentes reclamos de modernidade, asunto, ademais, situado alén dos límites e dos obxectivos do método histórico-biográfico-filolóxico. Este tipo de análises, cómpre mencionalo, non logrou solucionar enteiramente o problema da autoría nin tan sequera o da cronoloxía dos textos; pola contra, como se verá de seguido, as incógnitas que seguen subsistindo, mesmo nos traballos que con meirande acerto utilizan a devandita metodoloxía (véxanse os estudos de Anderson ou Pérez Rodríguez), contribúen, implícita ou explicitamente, a pór de relevo a ausencia dunha lectura fundamentada nas significacións que evidencia o discurso lírico dos *Seis poemas galegos*.

As datas de composición da maioría dos textos non poden establecerse con óptima exactitude porque os primeiros borradores dos poemas desapareceron e os manuscritos existentes carecen de data. Anderson especula que a redacción dos primeiros borradores de cinco dos seis poemas ("Madrigal â cibdá de Santiago", "Canzón de cuna pra Rosalía de Castro, morta", "Romaxe de Nossa Señora da Barca", "Danza da lúa en Santiago" e, posiblemente, "Noiturnio do adoescente morto") tivo lugar entre maio e novembro de 1932, datas que sinalan dúas visitas de Lorca a Galicia (1987: 130); polo seu tema, a "Cántiga do neno da tenda" escribíriase a raíz da estadia de Lorca en Bos Aires (desde outubro de 1933 deica marzo de 1934). No tocante ós manuscritos existentes, só poden datarse con certeza e (relativa) exactitude o autógrafo do "Madrigal" (novembro de 1932) e o apógrafo da "Cántiga" (abril de 1934); os apógrafos do "Noiturnio" e, posiblemente, o da "Romaxe" redactáronse entre maio e outubro de 1933, antes da viaxe de Lorca a Bos Aires; o apógrafo da "Canzón" e o apógrafo-autógrafo da "Danza" escribíronse en 1934, ó regreso do poeta a Madrid (Anderson 1987: 132-3 e Pérez Rodríguez 1995: 142-3)². En 1935, a Editorial Nós, de Santiago de Compostela, publicou xuntos por vez primeira os *Seis poemas galegos*; de todos eles só o "Madrigal" se publicara por separado e, cando menos, en dúas ocasións desde decembro de 1932 (Pérez Rodríguez: 159). Sábese, xa que logo, con seguridade que os *Seis poemas galegos* foron escritos entre 1932 e 1934, pero, ata hoxe e como ben reconece Anderson (1987: 131 e 141-2), todo intento por establecer unha data de composición para cada un dos poemas ou unha cronoloxía da obra na súa totalidade depende, en boa medida, de datos circunstanciais e de testemuños contradictorios ou pouco fiables.

Máis problemática resulta aínda a autoría dos textos. Dada a ausencia de autógrafos en case todos os poemas, semella tarefa imposible determinar se Lorca os escribiu directamente en galego ou se os traduciron do castelán Ernesto Guerra da Cal, Eduardo Blanco Amor ou algunha outra persoa (Anderson 1987: 133). Guerra da Cal afirmou en 1949 que existiu unha colaboración entre el e Lorca durante a que aquel traduciu ó galego os versos que Lorca ía improvisando en castelán (Pérez Rodríguez 1995: 151-2); pero a súa versión dos feitos non sempre concorda cos manuscritos autógrafos ou apógrafos dos seis poemas (Anderson 1987: 134). Algúns críticos, amais, dubidan da capacidade de Lorca para escribir en galego (Anderson 1987: 133); Francisco García Lorca lembra a falta de habilidade do seu irmán cos idiomas: "si bien Federico podía leer francés, no podía decir buenas tardes ni en esa ni en ninguna otra lengua distinta de la propia" (1981:73)³. Outros estudiosos, sen embargo, incluíndo o propio Blanco Amor e ultimamente Pérez Rodríguez, afirman que Lorca si coñecía o galego, aínda que non de maneira perfecta, e era quen de recitar de memoria poesías nesa lingua, ademais dos seus propios *poemas galegos* (Pérez Rodríguez 1995: 144). O propio Lorca confesou nunha ocasión que: "A mi llegada a Galicia, me sentí poeta gallego, y una imperiosa necesidad de hacer versos, su cantar me obligó a estudiar a Galicia y su dialecto o idioma, para lo maravilloso es igual" (Anderson 1987: 135); así mesmo, Blanco Amor afirma que, ó preparar a primeira edición dos poemas, o seu labor reduciuse a transcribir o texto que figuraba nos apógrafos, corrixindo cando facía falla a gramática dos mesmos (Pérez Rodríguez 1995: 145). Anderson resume deste xeito o estado da cuestión:

The *Seis poemas galegos* were composed originally, in written or oral form, in Castilian or defective Galician. Thereafter, they were translated or copied out, certainly with linguistic and possibly also aesthetic corrections

by Ernesto Guerra da Cal and possibly another. Finally, they were transcribed again with further orthographic, linguistic, and aesthetic revisions by Eduardo Blanco Amor. The received text is the result of an accretion of several redactions and versions, and certainly not all of these were supervised, corrected, or directly checked and approved by Lorca himself (1987: 139)⁴.

Os estudos dedicados a dilucidar a pegada lorquiana dos *Seis poemas galegos* e as circunstancias históricas que propiciaron a súa escritura non conseguen senón poñer en cuestión a autoría dos mesmos. O propio Anderson conclúe que os *Seis poemas galegos* non poden atribuírse exclusivamente nin a Lorca nin a ningunha outra persoa (1987: 140) porque o texto é en realidade produto dun nebuloso autor colectivo. Se á feble e problemática autoría dos *Seis poemas galegos* se engade a evidente raigame popular da súa temática e da súa métrica, os textos adquiren un decidido aire folclórico que os fai parecer o froito espontáneo e anónimo dunha tradición poética, segundo sinalou a crítica, ben coñecida por Lorca: a dos cancioneros galaico-portugueses e a poesía popular galega (Anderson 1990: 240)⁵.

A feble autoría destes textos suscita, ademais, preocupacións que transcenden o campo da filoloxía onde as mesmas se orixinan (Anderson 1990: 273-4). Dunha maneira que me interesa explorar, o aire folclórico dos textos e a súa evanescente autoría apuntan cara a unha posible significación dos poemas que vai máis alá da anécdota e das circunstancias históricas que determinaron a súa escritura. A folclórica sinxeleza dos *Seis poemas galegos* é, en boa medida, só aparente; nestes textos está cifrada unha reflexión sobre o lugar que ocupa o poeta no mundo. Unha reflexión, ademais, consonte coas preocupacións primordiais da poesía moderna, pois atinxe tanto á maneira na que o poeta e a natureza se relacionan como, en última instancia, á razón de ser da propia poesía.

No seu libro *Lorca's Late Poetry*, Anderson analiza cada un dos *Seis poemas galegos* e conclúe que articulan unha visión orgánica e coherente da paisaxe galega; sorprendente circunstancia se se ten en conta que foron escritos de xeito esporádico ó longo de tres anos e que só cando todos os poemas, ou case todos, existían optou Lorca por agrupalos en libro (Anderson 1990: 273). Malia as frecuentes e concretas alusións á ancestral cidade de Santiago de Compostela ou ó campo galego, trátase propiamente de textos impresionistas máis que de poemas costumistas; en palabras de Feal Deibe: "el paisaje exterior es un paisaje interior" (1971: 561). As paisaxes galegas convértense en meros pretextos para que aflore o sentimento que a contemplación dos mesmos evoca no falante lírico; con inxenua tenrura, o pintoresco contorno galaico devén "reino interior", "paysage d'âme", no que a persoa poética cifra unha serie de autorreveladoras referencias. Anderson acerta plenamente cando afirma, na conclusión do seu detallado estudio, que "Lorca is writing broadly within the Symbolist tradition, and hence that these poems' entire overt subject-matter can and probably should be taken as an extended symbol for something quite different, and which quite likely has to do with the poet's emotions or intuitions" (1990: 274). Anderson, sen embargo, non explora cales poderían ser esas emocións ou intuicións que a rústica paisaxe galega evoca no poeta nin tampouco reflexiona sobre a relación existente entre os poemas galegos e o que el chama tradición simbolista.

Ó meu ver, o recurso principal que unifica e cohesiona os *Seis poemas galegos* é a maneira na que se relaciona o individuo coa natureza⁶. Nos poemas, este vínculo manifestase en dúas instancias fundamentais, antagónicas e presumiblemente irreconciliables: unha presume a unión, concordancia ou *contidentia* do individuo

coa natureza, mentres que a outra exhibe a nostalxia que a separación entre ambos provoca no individuo. Articulando tal oposición, os *Seis poemas galegos* asumen plenamente un dos dilemas máis importantes para o desenvolvemento da poesía moderna, segundo o expresou Schiller no seu famoso ensaio sobre o “inxenuo” e o “sentimental” na poesía. Nunha memorable frase, Schiller dictamina sen ambaxes que: “The poet... either *is* nature or he will *seek* it” (1993: 200). Segundo Schiller, o “inxenuo” é unha cualidade esencial da poesía clásica, mentres que o “sentimental” é un dos trazos que definen a poesía moderna ou romántica e a distinguen da clásica. Convertendo a Ariosto nun prototipo do poeta sentimental, Schiller describe que o mesmo “cannot conceal his own amazement and emotion while relating [an] incident. The sense of the distance between those customs and the customs characteristic of his age overwhelms him. All at once he stops portraying the subject matter and appears in his own person” (1993: 198).

Nos *Seis poemas galegos* hai textos que pretenden adoptar unha perspectiva “inxenua”, xa que semellan proceder dunha voz comunitaria ou colectiva que aspira a confundirse coa mesma orixe que a poesía popular, á que conceptúa como o froito natural e espontáneo da alma galaica. Entre eses poemas de autoría feble que, sen logralo completamente, amosan unha perspectiva inxenua atópanse “Romaxe de Nosa Señora da Barca”, “Noiturnio do adoescente morto” e “Canzón de cuna pra Rosalía de Castro, morta”. O resto dos poemas asume unha perspectiva “sentimental” ou subxectiva, non tanto porque neles aflore necesariamente un falante lírico recorrendo á primeira persoa gramatical, senón porque a oposición entre o suxeito e a natureza ou, para expresalo co léxico fichteano do que se apropiaron os románticos alemáns, entre o eu e o non-eu convértese na razón de ser do poema. Entre este segundo grupo de poemas agrupamos “Madrigal â cibdá de Santiago”, “Cántiga do neno da tenda” e, ata certo punto, “Danza da lúa en Santiago”. Paga a pena aclarar que, da mesma maneira que a intervención explícita dun falante lírico no texto non garante a adopción dunha perspectiva “sentimental”, a obxectivación ou transparencia da voz poética fronte a anécdota descrita tampouco dá lugar necesariamente a unha visión “inxenua” da mesma ou do contorno. No sucesivo centrareime naqueles poemas onde a relación entre o individuo (sexa este falante lírico ou non) e a natureza se presenta de maneira problemática.

A carón do exaltado aire folclórico que amosan case todos os *Seis poemas galegos*, existe nalgún deles certo aire metafísico, no que a nostalxia é a principal manifestación. Non hai dúbida de que o trazo predominante nos *Seis poemas galegos* é a saudade ou morriña experimentada por un falante lírico que se manifesta, ás veces, de maneira directa e outras prefire enmascararse trala escena ou o estado de ánimo das persoas que describe. En “Romaxe de Nosa Señora da Barca”, “Cántiga do neno da tenda” e “Canzón de cuna pra Rosalía de Castro, morta”, o falante poético case que se agacha, obxectiva e transparenta; o falante poético que apostrofa a Nosa Señora da Barca na homónima “Romaxe” ou o destinatario epónimo da “Canzón de cuna pra Rosalía de Castro, morta” parece, sobre todo, o anónimo portavoz dun sentir comunitario e colectivo. En “Madrigal â cibdá de Santiago”, “Noiturnio do adoescente morto” e “Danza da lúa en Santiago”, a persoa lírica, en cambio, faise explícita intervindo na anécdota e, ás veces, protagonizándoa, sobre todo no primeiro, no poema que comeza cos versos:

*Chove en Santiago,
meu doce amor.
Camelia branca do ar,
brila entebrecido o sol* (p. 14).

Deixando á marxe a ambigüidade que crea o segundo verso (¿trátase dunha frase en aposición ou dun apóstrofe ó ausente ser amado?), é necesario salientar a presenza da chuva non só como un dos trazos característicos da paisaxe galega, senón como un indicador dos vínculos do poema coa modernidade literaria. Nas estrofas finais do poema, a chuva e o vento esvaecido convértense nos atributos dunha melancólica voz poética a cargo da que queda a descrición dunha paisaxe urbana:

*Olla a choiva pola rúa.
laio de pedra e cristal.
Olla no vento esvaído
soma e cinza do teu mar.*

*Soma e cinza do teu mar,
Santiago, lonxe do sol.
Ágoa de mañán anterga
trema no meu corazón (p. 14)⁷.*

É necesario sinalar o manifesto avoengo verleniano destes versos e tamén a posible pegada dos idilios de aldea e de toda unha poesía de tema rural ou campesiño coa que os románticos e simbolistas lamentaron a desaparición do mundo arcádico (acoden á mente os nomes de Lamartine, Rodenbach, Maeterlinck, Samain, Pascoli, Rosalía de Castro, Gabriel y Galán, Herrera y Reissig ou o propio Machado), pero é mellor explorar a conexión entre a morriña que explicita a voz poética do “Madrigal á cibdá de Santiago” e a outoniza e refreada nostalxia que caracteriza a poesía moderna dentro da tradición romántico-simbolista. Schiller, como sinalamos, non dubida en establecer unha relación de identidade entre o “inxenuo” e o clásico, por unha banda, e o “sentimental” e o romántico”, pola outra. Nesa perspectiva “sentimental” atópase a raíz de toda a angustia metafísica e existencial características do poeta moderno que inauguran os románticos alemáns, ingleses e franceses, e posteriormente os simbolistas franceses, os prerrafaelitas ingleses e os modernistas hispanoamericanos. A presenza da melancolía na poesía “sentimental” é atribuíble ás cavilacións dunha conciencia que, polo mero feito de existir, se sabe arredada do ámbito natural que contempla. Ó distinguir entre a poesía “inxenua” e a “sentimental” Schiller repara en que os habitantes da bucólica tradicional, prototipos do poema “inxenuo”, nin sequera cuestionan a súa relación coa natureza, simplemente a viven (son a natureza). A poesía moderna opera, en cambio, a partir da existencia dun suxeito pensante e autoconsciente, afastado tanto da natureza como da divindade cara a onde remite o fermoso. É dicir, mentres o artista clásico, “inxenuo”, constitúe unha unidade coa natureza, o artista moderno, “sentimental”, adquire conciencia da separación que media entre a súa individualidade e o mundo físico e, como produto desa reflexión, domínalo un sentimento de nostalxia por esa natureza situada alén da interioridade do ser, no ámbito da outredade. A inxenuidade do poeta clásico (e non se trata, segundo admite o mesmo Schiller, de que todos os poetas clásicos sexan inxenuos) non lle permite ser outra cousa que parte da natureza, pois nin sequera ten conciencia da posibilidade de outro estado alterno; o poeta “sentimental”, por contra, enfróntase a un dilema produto do desenvolvemento dunha conciencia interior que amosa a separación existente entre o poeta como suxeito e a natureza como obxecto (fenómeno que deploraba Rousseau). A exaltación da conciencia do propio ser, que presupón o modelo do poeta “sentimental”, condénalo a sentirse arredado e non partícipe da harmonía universal; non se pode, ó mesmo tempo, ser un consigo mesmo e un coa

natureza. Como ben observou o xenebrino, o mal do home moderno é precisamente ter unha aguda conciencia de si mesmo, porque tal capacidade de autorreflexión é un fenómeno inversamente proporcional á posibilidade de sentirse verdadeiramente unido ó resto da creación.

Non é casualidade que “Madrigal â cibdá de Santiago” esté dedicado á cidade homónima e non ó campo galego: “Chove en Santiago / na noite escura” (p. 14). O panorama urbano golpeado pola chuva e o vento nunha noite escura convértese no escenario propicio para que nel se manifeste a nostalxia indicadora de que entre suxeito e mundo existe un abismo insalvable mentres o primeiro exista e manteña conciencia de si. Incluso fronte a unha cidade que ten uns vínculos coa historia sagrada e a intervención divina tan evidentes como inmemoriais, o poeta déixase dominar por unha escura e inexplicable nostalxia. Anderson opina que “the whole text is inscribed somewhere between the twin poles of sadness, lifelessness, pessimism and sterility, and joyfulness, life, optimism and vitality” (1990: 247)⁸; discrepo, sen embargo, desta interpretación porque opino que o aire nostálgico do poema é tan omnipresente como indiscutible. O final do poema recrea un novo avatar dese fenómeno característico da poesía moderna que Schiller denomina “transcendencia vacua” (1993: 68-72): o ideal que persegue o poeta, sexa este a unidade co todo, a revelación dos absolutos universais ou o acceso ó ser das cousas, preséntase sempre de maneira incompleta, indeterminada ou baleira. A auga da chuva no poema está inextricablemente vinculada á melancolía que experimenta o poeta ó intuír a existencia dunha realidade primordial, simple e máxica da que se sente, sen embargo, inevitablemente afastado⁹. A auga da mañá antiga que treme no corazón do poeta alude a un tempo fóra do tempo, ó espacio ancestral e prerracional das orixes, á idade dourada na que o sagrado moraba na terra, ó fundamento mesmo do ser, inintelixible pero intuible mediante o doído sentir e a palabra poética; semellante intuición ocorre, sen embargo, nun presente aínda ou, mellor aínda, xa non revitalizado por esas forzas ancestrais: no presente da palabra e da escritura onde labora o poeta non habita o milagre da revelación senón unha serie de atributos que remiten paradoxalmente á vacuidade do ideal antes presentado: a chuva, a sombra, o vento e a cinsa que axexan as solitarias rúas de Santiago son outros heraldos negros que, como no poema de Vallejo, se encargan de anunciar ó poeta a morte de Deus e o desencatamento do mundo¹⁰. A chuva e a auga que contempla o poeta en “Madrigal â cibdá de Santiago” son signos ambivalentes non porque neles se cifren xuntamente tristura e optimismo, esterilidade e vitalidade, segundo afirma Anderson, senón porque a través deles o poeta intúe unha remota realidade que para el resulta non só inaccesible senón a penas articulable; nese paradoxo cífrase, unha vez máis, o dilema da poesía moderna, tal e como o presentan as teorizacións románticas: defínese e constitúese repetidamente a partir dunha contradicción irresoluble entre a procura dos absolutos e a conciencia da futilidade desa procura.

A nostalxia do individuo que se sente arredado da natureza é o tema explícito da “Cántiga do neno da tenda”. Aquí a perspectiva “sentimental” perfílase nas desventuras do personaxe epónimo, a pesar de que a voz poética non intervén directamente na anécdota. O devandito “nenno da tenda” resulta ser un exiliado por partida dobre. A súa lonxanía física respecto ó lar nativo implica tamén unha separación anímica do que para o poeta representa o idealizado campo galego:

*¡Triste Ramón de Sismundi!
 Sinte a muñeira d'ágoa
 mentres sete bois de lúa
 pacían na súa lembranza.
 Foise pra a veira do río,
 veira do Río da Prata.
 Sauces e cabalos nños
 creban o vidro das ágoas.
 Non atopou o xemido
 malencónico da gaita,
 non viu o inmenso gaiteiro
 coa boca frolida d'alas;
 triste Ramón de Sismundi,
 veira do Río da Prata,
 viu na tarde amortecida
 bermello muro de lama (p. 18).*

Especulouse acerca do destino final do triste Ramón de Sismundi. Miguel García Posada apóiase na contigüidade etimolóxica que existe entre “amortecida” e “morte” para suxerir que o melancólico protagonista remata botándose ó barro primordial que representan as enlamadas augas do Río da Prata, vermello muro de lama (p. 108). Anderson non desestima esa lectura, pero imaxina que sería non menos trágico que Sismundi seguisse vivindo nos espazos non auráticos dunha cidade moderna consumido pola morriña e pola imposibilidade de regresar ó idílico país (1990: 255-6). Sexa como for, o que importa é sinalar que o texto propón como paradigma de felicidade a volta á bucólica simplicidade dos vellos tempos botada de menos por Rousseau¹¹. Ramón de Sismundi soña co regreso a unha comarca arcádica onde o individuo e a natureza constitúen unha unidade, pero esa volta convértese nun ideal inalcanzable, non tanto pola penuria na que vive Sismundi como porque a conciencia do “nenó da tenda”, como suxire a non aurática visión do “bermello muro de lama” que pecha o poema, foi indeleblemente luxada pola maneira de ver as cousas propias do home moderno, a súa arela de recuperar a perdida unidade cósmica vai inevitablemente acompañada das mesmas facultades autorreflexivas ou autocontemplativas que constitúen e separan o ego da outredade.

A omnipresencia da lúa no último dos *Seis poemas galegos* pecha o libro reformulando a relación entre o individuo e a natureza mediante unha visión desta última onde o “inxenuo” e o “sentimental” forman un intenso contrapunto. En “Danza da lúa en Santiago”, a voz poética obxectívase e mimetiza un diálogo entre unha nai e a súa filla arredor da presenza da lúa nunha das prazas principais de Santiago de Compostela, a Quintana dos Mortos. A voz da nai identifica a lúa e os seus atributos con motivos tradicionalmente relacionados coa esterilidade e a morte (“corpo transido”, “potro de pedra”, “grises vidros”¹²). É evidente que a nai teme e resístese a aceptar a irrupción da lúa no espazo emblemático da Quintana dos Mortos, praza que debe o seu nome ó antigo camposanto que un día existiu nese lugar (Anderson 1990: 267). A filla, en cambio, exalta a presenza revitalizadora da lúa na espectral paisaxe urbana, pero faino a expensas da racionalidade ou discursividade do poema. A tradicional estrofa arromanzada, o recorrente refrán e a falla dun fio lóxico entre preguntas e respostas sobrancean o carácter salmódico e ritual do poema por riba da congruencia do enunciado, que queda un tanto preterida. Aproveitándose do poder encantatorio que crea o persistente refrán, a filla invita á

nai a participar na danza luar, que é, ó tempo, danza da morte e danza da vida, morte e rexeneración unidas nun mesmo acto, emblema dunha temporalidade tamén recorrente e cíclica, non moderna senón antiga: o tempo sen tempo do mito e a poesía. Non se dá por sentado neste poema, sen embargo, o sentimento de unidade entre o individuo e a natureza que ten lugar nos textos máis folclóricos de todo o poemario: “Romaxe de Nossa Señora da Barca” e “Canzón de cuna pra Rosalía de Castro, morta”, poemas onde, máis que dunha voz poética individual, semella que o enunciado lírico queda, como xa vimos, a cargo dun falante colectivo: o mesmo pobo, como proba fidedigna de que a comunión coa natureza só existe a expensas da obliteración da persoa. Na “Danza da lúa en Santiago”, a presenza revitalizadora da natureza mantense nun plano virtual e constitúe ante todo unha invitación ou chamada perentoria a participar harmoniosamente dos procesos cíclicos da natureza que converten o universo nun ben temperado cosmos.

Considerados na súa totalidade, os *Seis poemas galegos* recrean unha Galicia, máis que vista, transeñada a partir das inquiredanzas existenciais e metafísicas dun poeta moderno. Nos poemas alternanse ou mestúranse dúas visións antagónicas e ambivalentes en torno á relación entre o individuo e a natureza, que corresponden *grosso modo* ás categorías do “inxenuo” e o “sentimental” de Schiller. No abalo de semellante ambigüidade queda cifrada a evidente nostalxia do poeta por unha realidade primordial que só logra expresar como unha esvaída e difuminada presenza, é dicir, de xeito vacuo, a menos que a poesía se converta en rito e a mesma persoa poética no voceiro espontáneo dun falante colectivo. Pero é precisamente na fuxitiva presenza desa visión escindida, conflictiva e, a pesar de todo, moderna do vínculo existente entre o falante lírico e a natureza onde reside a elusiva unidade do poemario. Os *Seis poemas galegos* manteñen a súa coherencia gracias á conxuntura que propón o eu poético ó contemplar a paisaxe da súa idílica Galicia desde dous lados opostos: a unidade e a nostalxia.

NOTAS

- 1 Sobre a problemática autoría dos *Seis poemas galegos* escribiron, entre outros, Carlos Martínez Barbeito (1945), Eduardo Blanco Amor (1959), María Victoria Atencia (1982), Xosé Landeira Yrago (1984, 1986), Xosé Luís Franco Grande (1985), Ernesto Guerra da Cal (1985), José Sánchez Reboredo (1986), Andrew Anderson (1987, 1990) e Luís Pérez Rodríguez (1995). A relación non pretende ser exhaustiva; o estudio de Pérez Rodríguez inclúe, entre outros moitos documentos e datos valiosos, unha bibliografía abondo complexa e actualizada sobre os *Seis poemas galegos*. De detallar as estadias de Lorca en Galicia ocupáronse principalmente Xosé Luís Franco Grande (1974), Xosé Landeira Yrago (1974, 1986) e, en data máis recente, o mesmo Pérez Rodríguez. Entre os poucos traballos que combinan o achegamento histórico-filolóxico cunha lectura máis ou menos orientada cara ás significacións dos poemas sobresaen os estudos de Carlos Feal Deibe (1971), María Teresa Babin (1974) e do propio Andrew Anderson (1990).
- 2 Excelentes reproducións fotográficas dos manuscritos (autógrafos e apógrafos) dos *Seis poemas galegos* figuran no esmerado estudio de Pérez Rodríguez (1995: 263-78).
- 3 Franco Grande afirma categoricamente que "García Lorca non sabía unha palabra de galego" (1985: 1).
- 4 Pérez Rodríguez ofrece un detallado, aínda que non imparcial, resumo dos avatares da polémica (1995: 143-60). No que atinxe á esvaradiza autoría do poemario, Pérez Rodríguez defende a tese de Blanco Amor e non comparte o cauteloso excepticismo de Anderson.
- 5 Anderson alega que Lorca estaba familiarizado con varias compilacións de letras de cancións populares e folclóricas que circulaban na época; unha das máis populares era a de Eduardo Martínez Torner (Anderson 1990: 240, e Pérez Rodríguez 1995: 136-8). Estilisticamente hai nos *Seis poemas galegos* trazos das cantigas medievais galegas (notablemente o *leixapréñ*) (Anderson 1990: 241). Feal Deibe estudiou, pola súa parte, a influencia dos *Cantares gallegos* de Rosalía de Castro no estilo e os lugares comúns dos *Seis poemas galegos*; este estudio transcende, sen embargo, o mero cotexo de fontes e ofrece unha lectura detallada dos textos que, malia notables acertos, peca, en ocasións, dun excesivo literalismo. A tendencia a parafrasear os poemas de Lorca é aínda máis pronunciada no traballo de María Teresa Babin.
- 6 Pérez Rodríguez aventura, en cambio, unha interpretación amorosa (e abondo reduccionista) dos *Seis poemas galegos* e, apoiándose en testemuños de Eduardo Blanco Amor, afirma que "poetizan unha experiencia poética, vivida por Lorca fundamentalmente na súa relación de amizade con Ernesto [Guerra da Cal]" (1995: 182).
- 7 Cito os poemas segundo a edición de María Victoria Atencia, pero confrontei os textos con facsímiles da primeira edición e cos autógrafos e apógrafos reproducidos ambos no substancial estudio de Pérez Rodríguez (1995: 223-62 e 263-78).
- 8 Unha opinión semellante mantén Feal Deibe: "El agua, la lluvia, inseparable de Santiago, no sólo trae sombras; es también algo vital, fecundo" (1995: 560-1).
- 9 Babin afirma que a chuvia, nesta cidade situada "más allá de los siglos", remite a "una mañana prima, germinal, del día inicial del génesis" (1974: 24); nega, sen embargo, a impronta verleniana dos versos finais do poema e minimiza o ton saudoso dos mesmos (1974: 25). Algo semellante reconece Feal Deibe, para o que a mañá "se sitúa plausiblemente en la infancia (*mañán anterga*), en una época lejana. Como si a través de las brumas, a través de la noche, se abriese el alma camino hacia un mundo dulce, del que la muerte ha sido abolida" (1971: 561).
- 10 A chuvia é aciaga mensaxeira e compañeira inseparable dos fondos golpes da alma na poesía temperá de Vallejo. *Vid.* "Heces" ou "Lluvia"

de *Los heraldos negros*. A chuva como avatar da melancolía é practicamente un tópico da poesía que Federico de Onís chama “posmodernista”. Moito menos coñecida que a de Vallejo é a lírica do arxentino Pedro Miguel Obligado. Cito a estrofa final do seu poema “La lluvia no dice nada” porque o ton destes versos remite á melancolía do “Madrigal” lorquiano: “Sobre el muerto día, / llueve / una melodía / leve. / La ciudad se queda encantada / bajo una luz que se evapora... / La lluvia no dice nada, / y llora...” (Onís 1934: 678-9).

- 11 “Frente a la cerrazón de la vida actual, Galicia surge como un paraíso perdido” (Feal Deibe 1971: 571).
- 12 A asociación do vidro coa morte é común na poesía de Lorca. Nos mesmos *Seis poemas galegos* aparece tamén de maneira destacada na terceira estrofa de “Romaxe de Nossa Señora da Barca”.

Referencias bibliográficas

Anderson, Andrew A.

- 1987 "Who Wrote *Seis poemas galegos* and in What Language?", *Essays in Memory of Federico García Lorca*. De. C. Brian Morris (Lanham: University of America Press, 129-46).
- 1990 *Lorca's Late Poetry: A Critical Study* (Liverpool: Francis Cairns).

Atencia, María Victoria

- 1982 "Los *Seis poemas galegos* de Federico García Lorca", *Ínsula* 427 (xuíño): 1 e 12.

Babín, María Teresa

- 1974 "La poesía gallega de Lorca", *Sin Nombre* 5.2: 21-42.

Blanco Amor, Eduardo

- 1959 "Los poemas gallegos de Federico García Lorca", *Ínsula* 14.152-3 (xullo-agosto): 9.

Feal Deibe, Carlos

- 1971 "Los *Seis poemas galegos* de Lorca y sus fuentes rosalianas", *Romanische Forschungen* 83: 555-87.
- 1973 *Eros y Lorca* (Barcelona: Edhasa).

Franco Grande, Xosé Luis

- 1985 "O galego de Lorca-Guerra da Cal", *Faro de Vigo* (8-XI): 1.
- 1974 Franco Grande, Xosé e Landeira Yrago, José Luís "Cronoloxía gallega de Federico García Lorca y datos sincrónicos", *Grial* 45: 280-307.

García Lorca, Federico

- 1994 *Obras completas*. 3 vols. (México: Aguilar).
- 1986 *Poemas galegos*. Trad. María Victoria Atencia (Madrid: El Observatorio).

García Lorca, Francisco

- 1981 *Federico y su mundo* (Madrid: Alianza).

García Posada, Miguel

- 1979 *García Lorca* (Madrid: Edaf).

Guerra da Cal, Ernesto

- 1985 "Federico García Lorca (1898-1936)", *Rosalía de Castro. Antoloxía poética. Cancionero rosaliano*. (Viseu: Guimaraes Editores), 193-9.

Landeira Yrago, Xosé

- 1984 "O encontro de Eduardo Blanco Amor con García Lorca", *Grial* 83: 82-92.
- 1986 *García Lorca y Galicia* (Sada: Edicións dos Castro).
- 1986 *Viaje al sueño del agua. El misterio de los poemas gallegos de García Lorca* (Sada: Edicións do Castro).

Martínez Barbeito, Carlos

- 1974 "García Lorca, poeta gallego", *Grial* 43 [1945]: 90-8.

Onís, Federico de

- 1934 *Antoloxía de la poesía española e hispanoamericana* (Madrid: Centro de Estudios Históricos).

Pérez Rodríguez, Luís

- 1995 *O pórtico poético dos 'Seis poemas galegos'* (Consello da Cultura Galega).

Sánchez Reboredo, José

- 1986 "Sobre los seis poemas gallegos", *Cuadernos Hispanoamericanos* 435-6 (setembro-outubro): 619-27.

Schiller, Friedrich

- 1993 "On Naive and Sentimental Poetry", *Essays*. Trad. Daniel O. Dahlstrom. Eds. Walter Hinderer e Daniel O. Dahlstrom. 1795-1796 (Nova York: Continuum).

Vallejo, César

- 1988 *Obra poética*. Ed. Américo Ferrari (Madrid: Archivos).

Verlaine, Paul

- 1981 *Poesía completa*. 2 vols. (Barcelona: Río Nuevo).