

El primer soneto de García Lorca

El «9 de enero de 1918» es la fecha del primer soneto de Federico García Lorca. Lleva por título: *La mujer lejana. Soneto sensual* y ha permanecido inédito hasta 1980 en que el hermano del poeta lo incorporó a su imprescindible monografía¹. Me valdré, para mi análisis, del manuscrito original cuya copia debo a la amabilidad de Manuel Fernández Montesinos. El original de *La mujer lejana. Soneto sensual* está escrito a tinta en una cuartilla (15,7 × 21,5) de papel amarillento. En la parte superior derecha lleva el número romano «XIX», escrito a lápiz. En los archivos familiares está incluido en la carpeta D y su número de orden es el 23.

Escribe Francisco García Lorca: «Debió ser en el año 1918 cuando mi hermano y yo decidimos ordenar los poemas escritos [por Federico]». Efectivamente, el citado número romano es de puño y letra de Francisco. El manuscrito, aunque excepcionalmente «limpio» comparado con otros del poeta, evidencia intervenciones posteriores a la redacción primitiva. La transcripción del hermano del poeta, sobre no ser de una absoluta fidelidad, no recoge las tachaduras que dan fe de cómo, desde los comienzos de su actividad poética, Federico García Lorca manifestó para consigo mismo esa exigencia artística que siempre lo caracterizó.

La mujer lejana

Soneto sensual

Todas las mil fragancias que manan de tu boca
Son perfumadas nubes que matan de dulzura.
Mi cuerpo es como un ánfora hecha de noche oscura
Que derrama su esencia en ti ¡divina loca!

Tus miradas se pierden en los dulces senderos.
Por ti Noche y Erebo se vuelven a la nada,

¹ FRANCISCO GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo* (Madrid, Alianza Tres, 1980, 1982²), pp. 164-165.

Febe se apaga lánguida ante ti, humillada,
Y se escarcha de flores la cabeza de Eros.

En una noche azul y en el jardín silente
Que tú estés ensoñando con regiones brumosas
Y el piano marchite la canción del olvido.

La estrella de mi beso se posará en tu frente,
La fuente de mi alma te inundará de rosas
Y cantará el piano vibrante de sonido.

9 de Enero 1918

Ocupémonos, en primer lugar, del título. Los dos puntos que delimitan la palabra «Soneto» indican (como confirman los que encierran la fecha) que éste era el título escueto inicialmente previsto por el poeta. Posteriormente Lorca añadió, con letra más pequeña, el adjetivo «sensual», y todo el sintagma «Soneto sensual» pasó finalmente a subtítulo tras haberse decidido el autor por un auténtico título: *La mujer lejana*. Ya desde el título asistimos a un proceso de elaboración poética animado por una progresiva concretización semántica. Una inicial indicación meramente genérica evoluciona, seguida por el atributo, en explicitación temática con la escritura del título propiamente dicho. Asoma, pues, la «carga sensual y temática» de que habla Francisco², pero con una sugerencia, además, crítico-interpretativa que el autor nos facilita en un texto deliberadamente ambiguo. Tenemos, por otra parte, sustituciones muy significativas: el primer verso del primer terceto fue primero: «Una noche azul en que mi alma sea luna». Lorca lo enmendó luego: «En una noche azul en que mi alma sea la luna», y por último pasó a ser el inexpresivo y casi amanerado verso definitivo: «En una noche azul y en el jardín silente».

El título inicial «Soneto» y, sobre todo, el posterior «Soneto sensual» concuerda con los de la «juvenilia» lorquiana de los años 1917-1918 que se conserva —casi toda ella inédita en castellano³— en los archivos de la familia García Lorca. Los títulos de estas composiciones primerizas se articulan siguiendo dos ejes denominativos: uno que se atiene a la terminología musical (*Un tema con variaciones, pero sin solución; Dúo de violoncello y fagot; Salmo recordatorio; Momento musical de la Vega*, etc.), y otro que tiende a especificar el género poético empleado (*Soneto, Can-*

² FRANCISCO GARCIA LORCA, O.c., p. 161.

³ ANDRÉ BELAMICH ha publicado inéditos de este período, en versión francesa, en su excelente Tomo I de FEDERICO GARCIA LORCA, *Oeuvres complètes* (Paris, Gallimard, «Pléiade»), 1981.

ción desolada, Romance de ciego, y una significativa Balada sensual dos meses posterior a nuestro poema, etc.). Se trata, sustancialmente, de ensayos o ejercicios poéticos que incluso en el título revelan su doble motivación: la rápida adquisición de técnicas expresivas y la búsqueda de una expresión personal.

Ahora bien, lo más sorprendente de esta decimonona composición lorquiana es la actitud aparentemente contradictoria de su autor. Por un lado, el aprendiz de poeta recurre a módulos formales, símbolos y metáforas que no corresponden por entero a su personalidad expresiva, pero que cumplen una ineludible función de ejercicios poéticos. Por otra parte, se sirve de la poesía para expresar una ruptura desgarradora de carácter íntimo que necesita ser explayada.

Dicho de otro modo, aun siendo ésta una poesía en la que Lorca habla, sin vacilación, exclusivamente de sí mismo, en un arranque irreprimible de sinceridad autobiográfica, emplea para ello una impersonalidad formal muy acentuada. Diríase, a primera vista, la obra de un colegial enamorado incapaz de expresar con originalidad su propia desazón amorosa y que recogiera aquí y allá (orientalismo granadino, primer Juan Ramón, mitología, canciones en boga⁴, etc.) las voces prestadas de su mensaje personal.

Pero ¿constituye este poema el fruto no maduro de un poeta en ciernes o más bien nos hallamos ante una sabia elaboración literaria tendente a enmascarar, tras símbolos mitológicos, citas literarias y otros préstamos técnicos, la verdad personal que no puede entregarse desnuda? Si esto es así, el orientalismo granadino conllevaría una sensualidad vergonzante; el juanramonismo, una búsqueda apasionada de la propia personalidad; la mitología, una falsilla de lectura de los significados al alcance únicamente de quien está en posesión del mismo código cultural, etc.

En nuestro intento de racionalizar y decodificar la complejidad de este poema, diremos que Lorca construye el soneto con arreglo a unas series léxicas fácilmente identificables cuando se determina el área semántica a que pertenecen. La primera serie viene dada por lo que podríamos denominar el «léxico de la seducción». Parte del subtítulo mismo: *sensual, fragancias, perfumadas nubes, dulzura, esencia, dulces senderos, lánguida*. Lorca, como vemos, se sirve de un léxico convencional para la expresión

⁴ Conociendo el alto nivel de interferencia que tienen las experiencias personales y los hechos de costumbre en la poesía de Lorca, es más que probable que el v. 11 («Y el piano marchite la canción del olvido») sea una referencia explícita al *leit motiv* de la celeberrima zarzuela *La canción del olvido*, del maestro J. Serrano, con libreto de F. Romero y G. Fernández Shaw, estrenada en el Teatro Liceo de Valencia el 17 de noviembre de 1916 con enorme y duradero éxito.

de una voluptuosidad de tipo «oriental». Ahora bien, la construcción de una atmósfera densa de efluvios afrodisíacos, la elaboración de una escena inmersa en cómplice oscuridad, sugiere en el lector un *amor* considerado *oscuro*, sugerencia que se hace explícita, por otra parte, en la «noche oscura» del tercer verso. La mayor concentración de las unidades de dicha serie ocurre, como es obvio, en el primer cuarteto, donde el encuentro del «yo» del poeta con el «tú» de la mujer, se resuelve inmediatamente en coito gracias a la metáfora del «ánfora... que derrama su esencia» en el cuerpo de la amada. Con esta primera serie se enlaza la segunda, que se configura en una especie de «léxico de la relación amorosa»: *manar, derramar, escarchar, posarse, inundar*.

La relación amorosa se consume, no sin cierta agresividad que está en relación con la tercera serie semántica, que denominaremos «léxico de la disgregación» o «léxico de la negación del amor»: *matar, perderse, volverse a la nada, apagarse, marchitar, olvidar*. Todo lo que «creaba» amor resulta connotado *negativamente*, se convierte en negación del amor. Así, las fragancias, que son «perfumadas nubes», matan; el cuerpo del poeta, que «derrama su esencia» es «un ánfora hecha de noche oscura», etc.

La palabra «ánfora» introduce, a su vez, lo que constituirá el plano mitológico del segundo cuarteto. El ánfora es, obviamente, el vaso de Pandora. El poeta se autoconnota, pues, mediante un signo femenino, símbolo de hostilidad hacia la mujer que, según Hesíodo, es el origen de todos los males de la humanidad. Observemos que también la boca de la mujer está representada, en el primer verso, como caja de Pandora, puesto que de ella salen «mil fragancias» que esparcen muerte. La identificación —expresada por el rechazo de la diversidad/complementariedad de los dos sexos— es evidente en esta imagen elíptica.

La serie mitológica abunda igualmente en el mismo sentido. Lorca, —que, incluso en un contexto surrealista como el de *Poeta en Nueva York y Tierra y Luna*, recurre a referencias mitológicas—, demuestra en este poema conocer perfectamente los meandros de la mitología y sacar partido de sus más sutiles implicaciones simbólicas⁵. Noche es la madre de Eros, pero también lo es de Sueño (ese «ensoñando» del v. 10) y de Muerte (el «marchite» del v. 11) y está en relación con los Infiernos, a través de su esposo Aqueronte. Erebo es hermano de Noche y también él está en relación con las tinieblas infernales que llevan su propio nombre.

⁵ Escribe FRANCISCO GARCÍA LORCA: «El examen [de Derecho Constitucional] se inició, creo recordar, con una conversación benévola sobre los diálogos platónicos. Acaso se deslizó luego hacia mitos de la antigüedad, en los que Federico estaba versado. Tenía entonces mi hermano, casi como libro de cabecera, una edición preciosamente ilustrada de la *Teogonía* de Hesíodo» (*ob. cit.*, pp. 99-100).

Erebo y Noche (Nyx) personifican el principio masculino y femenino respectivamente de la oscuridad primordial: el Caos, donde todo existía pero todavía *in fieri*, aún no definido. En el v. 2 del segundo cuarteto vuelven, vencidos, a la nada de donde provienen. Febe, hija de Urano y de Gea, denominada «la que brilla», es una de las personificaciones de la Luna y se identifica con Diana, también conocida por Febea, precisamente. Es el mito lunar de Diana el que Lorca evoca, esto es, su aversión al matrimonio —siempre según Hesíodo— o emparejamiento, dada su oposición a los hombres. Ese «humillada» del v. 7, que la única coma del manuscrito pone de relieve, es una manifestación suplementaria de esta repulsión por la cópula.

Los dioses se van, dejando una nota de vergüenza, o más bien de pecado, en la mujer, responsable de la soledad del hombre («por ti», «ante ti»). A la avasalladora pasión del primer cuarteto sucede, como consecuencia inmediata, el vacío de un universo que debe ser recreado sobre nuevos equilibrios. Sólo Eros queda en escena (patética e irónica representación de azucarada postal de amor) bajo una lluvia de flores, y casi convencido de haber cumplido con su mítica tarea de ordenar el mundo mediante la agregación del amor humano que él representa.

La simbología mitológica no se agota en este segundo cuarteto. El terceto que sigue aporta una nueva serie de referencias al mismo sistema simbólico-mitológico, aunque ahora haciendo gala el poeta de mayor sutileza y refinamiento. El «salto narrativo» es, pues, sólo aparente. Fijémonos especialmente en la doble imagen simbólica del v. 10 que nos pone en relación, mediante una nueva metáfora mitológica, con Erebo y con Noche, a través de Sueño («ensoñando con»), que es su hijo, y con Caos, implícito en la precisión geográfica («regiones brumosas»).

Como dice Hesíodo, Sueño vive en un palacio alrededor del cual fluye el Leteo, el río del Olvido; la entrada está adornada con amapolas y con hierbas somníferas, y todo es silencio (el «jardín silente» del v. 9). Sólo se oye la música del agua del río: una especie de *canción del olvido* que aparecerá en el v. 11⁶. Al mismo tiempo, las «regiones brumosas» no

⁶ Es interesante notar cómo en la ya citada zarzuela *La canción del olvido* hay dos arias cantadas por los protagonistas, que están indicadas comúnmente con la sinécdoque «la canción del olvido» y nada extrañas al léxico o al sistema alusivo del soneto:

I Mujer, primorosa clavellina
que buscas el amor.
Yo soy caminante
que al pasar
le arranca las hojas
a la flor

son otra cosa que las nieblas y las nubes que componen el reino de Caos: la Nada, según Aristóteles (la misma «nada» del v. 6 a la que «se vuelven» Noche y Erebo). Dentro de esta óptica, por consiguiente, este terceto, que superficialmente expresa la nostalgia de la lejanía, confirma en su profundidad simbólica la idea de la nada que ya existía antes del coito y que reaparece después del mismo. Es decir: el recorrido de la «noche oscura» del poeta es idéntico al de Noche que va y vuelve de la Nada a la Nada.

La sensualidad arrolladora del primer cuarteto se desvanece en el último terceto, donde la agresividad y sentimiento de culpabilidad se tornan en una casi casta tranquilidad y afectuoso recuerdo tras el reconocimiento de un eros imposible. Los besos mortales de los dos primeros versos (según la secuencia *boca-mana-nubes-que matan*) se transforman en un fraternal beso en la frente. Beso de gratitud, a todas luces. La violencia del cuerpo que derrama noche oscura en la mujer (vv. 3 y 4) se hace ahora alma que inunda de rosas. Imagen ésta que da vida a la oposición quizá más evidente y emblemática de todo el poema: «cuerpo... de noche oscura» frente a «alma... de rosas». La oposición viene además subrayada por la imagen paralela que acompaña a los dos miembros de la oposición («cuerpo»: «ánfora que derrama»; «alma»: «fuente que inunda»). El piano que en el v. 11 tocaba machaconamente la canción del olvido hasta desgastarla, privándola de su originario sentido nostálgico, ahora, en el verso final, suena emocionadamente, sin asomo de angustia («cantará el piano», frente a «el piano marchite»).

El amor y, sobre todo, la relación amorosa brillan por su ausencia en este último terceto: la mujer está efectivamente lejana. El silencio del jardín de Eros —esto es: las palabras que se silencian porque no pueden pronunciarse— es ahora sonido-canto que emana de la liberación de un erotismo no satisfactorio. Todas las oposiciones del soneto concluyen en la paz recobrada de los tres versos finales. Reconocida la inutilidad del intento amoroso heterosexual y asumida la diversidad propia, torna la paz al poeta.

y sigue adelante
sin recordar
tu amor...

II El aire murmura a mi oído
dulce cantar que en otros labios
he recogido en noches lejanas de amor,
cantares risueños que huelen a flores
y alientan ensueños de amor.

.....
Pobre Marinela
que ese bien que anhela
no se lo da el amor.

He aquí por donde el soneto de un Lorca aún inexperto, a la búsqueda de una personal técnica expresiva, revela una compleja construcción metafórica que nos obliga a una lectura de insospechado alcance. Aparentemente nos hallamos ante un bello, aunque no extraordinario, ejercicio lingüístico-conceptual en el que no falta una cierta complacencia en el refinamiento verbal e incluso un alarde de erudición mitológica. Pero un segundo nivel de lectura nos descubre una precisa andadura cronológica: El primer cuarteto es la relación amorosa *mientras* se está consumando. En el segundo cuarteto pasamos al momento inmediatamente *posterior* a la relación consumada. El primer terceto se desplaza a un *después* indefinido: el de la ya acaecida separación y de la lejanía. El segundo terceto se sitúa ya en el *futuro*, con el propósito de recuperación de la memoria ya corregida por el tiempo y, por tanto, serena y fría.

La mujer lejana podría ser entonces un título didascálico que recoge el tiempo final convirtiéndolo en el emblema de todo el soneto. Hemos visto, sin embargo, cómo una lectura realizada a través de las series léxicas, del sistema de oposiciones y del código simbólico (mitológico), nos permite afirmar que la normalidad de una lírica de amor implica precisamente su contrario: la imposibilidad de un amor normal. Por otra parte, la poesía lorquiana de estos meses —casi toda ella aún inédita— nos confirma, sin el menor asomo de duda, el hecho de que Lorca está sirviéndose de la expresión poética para dar salida a sus propias angustias de identidad. Apenas nueve días más tarde, en su segundo soneto, lacónicamente titulado *Soneto*, escribirá:

Nunca más la veré pues ya mi alma
Entró en el reino del placer sombrío,
Jardín sin luna, sin pasión, sin flores.

Y en la *Balada sensual*, de marzo del mismo año, rubrica:

Una boca fresca de mujer,
Y mis labios sedientos
No pueden beber.

PIERO MENARINI

Università di Bologna

La mujer gitana. XIX
 Geneto sensual

Coelas las ^{mi} fragancias que ^{marcan} de tu boca
 Son perfumadas nubes que ^{matan} de dubia
 Mi cuerpo es como un anjora hecha de noche oscura
 Que cloroma su esencia en ti divina loca

— los dulces senderos
 Tus miradas se pierden en ^{luzes} ~~luzes~~ ^{brumosas}
 Por ti la Noche y Erebo ^{se} vuelven a la nada
 Te besa se apaga languida ante ti, humil cada
 Y se escarcha de flores la cabeza de Eros.

En una noche azulgen el jardín y lento
~~En una noche azul en que mi alma se adivina~~
 Que tu estés suspirando con regiones brumosas
 Y el piano marchite la canción del olvido

La estrella de mi beso se posara en tu frente
 La fuente de mi alma te inundara de voras
 Y cantará el piano vibrante de sorriso.

—
 7 de Enero 1918.

La publicación de este facsimil del autógrafo de Lorca está autorizada por los herederos del poeta.

Menarini.