

# NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0185-0121

nrfh@colmex.mx

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

México

Aguilar Álvarez Bay, Tatiana

Edición crítica de Poema doble del lago Edem de Federico García Lorca

Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LII, núm. 1, enero-junio, 2004, pp. 45-76

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60252103>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EDICIÓN CRÍTICA  
DE “POEMA DOBLE DEL LAGO EDEM”  
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

PRÓLOGO

En “Niña ahogada en el pozo” se reconocen los temores que, a manera de insidiosas premoniciones, rondaban a Federico García Lorca durante su estancia en Nueva York: “Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancia, / sino afilado límite, por venir de diamante”. El futuro de “diamante” que aguarda a la prisionera, nada tiene que ver con el esplendor asociado a las piedras preciosas, más bien sugiere el destello frío y la rigidez de la existencia a que se ha confiscado el ritmo y la movilidad.

Tanto como a la muerte, García Lorca teme los límites hirientes que estancan la vida en respuestas maquinales, propias de quien cumple un papel que le ha sido asignado, en lugar de participar en el juego del mundo, cuyo incesante dinamismo reproduce la inquietud renovada del origen. Esta doble amenaza, la de la muerte y la del vivir-mortecino, adopta la forma de un lamento que se propaga por la maraña de calles y edificios de la ciudad donde el poeta se sabe perseguido<sup>1</sup>.

Lo imposible de la distancia añorada, vuelo y horizonte cancelados por el círculo del pozo, da lugar a este sollozo difícil de contener y del que se ensayan diversas versiones en *Poeta en Nueva York*<sup>2</sup>. En “Poema doble del lago Edem”, cuya edición crítica aquí presento, la persecución momentáneamente se interrumpe. La quietud del paisaje se transforma en escenario

<sup>1</sup> Al plano psicológico o individual de este lamento, se suma el social que se traduce en denuncia profética de Nueva York. En la tradición de las lamentaciones por Jerusalén, la ciudad norteamericana recibe severos reproches que se extienden al mercantilismo de la época.

<sup>2</sup> En lo sucesivo PNY.

adecuado para la invocación de la “voz antigua”, acicate de la expresión poética y punto de partida del despliegue vital. Sin embargo, este alentador inicio desemboca en la visión fragmentada del mundo y de sí mismo que marca la estancia neoyorquina de García Lorca, como indica el último verso del poema: “y allí donde flota mi cuerpo, entre los equilibrios contrarios”.

“Poema doble del lago Edem” forma parte de la cuarta sección de *PNY* titulada “Poemas del lago Edem Mills” y que se dedica a Eduardo Ugarte<sup>3</sup>. Junto con “Nocturno del hueco” y “Pequeño vals vienesés”, este poema es uno de los tres autógrafos incluidos en la última versión de *PNY*, a cuyo reciente hallazgo me refiero más adelante —el resto del documento consta de versiones mecanografiadas. Dicho autógrafo hace posible fijar el texto del poema, del que se conservan otras dos versiones. De un lado, la que se publica en la revista argentina *Poesía* en 1933<sup>4</sup>. De esta revista procede la versión que Guillermo de Torre recoge en *Obras completas* (1938) bajo el sello de Losada<sup>5</sup>. De otro, el apógrafo mecanografiado con correcciones a mano del autor en poder de Juan Marinello, a quien García Lorca lo entrega en 1930 durante la escala que efectúa en Cuba al regresar de Nueva York a España. Destinada a la revista cubana *Avance*, esta versión no llegó a publicarse entonces, pero Marinello la da a conocer en 1964, en *Contemporáneos. Noticia y memoria*, colección de ensayos donde se reproduce el facsímil del apógrafo<sup>6</sup>. Compuesta de once estrofas, la versión final del poema es la más corta de las tres; trece estrofas integran la intermedia, mientras que la más antigua, que consta de quince estrofas, resulta ser la más larga. La cronología, así como la extensión del poema, permiten establecer el orden de los testimonios:

<sup>3</sup> Eduardo Ugarte Pagés (Hondarribia 1900-Méjico 1955), dramaturgo y cineasta. Al lado de García Lorca, funda y dirige la compañía de teatro universitario ambulante “La Barraca”.

<sup>4</sup> *Poesía*, 7 (Buenos Aires, noviembre de 1933), pp. 26-28. Agradezco al profesor Andrew A. Anderson haber puesto a mi disposición este documento.

<sup>5</sup> FEDERICO GARCÍA LORCA, *Así que pasen cinco años. Poemas póstumos*, en *Obras completas*, 1<sup>a</sup> ed., Losada, Buenos Aires, 1938, t. 6.

<sup>6</sup> *Contemporáneos. Noticia y memoria. Tomo primero*, Universidad Central de las Villas, La Habana, 1964, pp. 232-233. MARIO HERNÁNDEZ transcribe el apógrafo en poder de Marinello en la edición conmemorativa de los cincuenta años de aparición de *PNY* (*Manuscritos neoyorquinos. “Poeta en Nueva York” y otras hojas y poemas*, Tabapress-Fundación García Lorca, Madrid, 1990, pp. 119 y 121).

esta edición de “Poema doble del lago Edem” se basa en la última versión del poema, recogida en el original de *PNY*. De acuerdo con las fechas, este documento se designa con la sigla *O<sub>3</sub>*. Debido a la intervención del editor, la versión de *Poesía* no puede considerarse estrictamente como original, pero vale como segundo testimonio porque da constancia de la fase intermedia del poema. Se designa con la sigla *P*. Por último, el apógrafo en poder de Marinello, en tanto que primer original, se designa con la sigla *O<sub>1</sub>*.

El acceso al original de *PNY* impide considerar como testimonios las ediciones de 1940, publicadas simultáneamente por Séneca y Norton. De ahí que en esta edición de “Poema doble del lago Edem” no se incluyan en el aparato crítico las variantes correspondientes a sendas ediciones. Sin embargo, cuando es pertinente se hace referencia a ellas en las notas, al igual que a la versión de Losada –incluida en la sección de “Variantes” de Séneca.

La historia de los avatares del original de *PNY* ha sido minuciosamente reconstruida por Nigel Dennis, a cuyo trabajo remito<sup>7</sup>. Con todo, por la relación que guarda con la edición que presento, conviene detenerse en sus episodios principales. Como se sabe, García Lorca fue asesinado poco después de entregar a Bergamín, en el verano de 1936, la última versión de *PNY*. A partir de entonces, el documento sigue la trayectoria de su depositario, quien se traslada a Francia en 1938, donde agiliza los preparativos de la edición del libro. Aunque bastante avanzado, el proyecto no llega a término. Finalmente, en 1940 el libro se publica bajo el sello de Séneca, editorial que Bergamín pone en marcha durante sus años de exilio en México. Para probar suerte, Bergamín parte en 1946 a Caracas y deja el documento que le confiara García Lorca en poder de su amigo Jesús Ussía Oteyza, quien a su vez se traslada a París a finales de 1950. En este momento se pierde la pista del original de *PNY*. Más adelante, Bergamín intenta, en vano, recuperarlo. La historia recomienza cuando en 1999 la señora Manuela Saavedra de Aldama, la última destinataria del documento, decide subastarlo. Christie’s da a conocer la noticia y los herederos de García Lorca reclaman su propiedad. Después de un largo y costoso proceso, la justicia británica dictamina que la titularidad del original de *PNY* corresponde a Manuela Saavedra,

<sup>7</sup> *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de “Poeta en Nueva York”*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2000.

quien lo subasta, de acuerdo con lo previsto desde 1999. Finalmente, el 4 de junio de 2003 los herederos de García Lorca obtienen el documento en la subasta a cargo de Christie's. En esta subasta sólo interviene otro interesado, Félix Demares Oyens, representante de "un coleccionista de Europa continental" y antiguo asesor de Christie's en el Departamento de Libros y Manuscritos. Como se deduce de sus declaraciones, Oyens está al tanto del valor del original de *PNY*: "muestra la estructura del poemario como ningún otro documento que se conserva de *Poeta en Nueva York*"<sup>8</sup>.

Las discrepancias entre las dos primeras ediciones de *PNY*, que tantos quebraderos de cabeza produjeron a la crítica, se deben a las características del documento que García Lorca entrega a Bergamín y a los accidentes a que estuvo sujeta la edición del libro<sup>9</sup>. Por otra parte, el hallazgo del documento desmiente la hipótesis de Eutimio Martín, según la cual la estructura del libro no procedería de un original de García Lorca, por lo demás inexistente, sino de la inventiva de Bergamín. Con base en esta idea y en el descubrimiento de un índice autógrafo donde García Lorca incluye poemas que pertenecen a *PNY* bajo el título de *Cielo y luna*, Martín edita separadamente el llamado ciclo de Nueva York<sup>10</sup>. Con el hallazgo del original de *PNY* esta discusión queda zanjada.

Aun teniendo a la vista el autógrafo de "Poema doble del lago Edem", la edición del poema presenta dificultades en lo que se refiere a la puntuación, sumamente irregular, por no decir extravagante. Si bien es cierto que estas irregularidades se subsanan en *P*, esto no ayuda a resolver los problemas pues en dicha versión, como ya dije, interviene un editor. Por fidelidad al original, en esta edición conservo la puntuación de García Lorca, salvo en contadas ocasiones señaladas en las notas. Al problema de la puntuación se suma el de los acentos, de los que García Lorca prescinde casi por completo. De ahí que al editar el poema haya sido necesario regularizar la ortografía.

Cabe añadir que las cuestiones de orden interpretativo que sugiere la edición de "Poema doble del lago Edem" se desarro-

<sup>8</sup> *El País*, La Cultura, 5 de junio de 2003, p. 33.

<sup>9</sup> Cf. NIGEL DENNIS, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, ed. E. Martín, Ariel, Barcelona, 1981. Miguel García Posada adopta el criterio de Martín en su edición de la obra de GARCÍA LORCA: *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, en *Obras*, t. 2: *Poesía*, Akal, Madrid, 1982.

llan, con la amplitud que las notas no admiten, en el estudio complementario<sup>11</sup> al final de este artículo.

Como cualquier labor, la de esta edición de "Poema doble de lago Edem" tiene una historia, cuyo inicio se sitúa en el curso de doctorado que el profesor Antonio Carreira impartió en El Colegio de México, de marzo a julio de 2001. Fueron muchas horas en que la erudición competía con un finísimo entendimiento verbal. No es momento de reseñar los hallazgos que de ahí resultaron; sin embargo, vale la pena comentar ahora que este continuo ejercicio de ingenio se transformó en estímulo para una lectura en que los sentidos, no sólo la memoria y la capacidad de análisis, tuvieran más y mejor parte. Gracias a este curso pude concluir que la crítica textual, así como el conjunto de tareas relacionadas con ella, desarrollan una forma de atención particularmente necesaria a la hora de acercarse a la poesía; enseñan al lector a plegarse a la "materialidad" de las palabras, esto es, a su conformación y al universo de sensaciones y afectos que cada una de ellas incorpora. Así, la edición puede transformarse en un antídoto contra visiones excesivamente teóricas, donde se corre el riesgo de olvidar el despliegue sensorial al que el lector está tan obligado como el autor. García Lorca lo afirma de modo taxativo: "Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto"<sup>12</sup>. Lejos de ser una disciplina ajena a las peripecias de la expresión, la crítica textual invita a convivir estrechamente con el poema, de cuya manufactura proporciona una perspectiva privilegiada. Se trata de una forma excepcional de convivencia de la que se participa al lector, quien a su vez accede a los estratos que se superponen en el poema. Por paradójico que parezca, esta clase de ejercicio, sujeto a la compleción sensorial de las palabras, atento y minucioso hasta la manía, hace más placentera la lectura y aumenta la comprensión del entramado arquitectónico-musical que articula el poema.

Si el proyecto de editar un texto procede del curso de Antonio Carreira, debo la elección del poema a las sugerencias de James Valender, quien me proporcionó la fotocopia del origi-

<sup>11</sup> Todas las citas de PNY que aparecen en este trabajo proceden del documento que García Lorca confía a Bergamín.

<sup>12</sup> "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Conferencias I*, ed. C. Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 99.

nal de *PNY* con que trabajé de modo provisional. La versión definitiva de este trabajo se basa en el autógrafo de “Poema doble del lago Edem” que actualmente se encuentra en la Fundación Federico García Lorca, a cuyo presidente, Manuel Fernández Montesinos, agradezco haberme facilitado la consulta de dicho documento y autorizado su reproducción.

#### TESTIMONIOS:

*O<sub>3</sub>*: Autógrafo incluido en el original de *PNY* que García Lorca entrega a José Bergamín para que lo publique. De aquí proceden las versiones de Norton y Séneca.

*P*: *Poesía*, 7 (Buenos Aires, noviembre de 1933), pp. 26-28. Representa [*O<sub>2</sub>*].

*O<sub>1</sub>*: Apógrafo mecanografiado con correcciones a mano de García Lorca; el poeta lo entrega a Juan Marinello para que aparezca en la revista cubana *Avance* en 1930, pero no llega a publicarse. Marinello publica el facsímil de este apógrafo en su libro *Contemporáneos. Noticia y memoria. Tomo primero*, Universidad Central de las Villas, La Habana, 1964, pp. 232-233. Esta edición de “Poema doble de lago Edem” se basa en *O<sub>3</sub>*, excepto en el v. 49.

#### EDICIONES\*:

*L*: Versión recogida por Guillermo de Torre en *Obras Completas*, t. 6: *Así que pasen cinco años. Poemas póstumos*, 1<sup>a</sup> ed., Losada, Buenos Aires, 1938. Procede de *P* (véase *P*).

*N*: Versión publicada en Federico García Lorca, *The poet in New York and other poems of Federico García Lorca*, the Spanish text with an English translation by Rolfe Humphries, W. W. Norton, New York, 1940.

*S*: Versión publicada en Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, con cuatro dibujos originales, poema de Antonio Machado, pról. de José Bergamín, Séneca, México, 1940.

*Svar*: Versión transcrita por Bergamín en la sección de “Variantes” de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, ed. de José Bergamín, Séneca, México, 1940, pp. 159-161. Salvo en un par de lecciones, esta versión coincide con *L* (véase *L*), de donde la toma Bergamín para incluirla como variante en la edición de Séneca.

\* Estas ediciones no figuran en el aparato crítico; sin embargo, como aparecen en las notas, se presentan aquí las siglas con que se designan.

*- Poema doble del Lago Edén -*

*Printo grande puro afumado  
y juncos*

Era mi voz antigua  
ignorante de los duros jocos amargos.  
X la vino lamiendo mis pliegues  
bajo los frágiles telescos mojados.

Ay voz antigua de mi amor  
Ay voz de mi verdad  
Ay voz de mi ~~luz~~ abierta costado  
Ay voz de mi ~~luz~~ que abría la boca  
creando todos rosas manaban de mi bugre  
y el cespel no concia la impalde sentada en el bello.

Entro aquí debajo mi sangre  
y helando mi humor de suyo pensado  
mientras mis ojos se perdían en el viento  
con el aluminio de los solos de los bosquecitos.

Dejame pecar la puesta  
donde Edén tiene lluvias  
y Adán fecundar peces de la embocadura  
Dejame pecar nubes ullas de los cielos.

A C (brisas de los despiertos  
y los alboritanos saltos.

Y se el uno mes secreto  
que tiene un viejo alfígero oxidado  
y se el brillo de una bija desvirtuado  
sobre la sorprendie enceta del plato.

Pero no quiso mundo ni sueno ver divina  
quien mi blanca, mi amor humana  
en el insonoro oseno de la brisa por medio que era  
Mi amor humano!

Eres perro amarillo te persiguen  
y el viento acelera tu ronco, despidiendo  
Oy vor antigua grena en tu bueya  
esta vor de majalote y de telo.

Joven floraz por que no lei la gana  
eres floraz los frutos del ultimo barro  
por que no soy un hombre ni un poeta ni una huja  
solo por si me pulelo herido, por donde las uvas del  
atoleado

Lluvia clara diciendo mi nombre  
 Rosa, nino y abeto a la orilla de este lago  
 para decir mi verdadero nombre de nacimiento  
 tratando en mi la brisa y la fragancia. Vacella

No, no yo no regreso yo dejo  
 Una mala libertad que me lleva los muros  
 En el laberinto de los muros es un desvío que se abre  
 La luna de cestigo y el sol que enciende.

A si heblada yo.  
 así halla yo cuando fatigas detuve los truenos  
 y la muerte me estaban buscando  
 y la muerte y el sueño y la muerte me estaban buscando,  
Así donde mijan las vales perturba jatites de peje  
 allí donde mijan las vales perturba jatites de peje  
 y allí donde flota mi cuerpo entre los espullibantib.

## —Poema doble del lago Edem—

Nuestro ganado pace, el viento espira  
-Garcilaso-

Era mi voz antigua  
ignorante de los densos jugos amargos  
la [que] vino lamiendo mis pies  
bajo los frágiles helechos mojados.

*Lema espira] expira P 4 bajo] sobre O<sub>1</sub>, P*

Título. Se refiere al lago de Eden Mills, pueblecito situado en Vermont, donde García Lorca pasa parte del verano de 1929 con el escritor Philip Cummings, quien invita al poeta español a casa de su familia. García Lorca sustituye “Eden” por “Edem” también en *O<sub>1</sub>* y en *P*. En *S* se conserva el nombre incorrecto, en cambio, el editor de *N* corrige lo que quizá considera un obvio error de ortografía. Por otra parte, García Lorca modifica el nombre del lago también en la hoja donde se indica el título de la cuarta sección de *PNY*: “Poemas del lago Edem Mills”, y en la fecha registrada al final de “Cielo vivo” —el otro poema de que consta esta sección.

Lema. “Égloga segunda”, v. 1146. Alentado por la quietud del entorno, propicio para la conversación distendida entre amigos, Salicio insta a Nemoroso a que relate de principio a fin las acciones prodigiosas de Severo. En los siguientes versos (1147-1153) se insiste en el encanto del paraje, cuya atmósfera corresponde al dibujo idílico del *locus amoenus*.

2. La minúscula al comienzo del siguiente verso vuelve inexplicable el punto que aparece en *O<sub>3</sub>*, por lo que aquí se suprime.

3. En *O<sub>3</sub>* se señala con una cruz roja al margen que aquí hay un problema. Ante la dificultad, en *S* se altera el verso sustituyendo “vino” por “adivino”, versión de la que no se encuentran indicios en *O<sub>3</sub>*; sin embargo, perdido el original a partir del cual se puede subsanar este error, dicha versión es la que aparece en la mayor parte de las ediciones de *PNY*. En *O<sub>1</sub>* y en *P* se lee: “la que vino”, por tanto, se puede suponer que García Lorca se salta el “que” —añadido en esta edición entre corchetes— al preparar la versión definitiva del libro. Aunque Bergamín tiene acceso a *P*, por medio de la transcripción de Guillermo de Torre para Losada que incluye en la sección de “Variantes” de Séneca, no soluciona el problema con base en esta versión.

4. En su edición de *PNY*, establecida de acuerdo con las hipótesis de Eutimio Martín, Miguel García Posada da por hecho que muchas de las correcciones que García Lorca introduce en la última versión del poema son deturpaciones de Bergamín: “Los errores de Bergamín [en este poema] son particularmente numerosos, como atestiguan las dos ediciones *princeps*; numerosos y graves” (*Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, ed. cit., 1982, p. 729). Por ejemplo, a pesar de que a partir de *O<sub>3</sub>* resulta evidente que Lorca sustituye aquí “sobre” por “bajo”, García Posada asegura que la enmienda se debe a Bergamín.

¡Ay voz antigua de mi amor Ay voz de mi verdad Ay voz de mi abierto costado cuando todas [las] rosas manaban de mi lengua y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo.  Estás aquí bebiendo mi sangre bebiendo mi humor de niño pesado	5     10
---	-------------------------

**5** Ay voz] Ay mi voz *P* **6-7** Ay voz de mi verdad / Ay voz de mi abierto costado] Ay voz (mi *praem.* *P*) de mi verdad! Voz de mi abierto costado *O<sub>1</sub>*, *P* **8** manaban] brotaban *O<sub>1</sub>*, *P*|| lengua] saliva *O<sub>1</sub>* **9a-9d** Ay voz antigua que todos tenemos / pero que todos olvidamos / sobre el hombro de la hora, en las últimas expresiones / en los espejos de los otros o en el juego del tiro al blanco. *O<sub>1</sub>*, *P* **11** humor de niño pesado] amor de niño pasado *O<sub>1</sub>*, *P*

5. Al igual que en los vv. 27 y 30, en este v. el signo de admiración aparece hacia abajo, como se utiliza al final de la frase. Para evitar confusiones, ha sido necesario regularizarlo.

7. Alusión a la herida del costado de Cristo, a quien también se apela en el v. 48, donde aparece el “desnudo”, figura que en *El Públco* se relaciona más explícitamente con el relato evangélico de la Pasión.

8. En la versión definitiva del poema falta el artículo “las”. García Lorca pudo haberlo omitido por haplografía. Como el problema es fácil de resolver, en *Ny* en *S* se subsana la omisión. El verso está completo en *O<sub>1</sub>* y en *P*, lo que confirma que se trata de un descuido del poeta, de ahí que en esta edición se incluya “las” entre corchetes. En “Ciudad sin sueño” se emplea la misma imagen, “manar rosas de nuestra lengua”, para aludir a la libertad expresiva a que aspira el sujeto.

9. Así como en el v. 2 se habla de la ignorancia de la voz antigua, aquí se atribuye al césped carencia de conocimiento. Puesto que la voz antigua remite a la integridad propia del niño, esta ignorancia puede identificarse con la inocencia destruida por la maquinaria mordida del caballo.

10. En *Svar* se lee “Estáis” en lugar de “Estás”; se trata de uno de los dos cambios que se introducen en esta versión con respecto a *L*. El otro se encuentra en el v. 30, donde se antepone “mi” a “voz antigua”.

11. Es difícil distinguir si en *O<sub>3</sub>* dice “pesado” o “pasado”. Prueba de ello es que en *S* se opta por “pesado”, en cambio en *N* se lee “pasado”. Aunque en *O<sub>1</sub>* y en *P* aparece “pasado”, no se trata necesariamente de una versión definitiva, ya que al sustituir “amor” por “humor” en *O<sub>3</sub>*, García Lorca bien pudo modificar también el adjetivo del final del verso. Como se ve, ambas lecciones pueden ser válidas. Se podría argumentar que “niño pasado” corresponde a la “voz antigua” del principio. Sin embargo, se opta por “pesado” porque concuerda mejor con la connotación material, concreta, que introduce el término “humor”; en contraposición con “amor”, más abstracto en este contexto.

mientras mis ojos se quiebran en el viento  
con el aluminio y las voces de los borrachos.

Déjame pasar la puerta  
donde Eva come hormigas  
y Adán fecunda peces deslumbrados  
Déjame pasar hombrecillo de los cuernos  
al bosque de los desperezos  
y los alegrísimos saltos.

15

**13** borrachos] soldados *O<sub>1</sub>, P* **14** Déjame pasar la puerta] Déjame (Dejadme *O<sub>1</sub>*) salir por la puerta cerrada *O<sub>1</sub>, P* **16** peces deslumbrados] peces... *O<sub>1</sub>*  
**17** pasar] salir *O<sub>1</sub>, P* **18-19** al bosque de los desperezos / y los alegrísimos saltos] al bosque de los desperezos y los (de *praem.* *P*) alegrísimos saltos *O<sub>1</sub>, P*

13. García Lorca alude varias veces a “los borrachos” en *PNY*, elemento que aquí se relaciona con los ojos quebrados del verso anterior. En otros momentos, los borrachos forman parte de una escena que procede de un comentario del hijo de Jorge Guillén, quien refiere así la anécdota: “Ahí meriendan los borrachos”, había dicho Claudio Guillén, muy pequeño —de unos tres años—, ante unos desmontes con restos rotos de suburbio en las afueras de la ciudad (Valladolid). Federico recogió esa frase con una mudanza muy suya. Es la muerte lo que los borrachos meriendan” (Pról. a F. García Lorca, *Obra completa*, ed. supervisada por A. del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1980, t. 1, pp. lxxxi-lxxxii). En efecto, esta escena aparece en “Fábula y rueda de los tres amigos”, vv. 37-38, y en “Vaca”: “Que ya se fue balando / por el derribo de los cielos yertos / donde meriendan muerte los borrachos” (vv. 19-21).

14. Las confusiones a que ha dado lugar este verso dependen del v. 17, donde en *O<sub>3</sub>* parece decir “hombrecillos”, sustantivo en plural que no concuerda con el verbo que lo antecede. A pesar de la incoherencia gramatical, en *S* se transcribe el verso tal como aparece en *O<sub>3</sub>*. En cambio, en *N* se pretende solucionar el problema sustituyendo “Déjame” por “Dejarme” tanto en el v. 14 como en el v. 17.

17. Si bien es cierto que en *O<sub>3</sub>* se podría leer “hombrecillos”, al comparar esta palabra con otras de igual terminación, se observa que García Lorca no define bien la “o”, cuyo trazo final puede confundirse con una “s”. Aquí se conserva la lectura en singular, tal como aparece en *O<sub>1</sub>* y en *P*, lo que resuelve automáticamente la falta de concordancia. Cabe atribuir la confusión a los usos caligráficos del poeta, de los que Mario Hernández ha dado noticia: “Lorca simplificaba los rasgos últimos de las palabras, de manera que a veces es difícil distinguir un final en plural o una concordancia en masculino o femenino” (*op. cit.*, p. 33).

18. Para evitar que la frase se interrumpa, la mayúscula con que el verso comienza en *O<sub>3</sub>* se sustituye por minúscula. El error puede deberse a que el v. 18 está al inicio de una de las tres hojas donde se traslada el poema. García Lorca recurre a una expresión semejante en “El rey de Harlem”: “y los muchachos se desmayaban en la cruz del desperezo” (v. 39).

19. El deseo de recuperar la infancia lleva a rehabilitar imaginariamente el Jardín del Edén, al que aluden las figuras de Adán y Eva. La plenitud y la libertad de este espacio simbólico se relacionan con la distensión del desperezo y la agilidad de los saltos respectivamente.

Yo sé el uso más secreto  
 que tiene un viejo alfiler oxidado  
 y sé del horror de unos ojos despiertos  
 sobre la superficie concreta del plato. 20

**22** del] el *P* || unos ojos despiertos] unos despiertos *O<sub>1</sub>*

20. A la ignorancia inocente expresada en el v. 2 y en el 9, se opone aquí la angustiosa conciencia del dolor y la crueldad en tanto que condiciones de la existencia.

21. En *PNY* abundan los objetos punzocortantes, una de sus funciones consiste en subrayar la condición lacerada del poeta y, más en general, la brutal violencia a que están expuestas las criaturas, principalmente las que son pequeñas y las que están desamparadas. La cruel precisión del alfiler se subraya también en “Asesinato”: “Un alfiler que bucea, / hasta encontrar las raicillas del grito” (vv. 4-6).

22. Se alude a santa Lucía, tradicionalmente considerada como patrona de la vista. A pesar de que en la leyenda de su martirio no se registra hecho alguno relacionado con dicho sentido, la iconografía la representa siempre con un plato donde descansan sus propios ojos. A propósito de la farsa de Max Aub, *El celoso y su enamorada* (1925), Antonio Carreira explica el origen de esta confusión: “Vale la pena de examinar una cuestión relacionada con la génesis de esta obra, cuyo motivo central no sabemos dónde lo pudo encontrar Max Aub. Ángel González Palencia publicó en 1932 un erudito artículo titulado «La doncella que se sacó los ojos» (*Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, IX, pp. 181-200 y 272-294), que recoge testimonios antiguos y modernos de su difusión. Entre otros, la historia de una monja que, perseguida por la belleza de sus ojos, se los arranca para conservar la castidad, ya incluida en el *Pratum spirituale* de Juan Moschus, Eykratas, monje griego muerto en el 619. Otro relato italiano de igual contenido constituye el milagro 5º, 3ª parte del *Libro dei cinquanta miracoli della Vergine*, del s. XIII. Luego, la historia de Sor Dea y misser Zibedeo, en el s. xv, con la variante de que la monja recupera milagrosamente los ojos, caso similar a otro del *Libro de los Exemplos de Clemente Sánchez de Vercial*. Por último la historia de la beata Lucía, francesa, dicha la Casta, monja dominica muerta en 1420, que tras arrancarse los ojos también los habría recuperado. Referida, por confusión, a Santa Lucía, joven siciliana obligada a prostituirse y martirizada en tiempos de Diocleciano, aparece ya en los *Parthenice Septem*, de fray Bautista Mantuano, y pasa a ediciones tardías del *Flos Sanctorum*; de ahí que en la iconografía se represente a esta santa sosteniendo un plato con sus ojos. Concluye González Palencia mencionando varias comedias clásicas donde se recrea la leyenda, que llega al *Drama Universal* de Campoamor” (“Ojeada al teatro breve de Max Aub”, en *Max Aub [1903-1972]: enracinements et déracinements*, eds. M.-C. Chaput y B. Sicot, Université de Paris X-Nanterre-Publiclipidix, Paris, 2003). García Lorca se había ocupado antes del tema en “Santa Lucía y San Lázaro”, poema en prosa escrito en 1927, donde elabora un delicado retrato de la santa al estilo hagiográfico (*Poemas en prosa*, ed. A. A. Anderson, La Veleta, Granada, 2000, p. 59).

Pero no quiero mundo ni sueño voz divina  
quiero mi libertad, mi amor humano                          25  
en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera.  
¡Mi amor humano!

Esos perros marinos se persiguen  
y el viento acecha troncos descuidados  
¡Oh voz antigua quema con tu lengua  
esta voz de hojalata y de talco. 30

Quiero llorar porque me da la gana  
como lloran los niños del último banco  
porque yo no soy un hombre ni un poeta ni una hoja  
pero sí un pulso herido, que ronda las cosas del otro lado. 35

Quiero llorar diciendo mi nombre  
Rosa, niño y abeto a la orilla de este lago  
para decir mi verdad de hombre de sangre  
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.

**26** brisa] tierra *O<sub>1</sub>* **27** om. *O<sub>1</sub>* **30** Oh voz] Ay voz *O<sub>1</sub>, P* **34** hombre ni un poeta] poeta ni un hombre *O<sub>1</sub>, P* **37** Rosa, niño (niña *P*) y abeto] Federico García Lorca *O<sub>1</sub>* **39a-39d** Aquí frente al agua en extremo desnuda / busco mi libertad, mi amor humano / no el vuelo que tendré, luz o cal viva / mi presente en acecho sobre la bola del aire alucinado. *O<sub>1</sub>* **39e-39h** Poesía pura. Poesía impura. / Vana piroteda, periódico desgarrado. / Torre de salitre donde se entrecocan las palabras / y aurora lira que flota con la angustia de lo exacto. *O<sub>1</sub>*

24. En *O<sub>1</sub>* el verso se puntuá de manera distinta: “Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina!”. A partir de esta puntuación queda claro que “voz divina” es vocativo y, en consecuencia, “sueño” funciona como sustantivo, no como verbo. Al menos en *O<sub>1</sub>*.

27. En *O<sub>1</sub>* ocupa este lugar un verso tachado que dice: "con mi nativo desprecio del arte y la correcta ley del canto".

35. A veces García Lorca escribe de manera similar la "s" y la "r", por eso en *O<sub>3</sub>* puede leerse tanto "sonda" como "ronda"; a partir del sentido no es posible decidir entre sendas lecciones, pues las dos son apropiadas. En el supuesto de que García Lorca conserva este verbo en la versión final del poema, se transcribe como en *O<sub>1</sub>* y en *P*, donde se lee "ronda". En cambio, tanto en *N* como en *S* aparece "sonda". A diferencia de las demás, esta estrofa carece del punto final que aquí se añade. Como se constata en *O<sub>3</sub>*, donde apenas cabe la última palabra del verso, la omisión se debe a la falta de espacio.

39. En las estrofas que siguen a este verso, eliminadas en la versión final del poema, se desarrolla la cuestión estética aquí sugerida. También en el v. 31 se alude la necesidad de eliminar los resabios efectistas que, a la manera de las máscaras en el intercambio social, distorsionan la expresión.

39h. En la primera versión mecanografiada de *O<sub>1</sub>* dice: "y aurora de lira que flita con la angustia de lo exacto". A mano, García Lorca tacha "de lira que flita" y parece escribir debajo "lira que flota". Pero como ocurre en el v. 35, en "lira" no es claro si dice "r" o "s". En su transcripción, Marinello opta por "lisa". Aquí se conserva "lira" como en la versión tachada.

No, no yo no pregunto yo deseo  
voz mía libertada que me lames las manos  
En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe  
la luna de castigo y el reloj encenizado.

Así hablaba yo  
así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes  
y la bruma y el Sueño y la Muerte, me estaban buscando.

**43a-43d** Aquí me quedo solo, hombrecillo de la cresta / con la voz que es mi hijo. Esperando / no la vuelta al rubor y al primer gusto de alcoba (la *praem.* *O<sub>1</sub>*) / pero sí mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado *O<sub>1</sub>, P*  
**44** Así hablaba yo] *om. O<sub>1</sub>, P* **46** bruma] broma *O<sub>1</sub>, P*

---

42. No sólo por la alusión del “desnudo” se reconoce en este verso la atmósfera de *El Público*, también en la obra de teatro se recurre al biombo como escenario idóneo para representar los dilemas de identidad en que se resuelve la acción.

43c. Injustificadamente, en *L* se omite el “de”, que sí aparece en *P*, de donde procede dicha versión.

43. No se puede atribuir un significado unívoco a la luna en *PNY*, donde aparece al menos en 27 de los 35 poemas de que consta el libro. Como sucede aquí, en “Tu infancia en Menton” la luna se asocia con presencias amenazantes, principalmente el castigo y la muerte: “llanto de media noche y paño roto / que quitó la luna de la sien del muerto” (vv. 28-29). En *PNY* se observa cierta tendencia a relacionar la luna con el destino y la muerte, las dos fatalidades que aquejan al hombre. A semejanza de la luna, la ceniza recuerda aquí el paso del tiempo y, en consecuencia, la proximidad de la muerte. En otros momentos, la ceniza recubre las cosas o se transforma en la materia de que están hechas: “Si no son los pájaros / cubiertos de ceniza” (“Panorama ciego de Nueva York”, vv. 1-2); “que ya se fue la vaca de ceniza” (“Vaca”, v. 18); “ni tu voz como una columna de ceniza” (“Oda a Walt Whitman”, v. 33).

44. Debido a la incompatibilidad con la minúscula al inicio del v. 45, se suprime aquí el punto con que termina el verso en *O<sub>3</sub>*.

45. Esta alusión mitológica no es un caso aislado dentro del libro; en “Fábula y rueda de los tres amigos” aparece Diana, y en “Tu infancia en Menton” Apolo ocupa un lugar importante, por citar algunos ejemplos. La afición de García Lorca por la mitología clásica –quizá relacionada con la lectura de Nietzsche, a quien se alude en la conferencia sobre el duende–, adopta matices diversos en cada fase de su producción. Como se deduce del papel que desempeñan las figuras mitológicas en *PNY* y en el diálogo de Pámpanos y Cascabeles de *El Público*, en el ciclo neoyorquino esta veta resulta fundamental. Durante su estancia en Nueva York, García Lorca aspira sobre todo a expresar poéticamente el dinamismo y la contradicción constitutivos de la realidad. De ahí su interés por la dimensión trágica del universo descubierta por los griegos. En este contexto se sitúa la figura de Saturno; con su aparición se interrumpe de modo abrupto la tentativa del sujeto, a saber, recuperar la infancia y el modo de expresión originario que es correlato de esta etapa vital. Esto supone “caer” de nuevo en el tiempo, cuyo poderío se anula provisionalmente gracias al retorno de la voz antigua. Se recurre aquí a Saturno, dios que los romanos identifican con Cronos por

Me estaban buscando,  
allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje  
y allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios.

**47** Me estaban buscando] *om. O<sub>1</sub>*   **48** patitas] rojas *praem. O<sub>1</sub>, P*   **49** entre] so-  
bre *O<sub>1</sub>, P*|| equilibrios] equillilos *O<sub>3</sub>*

---

### GARCÍA LORCA Y EL CLAMOR DEL AGUA

No es casual que la plasticidad del agua se transforme en motivo de un poema como “Poema doble del lago Edem”, donde la poesía aparece como aptitud para interpretar el ritmo de lo otro, es decir, de hacerse extranjero de sí mismo<sup>13</sup>. Las alusiones al “abierto costado” de la segunda estrofa y al “pulso herido” como cifra de la máxima receptividad de la octava, sugieren

ser ambos protectores de las cosechas, para destacar la presencia amenazante del tiempo. Temeroso de que sus hijos le den el trato que él dio a su padre Urano, a quien castra con una hoz para destronarlo, Saturno devora a sus descendientes; pero su esposa Rea rescata a Zeus y en su lugar entrega al padre una piedra envuelta en pañales. Finalmente, los temores de Saturno se cumplen, pues Zeus lo destierra a los confines del mundo y usurpa su trono. Por otra parte, mediante la ambivalente figura de Saturno, padre de los dioses y devorador de sus hijos, creador y destructor, se subraya la tensión angustiosa del sujeto dividido “entre los equilibrios contrarios”. También en “Tu infancia en Menton” la presencia de Saturno resulta funesta. Esta vez García Lorca recurre al mito a propósito de la mutilación, tanto expresiva como sexual, evocando así el castigo que Zeus inflige a su padre: “No me tapen la boca los que buscan / espigas de Saturno por la nieve / o castran animales por el cielo / clínica y selva de la anatomía” (vv. 33-36).

47. En “Cielo vivo”, el otro poema de que consta la sección, se encuentra una imagen semejante: “y el rebaño de vacas nocturnas con rojas patitas de mujer” (v. 22). Mientras que en “Poema doble del lago Edem” se elimina el calificativo “rojas”, referido a las patitas de los pajes, en “Cielo vivo” el adjetivo se conserva.

49. En lugar de *equilibrios* en *O<sub>3</sub>* se lee algo así como *equillilos*. Como esa lección no tiene sentido, se puede deducir que se trata de un error debido a la rapidez con que García Lorca traslada el poema en el autógrafo. Se conserva aquí la versión de *O<sub>1</sub>* y *P*, donde se lee “equilibrios”, término que ajusta bien en el verso.

<sup>13</sup> En la tercera sección de “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”, titulada “Demonio”, GARCÍA LORCA formula la misma cuestión también apelando al agua: “El encanto secreto del enemigo es otro. / Permanecer. Quedarse en la luz del instante. / Permanecer clavados en su belleza triste /y evitar la inocencia de las aguas nacidas” (*Obras completas*, ed. cit., t. 1, p. 792).

que esta disposición implica en cierta manera vivir desangrándose. Por otra parte, en tanto que símbolo del origen, el agua se presenta como medio ideal para el retorno de la voz antigua, instancia que apela tanto a la visión unitaria del niño como a la integridad del paraíso, entendido no sólo como espacio idílico sino como un "estado" en que se "cura" la escisión que produce la conciencia del tiempo y de la muerte —otro posible significado de la "herida".

En la conferencia sobre el aire en la poesía que prepara durante su estancia en Nueva York (1929-1930), García Lorca afirma: "Los paisajes donde la poesía se mueve y transforma, fondos o primeros términos, están apoyados en los cuatro elementos de la naturaleza: agua, aire, tierra y fuego"<sup>14</sup>. Según dicha conferencia, entre el poeta y el elemento de su elección —cada uno posee su propia estética y son irreductibles entre sí—, se establece un certamen olímpico que pone a prueba las facultades del artista. Se representa así el combate entre el impulso humano hacia la forma, encarnado en el poeta, y lo carente de límites, cualidad que por definición corresponde a los elementos. El artista se mide con potencias incontrolables y al moldearlas establece las bases de la cultura, ya que por medio de esta maniobra se erige el mito, orden primordial que constituye el punto de partida de las empresas humanas. En este contexto, García Lorca remite a la proeza que está en el origen de la civilización griega:

El hombre no ha podido dormir tranquilamente hasta que los primeros mitos tuvieron forma definitiva... como no pudo surcar el mar, a pesar de tener inventadas las naves, hasta que el poeta dibujó, creó las inefables criaturas que lo pueblan, y dio latido y músculo a los que dirigían el sentido de las olas (p. 130).

Al estudiar el lugar del agua en "Poema doble del lago Edem", la teoría de García Lorca sobre los elementos abre su-

<sup>14</sup> CHRISTOPHER MAURER (ed.), *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1939)*, Poesía, 23/24, Madrid, 1986, p. 129. Aquí se da a conocer el fragmento sobre la estética lorquiana de los cuatro elementos que se titula "Escala del aire". Maurer también notifica el tema completo que García Lorca pensaba desarrollar: "el viento, la brisa, y el huracán en la poesía lírica del siglo dieciséis". En lo que sigue cito el fragmento a partir de esta edición, la página va entre paréntesis.

gerentes perspectivas<sup>15</sup>: el agua en tanto símbolo del origen que se busca recuperar; el dinamismo de la “corriente” en relación con la capacidad de metamorfosis; el ritmo de la sangre como pauta del impulso amoroso que empuja al poeta a asimilarse con todo lo que vive, disolviéndose así en el curso secreto del mundo. Comenta García Lorca, también en “Escala del aire”, que los elementos son graduables o graduales, a la manera de los tonos en música, de ahí las múltiples posibilidades que ofrecen al artista:

...agua, aire, tierra y fuego. De ellos parten infinitas escalas y gradaciones que llevan al número, a la luna, al cielo desierto o a la luz pura imaginada. Cuatro mundos distintos y enemigos. Cuatro estéticas acabadas, de belleza idéntica, pero de expresiones irreconciliables. Se puede agrupar a los poetas por el elemento natural que aman o prefieren, y se puede medir su valor por el dominio con que lo expresan o su capacidad respiratoria de buceadores (p. 129).

De acuerdo con esta “lógica”, en “Poema doble del lago Edem” se alternan matices diversos del agua que actúan como soporte del poema; se trata de impulsos que convergen en una misma línea: la posibilidad de rescatar la infancia y rehabilitar el paraíso. Como atraída por el encanto del paisaje y también por la disposición de ánimo a que éste induce, en la primera estrofa se hace presente la “voz antigua”, instancia a la que se sigue apelando explícita o implícitamente a lo largo del poema:

<sup>15</sup> En su artículo sobre la función de los cuatro elementos en García Lorca, MANUEL ALVAR toma en cuenta tanto los significados que cada uno adopta en su obra como el número de veces que aparecen. Reproduzco las cifras que proporciona al final, pues sugieren que para García Lorca el elemento más afín a la condición poética es precisamente el agua. Sumando poesía y teatro, el fuego aparece 92 veces, lo que equivale al 12.2%; la tierra, 151 veces (20%); el agua, 317 veces (42.1%); el aire, 194 veces, (25.5%). Ante la abrumadora proporción en que aparece el agua, Alvar aventura una explicación, sólo a título de conjeta: “Si Saturno y Mercurio son los planetas acusos estariamos en trance de apoyar la tragedia en que tantas veces el agua se incardina, por cuanto Saturno es el planeta maléfico, cuya triste luz evoca las penas de la vida nominadoras del *complejo saturniano*, que conduce a la exasperación y al pesimismo, a la melancolía y al deseo de morir. Mientras que Mercurio, entre los alquimistas sería la vuelta al estado indiferenciado que, en algunas tradiciones occidentales, representa la semilla femenina que, unida al azufre o masculina, genera todos los metales” (“Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”, CuH, 1986, núms. 433/436, p. 87).

Era mi voz antigua  
ignorante de los densos jugos amargos  
la [que] vino lamiendo mis pies  
bajo los frágiles helechos mojados<sup>16</sup>.

La voz antigua se acerca en forma de agua que “lame” los pies del sujeto, que mansamente los toca al deslizarse; en su “Escala del aire”, García Lorca se refiere con el mismo verbo a la docilidad del elemento que se rinde ante la voluntad de forma del artista: “El elemento tiende a borrar, a dormir, a engañar con fronteras que no posee. El poeta tiende a concentrar, a inventar, a imponer leyes que después serán las verdaderas cuando el elemento vencido lama sus manos con lengua de fuego, de aire, de agua o de roca” (p. 130). El agua, la condición líquida de la voz, abre posibilidades diversas y complementarias: es impulso regenerador, movilidad continua, y también llamado que invita a diluirse en la corriente para retornar con ella al origen. Por otra parte, al elegir el lago como lugar donde surge la voz antigua, García Lorca, con los románticos, diviniza el paisaje que favorece la manifestación poética. Tanto por la transparencia a que aspira como por la corriente de que procede, la voz antigua pretende ser Naturaleza, pero tropieza con las trampas a que expone la convivencia humana. Por ello, la inocencia y la dulzura de la voz antigua se contraponen a los “densos jugos amargos” que destruyen la unidad y distorsionan la expresión<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Cito “Poema doble del lago Edem” a partir de la edición incluida en este trabajo.

<sup>17</sup> Con la infancia desaparece también la inocencia, esto explica la presencia de “los densos jugos amargos” que ensombrecen al adulto, opuestos aquí a la transparencia y plasticidad de la voz antigua. Como ha señalado JAMES VALENDER, lo amargo en García Lorca tiene que ver con la dimensión paradójica del deseo, cuya satisfacción significaría agotamiento vital. En este contexto, el deseo acaba por transformarse en deseo de sí mismo, es decir, en deseo del deseo. Incompatible con el amor, el deseo se vuelca sobre el estímulo, busca la incitación, en lugar de la plenitud. A esto se debe el regusto amargo del erotismo. Así, el deseo, anhelante de su propio movimiento, escapa siempre de las restricciones derivadas de una situación fija: “El poeta se siente atraído por un deseo que se desarrolla paralelo al suyo; se enamora de otro deseo, del deseo del otro, atraído por su continuo nacer misterioso. Pero el deseo –de uno o de otro– resulta inasible, siendo tan indescifrable en su oscuro origen como inabarcable en sus proteicas manifestaciones. Y de ahí la imposibilidad de trascender a la esfera de amor intemporal” (“Federico García Lorca y Luis Cernuda: el zumo amargo”, en *Federico García Lorca e il suo tempo*, ed. L. Dolfi, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 132-133).

La voz antigua es vestigio de un universo armónico donde no se padece la amenaza del tiempo. La dualidad anunciada en el título indica también la peculiar relación que se establece entre el sujeto y el niño que fue. Por una parte, el niño se acerca bajo la figura de la voz antigua, dócil y necesitada de afecto, como delata el gesto de lamer los pies; con su sobrecededor lamento busca atraer la atención del personaje situado a la orilla del lago. En este sentido, puede decirse que el niño padece el desamparo del sujeto. Por otra, sin la ayuda del niño el sujeto se aleja cada vez más de sí mismo y se vuelve presa fácil de las falsificaciones de la vida social. Desde esta perspectiva, el sujeto es huérfano de su infancia, sin la cual vive desorientado y está permanentemente expuesto a distorsiones que restan transparencia a la expresión. En “Poema doble del lago Edem” se da noticia de un momentáneo encuentro entre el poeta y el niño; las imágenes de ambos tiemblan en el agua-espejo, y sus voces se entrelazan a lo largo del poema. Se habla a la vez desde la identidad precaria del poeta y desde la precaria identidad del niño<sup>18</sup>.

La relación entre la voz antigua y el agua se marca desde el inicio. Emisaria del tiempo hechizado de la infancia, la voz se hace presente a la orilla del lago, ambiente húmedo donde se gesta lo vivo y se cumple el anhelo, y que también sugiere la condición vulnerable de lo que está por nacer, como se señala el final de la primera estrofa: “bajo los frágiles helechos mojados”. En la segunda estrofa se escucha el lamento por la pérdida de la voz antigua, inseparable de la destrucción de la inocencia y la unidad propias del estado previo a la caída:

¡Ay voz antigua de mi amor  
 Ay voz de mi verdad  
 Ay voz de mi abierto costado  
 Cuando todas [las] rosas manaban de mi lengua  
 Y el césped no conocía la impasible dentadura del caballo.

<sup>18</sup> Como señala el lema, el encuentro entre el niño y el sujeto implica el acceso a un dominio excepcional, donde el tiempo fluye sin dificultad –en contraste con el ritmo crispado de Nueva York. Al respecto es importante el cambio en la edición del poema del verbo en presente ‘adivino’, por el pasado ‘vino’, pues con el pretérito se marca la entrada al mundo originario de la infancia que se transforma en pasado mítico para el sujeto. La voz antigua emerge del pasado, modalidad temporal de la que es emisaria y a la que es posible reintegrarse gracias a su melodía impregnada de reminiscencias.

A pesar de las nuevas connotaciones de la voz antigua que incorpora la herida, en esta imagen sigue siendo vigente el impulso del agua. Antes la voz se asimiló al lago, ahora se asimila a la sangre que podría brotar del costado abierto. Así, el sacrificio parece ser garantía de la autenticidad de la expresión. En tanto que figura de la inocencia, en la primera estrofa la voz fluye como corriente benéfica; en relación con la entrega, se presenta aquí como dádiva que mana sin que nada se interponga, es decir, libre de los disfraces que obstaculizan el contacto con los demás. Se entrelazan así las dos dimensiones incluidas en la voz antigua: el dinamismo del origen y la tendencia a prodigarse que hace posible la comunión. Ambas perspectivas desembocan en el esfuerzo por alcanzar la movilidad del agua y su aptitud para conformarse con lo diverso. Se trata de un proceso de disolución mediante el que se evaden los límites de una identidad fija. Para llegar a este estado es necesario prescindir de cualquier estrategia defensiva y también evitar lo que pudiera sanar la herida. De ahí que la voz antigua reúna la fragilidad del niño y el desamparo del mártir<sup>19</sup>.

A lo largo del poema se desarrolla desde distintas perspectivas el proceso de "licuefacción" mediante el que se busca acceder a la pureza de la voz antigua o, en su defecto, a la verdad de la voz liberada. En la tercera estrofa la relación con el estado líquido se establece con el verbo "beber":

Estás aquí bebiendo mi sangre  
bebiendo mi humor de niño pesado  
mientras mis ojos se quiebran en el viento  
con el aluminio y las voces de los borrachos.

El chorro de sangre que antes aparece como requisito de la comunicación genuina, ahora se transforma en líquido que sacia la sed. A partir de la evocación de Cristo en la estrofa anterior, cabe descubrir aquí resonancias eucarísticas: el sacrificio cruento deja paso al sacrificio ritual, y la sangre procedente de la herida se transforma en constancia de amistad y en líquido reconstituy-

<sup>19</sup> En "1910 (Intermedio)", otro de los poemas de PNY que refieren a la infancia, se plasma esta disposición de ánimo: "No preguntarme nada. He visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío / Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!".

yente. El derroche vital que García Lorca exige al poeta, se manifiesta tanto en el sacrificio como en el anhelo de volverse bebida para los demás. Sin embargo, esta referencia resulta problemática porque en el poema se dice que la voz antigua está bebiendo la sangre, como si esta voz se nutriera del sujeto, absorbiendo las sustancias, sangre y humor, de su cuerpo. Por otra parte, al remitir a la bebida se subraya la importancia que el agua tiene en el ejercicio purificador que se está llevando a cabo. El dolor con que se evoca la voz antigua se debe a que el sujeto, expulsado del paraíso de la infancia, no está en condiciones de actuar y expresarse libremente; con todo, busca vías para superar, aunque sea parcialmente, la angustia de la conciencia escindida. Por ello, en los dos últimos versos el anhelo de unidad que lleva a disolverse en el origen se contrapone a la identidad fragmentada, de la misma manera que la reconfortante presencia del agua se contrapone a la agresividad del metal<sup>20</sup>.

La cuarta estrofa alude directamente al Edén que se busca rehabilitar. Con la llegada de la voz antigua, se promueve tanto la reaparición del radiante territorio donde se anulan todas las tensiones, cuanto el regreso del niño que lo habita. De acuerdo con el mito romántico de la caída, entendiendo este término como separación del origen e ingreso en el tiempo, en “Poema doble del lago Edem” se intenta reconstituir la unidad trazando un espacio poético a salvo de las calamidades de la historia, equivalente a la Arcadia del deseo sugerida en el lema. Esta tentativa se vuelve demanda en la cuarta estrofa, donde el sujeto solicita que se le abran las puertas del paraíso:

Déjame pasar la puerta  
donde Eva come hormigas  
y Adán fecunda peces deslumbrados  
Déjame pasar hombrecillo de los cuernos  
al bosque de los desperezos  
y los alegrísimos saltos.

En el artículo que dedica a “Poema doble de lago Edem”, Andrew Anderson muestra que en esta versión del *locus amoenus*, García Lorca combina elementos del Jardín del Edén y de

<sup>20</sup> Al respecto véase RAMÓN XIRAU, “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, en *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, ed. I.-M. Gil, Taurus, Madrid, 1973, pp. 343-353.

la Arcadia pagana. Por ejemplo, el “hombrecillo de los cuernos” que comparte el paraíso con Adán y Eva bien podría ser Baco. Como también indica Anderson, el mero hecho de invocar en el lema la tradición pastoril, donde se incorpora una vertiente importante del mundo clásico, refuerza la presencia de la antigüedad pagana en el poema: “Garcilaso’s «Églogas» invoke Theocritus, Virgil and the whole pastoral tradition, while here, clearly, the epigraph is the opening line of the description of a *locus amoenus* —a *topos* whose origin can be traced back to early pastoral poetry”<sup>21</sup>.

En tanto que contrapartida del Edén antes esbozado, en la quinta estrofa se alude al Mal, en la doble acepción de inocencia perdida y experiencia de la crueldad. Como sucede en varios pasajes de *PNY*, en este caso la violencia se relaciona con objetos punzocortantes:

Yo sé el uso más secreto  
que tiene un viejo alfiler oxidado  
y sé del horror de unos ojos despiertos  
sobre la superficie concreta del plato.

Como ejemplo de crueldad, se recurre a los ojos de santa Lucía, donde sigue vibrando el miedo a la tortura. Con estas dos estrofas se cierra el ciclo que corresponde al retorno de la voz antigua y comienza otra etapa del poema, marcada por una cláusula adversativa: “Pero no quiero mundo ni sueño voz divina / quiero mi libertad, mi amor humano”. A partir de ahora cobra relieve la decisión del sujeto que antepone su deseo a cualquier argumento. En este contexto surge la voz “libertada”, que se asocia con la “verdad” defendida por el sujeto. Ante la

<sup>21</sup> “Et in Arcadia ego: Thematic divergence and convergence in Lorca’s «Poema doble del lago Edén [sic]», *BHS*, 74 (1997), p. 417. A partir de la reestructuración lorquiana del *locus amoenus*, en este artículo se propone una interpretación muy completa de “Poema doble del lago Edem” y se descifran la mayor parte de sus referencias, más o menos crípticas. Para Anderson, García Lorca combina el Edén bíblico con la Arcadia pagana porque en ese espacio es posible el galanteo entre pastores hombres, es decir, porque ahí es legítimo el amor homosexual: “No wonder, then, as has already been seen, that the Eden of stanza 4 is decidedly heterodox, and that it is conflated with Arcadia. This is so for at least two reasons: the guiltless, robust sexuality of pagan ethos, already noted, and the unquestioning acceptance by pagan myths and culture of the homosexual paradigm within the general scope of sexuality” (p. 422).

imposibilidad de recuperar la transparencia de la infancia, se opta por la verdad de la que es capaz el hombre, es decir, no por una voz divina, sino por una expresión que afirma la condición contradictoria de la existencia. ¿Qué resta entonces de la voz antigua, a la que se sigue apelando en este momento? Le corresponde el papel de inspiración, sin la cual no se podrían superar las transacciones en el plano existencial y los juegos efectistas en el estético: “¡Oh voz antigua quema con tu lengua / esta voz de hojalata y de talco”. En esta ocasión el metal no es signo de violencia, remite más bien a la expresión desvirtuada que a pesar de su aspecto brillante carece de valor, como sucede con la hojalata.

Con la aparición de la voz libertada la angustia se transforma en tono dominante. La emoción se desborda y el sujeto se refugia en el llanto, último recurso de aquellos en que recae el desprecio de los otros, representados aquí por “el niño del último banco” abrumado por la vergüenza y el fracaso. Desde el inicio del ciclo de la voz libertada, se insinúa que para encontrar esta voz, evento ligado a la defensa del amor humano, hace falta trasladarse a los confines del mundo, noción en que se incluye lo oculto y retirado, pero también la “impopularidad” de los lugares que no interesan a nadie: “en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera”. Tanto el puesto del niño desaplicado como el “rincón” de este verso pueden referir a lugares donde se destina a los niños descubiertos en falta, es decir, que por alguna razón merecen un castigo. A pesar de la defensa decidida de ese amor, no parece haber solución convincente en lo que se refiere al “lugar” donde situarlo. Por eso el llanto se transforma en necesidad inaplazable<sup>22</sup>.

La apelación al llanto, entre voluntariosa y desconsolada, nos desliza nuevamente en los dominios del agua. A la manera de la nieve que se precipita en torrentes durante el deshielo, el sujeto anhela “deshacerse” en sollozos, sin contención, sin reservas, sin consideraciones para nada ni para nadie. También en este impulso se percibe el deseo de reintegrarse al origen: disuelto en el curso del agua el niño se incorpora nuevamente a la corriente de que partió. Además, como ya se dijo, la condi-

<sup>22</sup> En la penúltima estrofa se retoma el asunto del castigo cuando se menciona “la luna de castigo” pero ahí esta imagen depende de la del desnudo, y remite a la receptividad del poeta, cuyo destino consiste en permanecer abierto al entorno a pesar del dolor que esta “herida” le produce.

ción líquida ofrece la posibilidad de adoptar diversas identidades, es decir, de ya no ser "castigado" con formas restrictivas. A continuación, esta receptividad se presenta como condición indispensable del quehacer poético:

Quiero llorar porque me da la gana  
como lloran los niños del último banco  
porque yo no soy un hombre ni un poeta ni una hoja  
pero sí un pulso herido, que ronda las cosas del otro lado.

Como ocurre con el recinto adecuado para el amor, el ámbito del ejercicio poético se localiza fuera de los territorios habituales. En ambos casos el desplazamiento es inevitable. ¿Por qué el "pulso herido" está dispuesto hacia las cosas del otro lado?, ¿cuál es ese otro lado? En una primera aproximación, la más inmediata, se trata del reverso del mundo al que sólo se accede en momentos excepcionales de la conciencia. ¿Se apela así al "misterio" sin el cual, según reza en el conocido dibujo de García Lorca, no es posible vivir?<sup>23</sup> Sea cual sea este ámbito oculto, para percibirlo se requiere el poder de congeniar con lo diverso, al que se alude con la imagen del "pulso herido". Al emanciparse de los límites de una forma determinada, el pulso, signo de la receptividad, se vuelve capaz de registrar la corriente que anima al mundo y de traducirla en ritmo comovido. A causa de la herida que lo señala, este pulso reconoce la vibración, igualmente estremecida por el dolor y el deseo, de lo vivo. Con este temblor de la sangre circulando en busca de una corriente igualmente animada por la búsqueda de participación, se representa la omnipresencia del impulso erótico, entendido como fuerza vital que recorre el universo y de la que el sujeto desea formar parte. La dificultad estriba, como ocurría en el caso de la voz antigua, en "conectar" con ese ritmo. Para interpretarlo, hace falta expresar la pugna con la muerte y el anhelo de reconciliación de lo que vive.

En este contexto, el llanto y la sangre permiten diluirse ya sea para reintegrarse al origen, ya para comunicarse con lo otro y participar de su movilidad. Ambos aspectos se retoman en la siguiente estrofa, donde el sujeto anuncia que va a decir

<sup>23</sup> Este dibujo se reproduce en *Obras completas*, ed. cit., t. 1, p. 1288. Junto a la fecha, en el extremo inferior derecho el poeta escribe: "Sólo el misterio nos hace vivir. Sólo el misterio".

su nombre y en lugar de “Federico García Lorca” —lección ensayada en la primera versión del poema—, escribe: “Quiero llorar diciendo mi nombre / Rosa, niño y abeto a la orilla de este lago”. De este modo se enfatiza la necesidad de asimilarse a formas diversas, inseparable del rechazo a la inmovilidad, peligro del que tampoco está exento el propio nombre. El voluntarioso “quiero llorar”, dos veces repetido, así como la pluralidad de formas en que se disuelve el nombre, muestran que el sujeto está decidido a destruir la tiranía de una identidad restrictiva y, por ello, perjudicial tanto en el plano vital como en el estético.

Paralela a la búsqueda de la identidad genuina, se advierte en “Poema doble del lago Edem” la pugna entre retórica y poesía. Esta es otra de las razones por las que se invoca la voz antigua, cuya presencia valdría para “quemar” los residuos retóricos que restan fuerza al poema. La autocrítica parece orientarse hacia la noción misma de “estilo”, si con esta palabra se designa un andamiaje retórico al que se recurre de manera automática. Así, los parámetros de escuela resultarían equivalentes a las restricciones de la vida social. A esta discusión se hace referencia en las dos estrofas siguientes, excluidas en la versión definitiva del poema. En la primera, se contrapone la pureza de la vida en el campo con los espejismos del reconocimiento social. En la segunda, el debate entre tendencias literarias, concretamente entre poesía pura y poesía impura, aparece como juego frívolo:

Aquí frente al agua en extremo desnuda  
busco mi libertad, mi amor humano  
no el vuelo que tendré, luz o cal viva  
mi presente en acecho sobre la bola del aire alucinado.

Poesía pura. Poesía impura.  
Vana piroteada, periódico desgarrado.  
Torre de salitre donde se entrechocan las palabras  
y aurora lira que flota con la angustia de lo exacto.

Al margen de la dificultad que plantea la palabra “piroteada”, ¿remite a un ejercicio riesgoso del que se hace alarde exagerado?, de un lado, y de la violenta yuxtaposición de dos sustantivos, aurora y lira, de otro, parece que estas estrofas se eliminan para evitar la repetición y el tono explicativo. De hecho, en los versos que preceden a la primera estrofa citada se alude al mismo problema de manera más sintética: “para decir

mi verdad de hombre de sangre / matando en mí la burla y la sugestión del vocablo". La nostalgia de la voz antigua, extraviada en la confusión de las apariencias, lleva a preguntarse si es legítimo valerse del estilo como de un disfraz. Es probable que García Lorca excluya este par de estrofas para evitar que el paréntesis estético distraiga del tema central: la pérdida de la unidad y la posibilidad de recuperarla<sup>24</sup>. Además, por su intención más bien polémica, el segmento desentonía con la tensión emotiva que se produce en las estrofas novena y décima de la versión definitiva, entre las cuales antes aparecía.

En la décima estrofa, penúltima de la versión final, se alcanza la nota más commovida de "Poema doble del lago Edem". Momentáneamente se suprimen los obstáculos que entorpecían la expresión. Por paradójico que parezca, este instante de libertad no se resuelve en una frase triunfal; al contrario, se traduce en un gemido donde se mezclan el temor, el deseo y la angustia. El delirio amoroso encuentra su expresión justa en un grito entrecortado:

No, no yo no pregunto yo deseo  
voz mía libertada que me lames las manos.

En estos versos se condensa la lucha con la dificultad para llevar al lenguaje la estremecedora súplica que mana de la herida, símbolo de la receptividad poética. Es difícil transformar en "voz" la memoria confusa del origen perdido o el mero presentimiento, también confuso, de una situación en que el amor humano restaure por fin la unidad. La tensión de este impulso vago y pertinaz a un tiempo se recoge, de un lado, en la serie de monosílabos sólo interrumpida por dos verbos que aquí se contraponen. De otro, en los golpes del "no", reforzados por la "o" al final de todas las palabras. No se llega a esta cúspide emotiva porque el sujeto haya alcanzado el dominio de la voz que desde el principio lucha por hacerse presente —lo que sería un alarde inútil de virtuosismo—; ocurre exactamente lo contrario: venciendo todas las resistencias, la voz logra incorporarse por sí sola y se articula, de

<sup>24</sup> En su comentario sobre las diferencias entre la versión de "Poema doble del lago Edem" que ofrece y las versiones publicadas con anterioridad, MARINELLO explica así la supresión de estas estrofas: "Puede ser que su autor entendiese que rompían la unidad íntima del poema —que hasta ellas viene centrado en recónditos conflictos— al discurrir sobre cosas de otro linaje" (*op. cit.*, p. 234).

modo paradójico, “desarticulándose”. La palabra ya no está en poder del sujeto, sino que el sujeto está en poder de la palabra. En este estado se suprime el peligro de las identidades aparentes, ya que el sujeto al que éstas se superponen se ha disuelto en el cauce a donde lo empuja el deseo. Con estos versos se cierra la trayectoria que va del retorno de la voz antigua hasta la aparición de la voz libertada. También en este caso la voz se asimila al agua de la orilla del lago que toca suavemente las manos del sujeto —en lugar de los pies, como sucede en la primera estrofa. Una vez dicho aquello que a lo largo del poema se había intentado formular, pero que se resistía a salir a la luz, el tono parece remansarse. De manera que no hay distancia entre el gemido amoroso y la voz que lame las manos, esta última emerge precisamente de la frase entrecortada que la precede.

La siguiente estrofa —excluida de la versión definitiva del poema— confirma que la llegada de la voz antigua posee las características de un alumbramiento. Ahí, la voz libertada se identifica con el “hijo”, y el notorio esfuerzo que se percibe en el poema, con la necesidad de alumbrar la voz. En los versos eliminados aparece de nuevo el hombrecillo con cuernos de la cuarta estrofa, testigo del encuentro del sujeto con la voz que ha engendrado:

Aquí me quedo solo, hombrecillo de la cresta  
con la voz que es mi hijo. Esperando.

Así, el tema de la voz libertada remite a la capacidad de alumbrar una voz que indirectamente aluda a aquello que está más allá del lenguaje. Como en la estrofa anterior ya había quedado claro que sólo articulando la dificultad se puede expresar lo inefable, García Lorca quizás considera superfluo desarrollar más la idea. Por otra parte, el paso sin transiciones del punto más alto del poema al descenso final, enfatiza lo vertiginoso de la caída: después de articular el gemido que apresa lo inexpresable el sujeto se desploma de nuevo en el “laberinto de los biombos”, clara alusión a las trampas de la convivencia social.

Finalmente, la liberación entrevista a la orilla del lago Edem resulta ser un espejismo y se reanuda la competencia con la muerte, como señala el brusco cambio de tiempo de la última estrofa, marcado por el juego de acentos entre “Saturno” y “detuve”. Se indica así la salida del pasado mítico y el regreso al presente amenazante, del que sólo fugazmente se logró esca-

par. El paisaje campestre se sustituye por un ambiente de agitación urbana, donde los trenes se detienen y no falta el toque absurdo<sup>25</sup>: "las vacas que tienen patitas de paje". Así como la llegada de la voz antigua ocurre en un lugar determinado, el lago Edem, la persecución del final se localiza espacialmente por medio del "allí" al inicio de los dos últimos versos. Tratándose de una persecución, la anáfora quizás funciona como respuesta a la pregunta: "¿dónde está?". A diferencia de lo que ocurre con el lago Edem, esta referencia local no es concreta, sólo se sabe que "allí" es el lugar donde se entabla el desafío con "la bruma y el Sueño y la Muerte". El abrupto cambio de perspectiva temporal y escenario, permite pensar que este "allí" se transforma en contrapartida del paraíso que en algún momento se pensó rehabilitar. De ahí que el paisaje idílico se sustituya por el espacio confuso que corresponde al sujeto fragmentado y sometido al acecho de la muerte. En el último verso se alude de nuevo al lago, superficie donde el cuerpo del sujeto está suspendido "entre los equilibrios contrarios". La distancia del sujeto con su cuerpo que contempla desde fuera, es otra señal de que las circunstancias enajenantes de que pretendía escapar no han podido ser superadas. El ambiente plácido se transforma en escenario de un conflicto irremediable, la tensión se impone y, a pesar del dócil movimiento del agua, reminiscencia de la flexibilidad y armonía de la voz antigua, el sujeto sucumbe al extenuante juego de las máscaras<sup>26</sup>.

A la vista de este desenlace, se confirma que la entrecortada afirmación de la penúltima estrofa marca el fin del momento excepcional en que surgen la voz antigua y la voz libertada, por medio de las cuales se manifiesta el resquicio de intimidad inalienable de que depende la autenticidad de la expresión. Como si se despidiera, la voz por fin emerge y de inmediato desapare-

<sup>25</sup> En *El Público* GARCÍA LORCA presenta los trenes como escenarios de agonía; a la manera del cadalso, son lugares donde los condenados a muerte esperan que se cumpla su sentencia. Así lo expresa el 'desnudo': "Para la agonía del hombre solo, en las plataformas y en los trenes" (*Obras completas*, ed. cit., t. 2, p. 520). Un poco más adelante el 'hombre 1' repite esta idea: "Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles" (*ibid.*, p. 525).

<sup>26</sup> La recuperación de la infancia también se relaciona con el deseo de escapar del dominio de las máscaras en "Tu infancia en Menton": "Pero yo he de buscar por los rincones / tu alma tibia sin ti que no te entiende, / con el dolor de Apolo detenido / con que he roto la máscara que llevas".

ce; con este gesto sucumbe el empeño de participación amorosa y el sujeto cae de nuevo en el tiempo. Sin embargo, antes de regresar al silencio, la voz alcanza a compendiar en una frase la aspiración más íntima del sujeto: en este desfalleciente gemido convergen las distintas emociones que impulsan el poema. Al negarse a preguntar, el sujeto indirectamente indica que no necesita autorizaciones para seguir el impulso del deseo. Pero el sentido no se agota en este estallido de rebeldía. Los verbos se yuxtaponen como si negando una acción se afirmara la otra, el verso dice: “yo no pregunto yo deseo”. Se trata pues de acciones excluyentes, de manera que para dar paso al deseo se deben interrumpir las preguntas. Así se designan dos esquemas en pugna a lo largo del poema. La pregunta podría corresponder a la expresión en que todavía están vigentes ciertas premisas racionales, por ejemplo, las directrices de una escuela literaria; en cambio, el deseo entendido como verbo, en sentido activo, remite a la expresión que, despojada de cualquier apoyo, logra señalar “las cosas del otro lado”. Como es claro, el deseo se impone a la pregunta y, por así decirlo, la ahoga. Sin negar la intervención de la inteligencia en la creación, García Lorca busca poner en ejercicio el ser completo, de acuerdo con la lucha por la unidad que rige el poema. Preguntar es una actividad que compete sólo a una de las dimensiones humanas, por noble que ésta sea; en cambio, el deseo las incluye a todas.

Al transformar el deseo en origen de expresión indirectamente se apela a una instancia integradora. García Lorca se refiere a este asunto en la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” que imparte por primera vez en octubre de 1928, esto es, siete meses antes de su partida a Nueva York. En dicha conferencia se explica que la poesía sólo puede trascenderse a sí misma, es decir, dejar de ser estructura meramente imaginativa y, por ello, sujeta al control racional, si la impulsa el amor. A pesar de la libertad que por lo general se adjudica a la imaginación, vinculada al poder de producir metáforas, para García Lorca esta facultad depende del mundo real de donde extrae las imágenes que combina con idéntica precisión a la del científico que descubre el nexo entre causa y efecto; parte de lo conocido y permanece siempre en ese dominio, por eso carece de recursos para traducir la vida secreta del mundo:

Oye el fluir de los grandes ríos; hasta su frente llega la frescura de los juncos que se mecen “en ninguna parte”. Quiere sentir el

diálogo de los insectos bajo las ramas increíbles. Quiere penetrar la música de la corriente de la savia en el silencio oscuro de los grandes troncos. Quiere comprender el alfabeto Morse que habla al corazón de la muchacha dormida. Quiere. Todos queremos. Pero no puede<sup>27</sup>.

Señaladas las insuficiencias de la imaginación, García Lorca advierte que para superar los límites de la lógica humana resulta indispensable la inspiración, sin la cual no es posible prescindir de las relaciones implícitas en la realidad, inútiles cuando se trata de generar la expresión inédita mediante la que la poesía abre paso a lo desconocido: “El poeta que quiere librarse del campo imaginativo, no vivir exclusivamente de la imagen que producen los objetos reales, deja de soñar y deja de querer. Ya no quiere, ama”<sup>28</sup>.

La inspiración, añade el poeta, es un “estado del alma”, a diferencia de la imaginación que es un “hecho del alma”. Como “Poema doble del lago Edem”, dicho “estado” remite a la voz que se disuelve para filtrarse en ámbitos que de ordinario no son accesibles a la conciencia. El vínculo entre inspiración y amor permite concluir que el deseo, en tanto que tendencia a congeniar con lo otro, puede congregar todas las facultades humanas en un solo impulso. También en el intento de expresarse desde una instancia global se reconoce la presencia del agua. La voz antigua emerge del lago porque para recuperar la unidad es necesario ponerse en contacto con el origen o con la “fuente”. Procede del agua y posee la capacidad del agua para asimilarse a la diversidad del mundo. Por eso no está circunscrita a ninguna forma. De modo análogo, la voz del deseo congrega las múltiples instancias del sujeto sin restringirse a una de ellas: es la forma de expresión que corresponde a la voz de cualidad líquida, agua o sangre, que circula a través de lo vi-

<sup>27</sup> F. GARCÍA LORCA, “Imaginación, inspiración, evasión”, en *Conferencias II*, ed. C. Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 16. En esta conferencia se reflejan las inquietudes estéticas de García Lorca, quien en esa época busca expresarse con mayor radicalidad. Esta aspiración surge en parte gracias al intenso diálogo que sostiene con Salvador Dalí entre mayo y junio de 1927. Al respecto véase ANDREW A. ANDERSON, Introd. a *Poemas en prosa*, de F. García Lorca, La Veleta, Granada, 2000, pp. 22-29. Las cuestiones expuestas en la conferencia coinciden con la controversia estética que se desarrolla de manera tangencial en “Poema doble del lago Edem”.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 17.

viente, alentándolo y absorbiendo el dolor que produce el ase-dio de la muerte.

A la luz de estas consideraciones se explica mejor la pugna con el estilo que se entabla en “Poema doble del lago Edem”. En el dominio de la inspiración las consignas de escuela y la habilidad retórica sobran porque forman parte de lo ya conocido y, por ello, resultan inadecuadas para traer al lenguaje lo que pertenece a una esfera inaccesible para la lógica humana, opuesta en este contexto, a la “lógica poética”: “Así como la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética. Ya no sirve la técnica adquirida, no hay ningún postulado estético sobre el que operar...”. García Lorca concluye diciendo que san Juan de la Cruz es el ejemplo típico del poeta inspirado. ¿Se habrán gestado en trance semejante los siguientes versos?:

un no sé qué que queda balbuciendo

No, no yo no pregunto yo deseo.

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY  
El Colegio de México