

EL SURREALISMO EN LA «ODA AL SANTISIMO SACRAMENTO DEL ALTAR. EXPOSICION.» (1ª PARTE), DE FEDERICO GARCIA LORCA.

Francisco MUNDI

EL SURREALISMO

Cuando el hombre observa que se ha corrompido a sí mismo, intenta el regreso a la naturaleza. Es el caso de Rousseau, y el de los vanguardismos posbélicos iniciados en el «dadá». Pero además del mundo del niño cuajado en el «dadá», hay otro tampoco regido por la lógica sino, en este caso, por el absurdo: el de los sueños y el subconsciente freudiano. ¿Regido por el absurdo? Esta afirmación se ha proclamado sin ambages, pero no todos están de acuerdo con ella. Ese ismo se proponía sustituir lo real por una mágica sobrerealidad, o mejor, subrealidad. «Lo que gritan confusamente los seres desde su inconsciencia»⁽¹⁾. Aunque T.S. Eliot escribió: «ningún verso es libre para quien quiere hacer un buen trabajo»⁽²⁾.

El poeta surrealista se servirá de sus visiones en el estado de sueño o de vigilia, para plasmar una realidad superior, haciendo gala de un juego, aparentemente desinteresado, del pensamiento, en el que las palabras adquieran una gama infinita de posibilidades expresivas. Definido por José M^a Valverde: «El surrealismo es el movimiento artístico-literario basado en la exteriorización, a través de medios lingüísticos o plásticos, de la totalidad de la psique humana en la forma naciente de sus actos, incluyendo las zonas más oscuras del subconsciente y conservando en lo posible su estado espontáneo, todavía sin someter a ordenaciones y depuraciones de orden racional o moral.»⁽³⁾ Su fundador, André Breton, dice en su primer *Manifiesto del surrealismo* (1924): «Automatismo psíquico puro, por el cual se pretende expresar, sea verbalmente o por escrito, el funcionamiento real del pensamiento. Un dictado del pensamiento, con ausencia de todo control ejercido por la razón».

Las características generales de las obras surrealistas son las siguientes: a) Producen en el lector sentimiento y la sensación de encontrarse ante un mundo inquietante y extraño. Las sensaciones extrañas de misterio, incongruencia y absurdidad se constituyen en elementos esenciales de la experiencia estética del surrealismo. b) La técnica utilizada es la de la irracionalidad, que implica un nuevo tipo de no-lógica basada en la libre asociación. c) Las formas tradicionales de significado son reemplazadas por la libre yuxtaposición de palabras, ideas e imágenes. d) Se trata de obras lle-

nas de encuentros inusuales, de niveles disímiles de la realidad y de disociaciones psicológicas de muchas clases.

Su dimensión creativa se centra principalmente en Francia y en España. Pero la incorporación del elemento surrealista a un modo integral de concebir la poesía, se ha acentuado más en España, donde en cambio ha sido más rara la forma «pura». Porque el llamado *pontífice* Breton quería que se escribiera «rápidamente, sin asunto preconcebido, tan rápidamente que no se recordase lo escrito ni se sintiese uno tentado a releerlo.» Gómez de la Serna fue un adalid del surrealismo, y mentor en cierta manera, del 27.

EL SURREALISMO EN ESPAÑA

Gómez de la Serna escribió: «La metáfora es después de todo la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que el de ningún otro siglo, y por eso más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado. Contrapesa la importancia de lo magnífico o de lo pobre con otra cosa más grande y más desastrosa.»⁽⁴⁾ Según Díaz-Plaja «el valor subjetivo pesa enormemente en la contemplación de la realidad, revitalizando la materia por medio de la metáfora»⁽⁵⁾.

La nueva poesía de los del 27, conectada y con dependencia de la europea, tomó caminos propios. «España se comporta en esta conyuntura como en tantas otras de su historia: sin extremar la posición novedosa, conjugando tradición y revolución, desarrollándose a su modo, aunque el impulso inicial venga, en parte, de fuera».⁽⁶⁾ Todos los críticos coinciden en esta afirmación, por ejemplo A. González: «A diferencia de otros artistas de su época, los poetas del 27 hicieron compatibles sus afanes de originalidad con el máximo respeto por la tradición: una tradición cuidadosamente seleccionada -por supuesto-, y quizá por ello aún más reverenciada.»⁽⁷⁾ Por tanto el surrealismo español fluirá sin automatismo psíquico, es decir, sin alogicismo o absurdidad.

La gran aplicación poética tiene lugar, sobre todo, en Federico García Lorca, desde *Romancero Gitano*, pero más en *Poeta en Nueva York* y en poemas aislados como *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y la «*Oda al Santísimo Sacramento del Altar*».

Lorca es poeta nato. Su instinto de lo popular español, fue comparable al de Lope. Pero también intuía agudamente el arte moderno y la cultura literaria. Sabe fundir lo popular y lo culto, lo antiguo y lo nuevo, lo espontáneo y lo reflexivo, lo español y lo universal.

En pintura, el surrealismo se iniciará en España en el ámbito mediterráneo catalán, con las figuras de Dalí y Miró. En la lírica, es de origen andaluz. En ambos casos el producto será un surrealismo autóctono, pero «al que cabe asignar la más alta categoría estética del mundo contemporá-

neo.» El intimismo surrealista se funde con la rica tradición metafórica andaluza y con la imagen, caracterizadora del popularismo del sur de España.⁽⁸⁾

Antonio Vilanova distingue cuatro tendencias en el surrealismo español. La tendencia intimista de Rafael Alberti, principalmente en *Sobre los ángeles*. La lorquiana, de raíz popularista, la más rica en imágenes, alusión metafórica, ritmo y embrujo: ...«la expresión metafórica como reflejo del mundo subconsciente, logra una acumulación de efectos sensoriales con una eliminación casi absoluta de elementos intelectivos, y llega en sus últimas consecuencias a la creación de un lenguaje poético absolutamente original.» Tercera tendencia, la de Aleixandre, en la zona del medio, rehuendo cualquier dogma de escuela, tendente a un panteísmo amoroso. Y en último lugar, el intimismo profundo de Luis Cernuda.

El mismo Cernuda ha dado una clasificación de la Generación del 27 en dos subgrupos en función del surrealismo: «poetas como Salinas y Guillén, que apuran las consecuencias del simbolismo y por eso parecen más poetas de transición», y con más plenitud, Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre.

En *Poesía surrealista en España*, antología de Pablo Corbalán, están Larrea, Prados, Diego, Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda e Hinojosa.

Según Angel González, en España el surrealismo y el grupo del 27 «son términos que sólo cobran su pleno sentido cuando se ponen en relación»⁽⁹⁾. Digamos de paso que este autor no piensa que el «27» sea una generación, sino un grupo. Creemos que es muy exigente al definir «generación», de tal manera que con tales supuestos quizá no exista ninguna generación literaria en el mundo.

Hemos visto que el surrealismo propugna la escritura onírica, el «automatismo psíquico puro, en función del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento». Esto viene a ser la transcripción de los «datos inmediatos de la conciencia» de Bergson. Lo que antecede encajaba con la intención de expresar un mundo oscuro y caótico. Pero dice Dámaso Alonso: «El automatismo no ha sido practicado ni aun por sus mismos definidores». Sin embargo el surrealismo pretende practicar la incoherencia, reflejar el carácter «fragmentario», relativo, del mundo y de las visiones oníricas que lo expresan. Por tanto parece más una forma analítica que sintética. Por eso la metáfora se deslizará del conjunto del poema y lo convertirá en una sucesión de imágenes. Como en un movimiento centrífugo. Ortega dijo: «El espejo de la belleza se ha roto en mil pedazos». Ortega y Gasset era un gran pensador y un gran estilista. Tenemos que ver parte de la belleza en cada fragmento. Es una idea afín a la de un poema de Salvador Espriu -cuyo autor se complace en leerlo como modelo -en el que cada fragmento del espejo refleja una parte de la verdad.

ODA AL SANTISIMO SACRAMENTO DEL ALTAR EXPOSICION

Pange lingua gloriosi corporis misterium

*Cantaban las mujeres por el muro clavado
cuando te vi, Dios fuerte, vivo en el Sacramento,
palpitante y desnudo, como un niño que corre
perseguido por siete novillos capitales.*

*Vivo estabas, Dios mío, dentro del ostensorio.
Punzado por tu Padre con aguja de lumbre.
Latiendo como el pobre corazón de la rana,
que los médicos ponen en el frasco de vidrio.*

*Piedra de soledad donde la hierba gime
y donde el agua oscura pierde sus tres acentos,
elevan su columna de nardo bajo nieve
sobre el mundo de ruedas y falos que circula.*

*Yo miraba tu forma deliciosa flotando
en la llaga de aceites y paño de agonía
y entornaba mis ojos para dar en el dulce
tiro al blanco de insomnio sin un pájaro negro.*

*Es así, Dios anclado, como quiero tenerte.
Panderito de harina para el recién nacido.
Brisa y materia juntas en expresión exacta
por amor de la carne que no sabe tu nombre.*

*Es así, forma breve de rumor inefable,
Dios en mantillas, Cristo diminuto y eterno,
repetido mil veces, muerto, crucificado
por la impura palabra del hombre sudoroso.*

*Cantaban las mujeres en la arena sin norte,
cuando te vi presente sobre tu Sacramento.
Quinientos serafines de resplandor y tinta
en la cúpula neutra gustaban su racimo.*

*¡Oh, Forma sacratísima, vértice de las flores,
donde todos los ángulos toman sus luces fijas,
donde número y boca construyen un presente
cuerpo de luz humana con músculos de harina!*

*¡Oh, Forma limitada para expresar concreta
muchedumbre de luces y clamor escuchado!
¡Oh, nieve circundada por témpanos de música!
¡Oh, llama crepitante sobre todas las venas!*

COMENTARIO

García Lorca había afirmado: «Si soy poeta, lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema». Tenía por tanto auténtica conciencia de poeta. Cuando leemos el poema que antecede, (primera parte de las cuatro de que consta la *Oda*) comprobamos en él, como en tantos de Lorca, que su fuente, su mejor fuente de inspiración, es el pueblo. Pero a la vez, que Lorca no es, ni remotamente, un simple poeta popular. Al cerrarse el poema, inspirado en un rasgo tan popular, sólo queda en él una especie indefinida de perfume de su raíz inspiradora. Las metáforas, mayormente oníricas, convierten la composición en un poema culto, y surrealista muy a lo español. Lorca concretó en alguna ocasión sus preferencias poéticas: Inspiración, puro instinto, razón única del poeta; porque «la poesía lógica me es insoportable».

Oda al Santísimo Sacramento del Altar

Exposición

Pange lingua gloriosi corporis misterium (Canta, lengua, el misterio del cuerpo glorioso)

La *Oda* es una fusión de ideología tradicional popular con expresiones vanguardistas, todo ello a través de una metodología surrealista muy matizada. El mismo himno litúrgico invocado, el *Pange lingua*, forma parte del acervo himnológico del pueblo.

El título de «*al Santísimo Sacramento del Altar*» no puede ser más popular en España, así como el título de la primera parte de la *Oda*, EXPOSICION. La unión de ambos crea inmediatamente en nuestra imaginación, la visión del Santísimo Sacramento expuesto en la custodia, el vaso sagrado usado para la denominada «exposición mayor». (La «exposición menor» consiste en presentar al Santísimo Sacramento con el vaso sagrado llamado «copón», tapado, sin que se vea directamente la Hostia.)

Por otra parte la palabra EXPOSICION podría tener otro sentido, forzado; el de que el poeta va a «exponer» sus sentimientos, y los del pueblo, referentes al Santísimo Sacramento del Altar.

El sintagma «Sacramento del Altar» es conocidísimo popularmente: es encima del altar donde se consagra el pan y el vino, quedando en simples «especies» puesto que su sustancia se transforma, por medio de la consagración, en el Cuerpo y Sangre de Cristo, Segunda Persona de la Trinidad, y por tanto, Dios.

Veamos la conjuinación de popularismo y vanguardismo en el poema en sí. Pero sin olvidar por tanto que el mismo Lorca dejó dicho: «La misión del poeta es esta: animar, en su exacto sentido: dar alma... Pero no me preguntéis por lo verdadero y lo falso, porque la

«verdad poética» es una expresión que cambia al mudar el enunciado.»⁽¹⁰⁾

(...) *te vi, Dios fuerte, vivo en el Sacramento*, es un verso de corte popular: identificamos la *visión de Dios vivo* con la fe. Los actos litúrgicos referentes a la Eucaristía son muy frecuentes y solemnes en España: fiestas del Corpus, Jueves Santo, solemnidades de primeras comuniones, Adoración Nocturna, Adoración Diurna, Cofradías de la Minerva, Exposición permanente en determinados lugares, devoción de las Cuarenta Horas, etc. El católico sabe que no ve, ni puede ver, directamente a Dios. Pero no duda de que está ante *Dios vivo*, al que «ve por la fe». Lorca afirmó: «La luz del poeta es la contradicción.»⁽¹¹⁾

te vi, Dios fuerte, vivo en el Sacramento,
cuando

Cantaban las mujeres por el muro clavado

Este verso no puede cogerse denotativamente, el «muro» no puede estar «clavado», aunque sí claveteado, a fin de colgar las catorce cruces del viacrucis, como es usual en los templos. También es usual que las mujeres canten en grupo sus plegarias. Pero estas mujeres (apropiada sinécdoque que significa «los fieles»), ¿dónde cantan? Cantan ante un ensueño, ante algo impreciso y no definido, que da más realce, más trascendencia a la oración cantada (doble oración según San Agustín). Y aquí cada cual puede recrear un abanico de sugerencias bastante inmediatas. Cantaban «por el muro clavado»:

-El Jueves Santo es día eucarístico en que se adora al «Santísimo» de forma especial, aunque no en el ostensorio o custodia, sino en el «monumento» o altar especial y dentro de un sagrario, lugar donde pueden guardarse permanentemente las especies de pan. Ese día también se canta y reza el Via-Crucis, aunque es más apropiado para el Viernes Santo. Y el Via-Crucis está representado por catorce cruces, correspondientes a sus catorce estaciones, colgadas con clavos -clavadas- en los muros de las iglesias, o incluso en lugares exteriores a las iglesias, por donde pasan los fieles cantando los motivos de la Pasión y el arrepentimiento a que mueve la muerte cruenta de Cristo. Esos son «muros clavados».

-También puede ser un «muro clavado» el madero o árbol de la Cruz, donde Cristo murió clavado, el mismo Cristo del Sacramento del Altar.

-Cristo mismo es el *muro*, roca inmovible de la Iglesia, que fue *clavado* en una cruz.

-El mundo es asimismo un «muro clavado», un valle de lágrimas.

La imaginación no se detendría aquí si quisiéramos desentrañar los posibles significados del «muro clavado», aunque este sintagma es poético en este caso, precisamente por *no aclarar* su significación. Bousoño habla sobre los desplazamientos calificativos en Lorca, y dice después: que las «imágenes del significante» son visionarias⁽¹²⁾.

palpitante y desnudo, como un niño que corre

Cristo estuvo desde luego palpitante y desnudo, en su nacimiento y en su muerte. Es tradicional que nuestros grandes pintores y poetas, presenten desnudos a los niños pequeños. El mismo Lope de Vega, al describir a sus hijos retozando en un prado, dice que el más pequeño «corre desnudo».

perseguido por siete novillos capitales

El único enemigo de Cristo es el pecado. Todo perseguidor es un enemigo. En una tiente o en un encierro, los novillos persiguen a los mozos, los cuales van soslayando el peligro. Un número litúrgicamente mágico es el siete: Los siete sellos del libro sagrado, el candelero de siete brazos, los siete sacramentos, el pecado dividido en siete capitales o los siete pecados-novillos- capitales. Ismo y tradición: siete novillos, siete pecados. Los «siete novillos capitales» constituyen una imagen que nos muestra la marcada influencia de la silueta del toro en el poeta andaluz.

Si nos fijamos en la técnica, debemos destacar en este caso la amplia gama de adjetivos utilizados por el poeta: clavado, fuerte, vivo, palpitante, desnudo, perseguido, con los que nos pone de manifiesto su emoción en el momento de captar la *presencia viva* de Dios en el Sacramento.

Vivo estabas, Dios mío, dentro del ostensorio.

Punzado por tu Padre con aguja de lumbre.

El Padre pidió al Hijo que bebiera el «cáliz de la pasión», uno de cuyos tormentos fue el de las púas de la corona de espinas. «Por los tres clavos que te clavarón / y las espinas que te punzaron», reza una tradicional estrofa de Pasión. Una vez más Lorca emplea la sinestesia para decir, ahora, que los rayos de luz reflejados en la custodia, son «aguja que punza». Es el empleo de «lo maravilloso, con afán de ruptura con el mundo cristalizado», como dice Guillermo de Torre hablando del surrealismo⁽¹³⁾.

*Latiendo como el pobre corazón de la rana,
que los médicos ponen en el frasco de vidrio.*

La rana, falta de aire dentro de un recipiente de cristal, late entera con tal fuerza, como si toda ella fuera corazón. Como resumen podríamos decir que hasta ahora se han destacado las cualidades de *fortaleza y vitalidad* divinas.

Piedra de soledad

La «piedra de soledad», elemento con el que iniciamos la tercera estrofa, se refiere a la piedra que corona el arco, la «piedra angular», por lo que se produce una clara evocación a los salmos del Antiguo Testamento (La piedra que rechazaban los constructores, ahora corona el edificio), salmos que podrían constituirse en materia de canto de las «mujeres», es decir, de lo que las mujeres cantaban. Cristo fue «piedra de escándalo» y terminó su vida abandonado de los que hasta el día de su muerte le habían seguido. Jesucristo predicó una vida revolucionaria, que poco gustaba a los pudientes. Y las masas que le seguían, como todos los grupos humanos multitudinarios, son tornadizas. Su endeblez social les impide acercarse al vencido, aunque se trate de un auténtico jefe del pueblo.

Piedra que causa soledad es la del enemigo, que la lanza contra el rebaño para que se disperse. Cristo es piedra, roca, pero cuya propia dureza hace que sean pocos sus auténticos adeptos, no los fingidos o los circunstanciales.

Cristo está también muchas veces solo en el Sacramento. Recibe pocas visitas. «Sagrarios abandonados» ha sido un toque de llamada que obtuvo resonancia.

Solitarios quedan también muchos seguidores de Cristo. No sólo aquellos que por vocación mística se apartan del mundo, como los eremitas o los que viven en comunidad solitaria al estilo cartujano, sino también los perseguidos, o los que en un momento quedan aislados de la sociedad por causas diversas, al predicar o instar el seguimiento recio del Redentor.

Piedra de soledad donde la hierba gime

Como encima de una roca árida, donde sólo arraigan los musgos, los líquenes, porque allí las hierbas carecen del agua, el elemento básico vital, y han de vivir en «agonía» aunque se aferran a la vida. Los militantes cristianos también gimen, porque no hay militancia sin sufrimiento, aunque éste se soporte en aras del ideal.

y donde el agua oscura pierde sus tres acentos,

¿Cuál es el agua oscura? ¿Cuáles sus tres acentos? No cabe responder, sino aplicar el pensamiento, por ejemplo, de Salinas: «Iluminación... Que no es lo mismo que claridad, esa claridad que desean tantos honrados lectores de poesía».⁽¹⁴⁾

Intuición: simplemente. Porque también en el Sacramento Eucarístico -«piedra de soledad»- se pierde la lógica. ¿El pan es carne? ¿El vino es sangre? Más aún, ¿el pan es carne y sangre, el vino es sangre y carne? El agua es transparente, hasta cierto punto, según en qué condiciones. Puede haber agua oscura. Todo depende de nuestros sentidos. Como en la Euc-

ristía, donde los sentidos nos engañan según el dogma cristiano: vemos las apariencias, las «especies» de pan y vino, pero no su sustentamento, su «sustancia», la cual ya no es la de pan y de vino, sino la del Cuerpo y de la Sangre de Cristo.

¿Qué más adiente que hacer poesía ilógica sobre un tema, una cuestión no-lógica? Poesía ilógica pero quizá coherente. Para Moreno Villa, tan empalmado con los del 27: «Una cosa es la lógica del arroyo y otra la coherencia lírica que jamás entenderá el estúpido»⁽¹⁵⁾.

Agua «oscura»: quizá escondida, difícil de encontrar. Puede ser incluso coherente que el agua tenga tres «acentos». ¿Por qué no imaginarse que los «acentos» son «estados»? Sería trivial decir que la temperatura se acentúa, en verano y en invierno por ejemplo. El agua puede ser gas, líquido e incluso hielo, también incolora, insabora, inodora. Pero ante la inmanencia, ante la inmensidad divina, todas las cosas pierden sus formas, su manera de ser, como volatilizadas por la potencia de su Creador y Dueño, a no ser que éste, milagrosamente, las conserve. Todo es nada ante Dios. Tal es su «infinitud». Jorge Guillén ha escrito: «El espíritu llega a ser forma encarnada misteriosamente, con algo irreductible al intelecto en estas bodas que funden idea y mística»⁽¹⁶⁾.

La imagen de la piedra que Lorca nos ha pintado puede constituir un genuino representante de lienzo surrealista. Una piedra fértil en un agua peculiar, un agua que por la pérdida de sus tres acentos ya no servirá para calmar la sed, sino para algo muy superior, un algo que depende de la sensibilidad del lector y que Lorca no desentraña, porque su único objetivo con la imagen es la de proporcionar una belleza sin par. En definitiva la *piedra* es la prolongación del anterior DIOS FUERTE (primera estrofa), pero es que además se trata de un DIOS VIVO (segunda estrofa), hecho que obliga la aparición de elementos como la hierba y el agua, que son símbolos de vitalidad. Con lo que hemos conseguido la condensación de ambas cualidades (fortaleza y vitalismo) en una sola y única imagen: la *piedra*.

elevan su columna de nardo bajo nieve

Fijémonos en que si tomamos este verso desgajado del poema, independiente totalmente del mismo, suelto, es un verso bonito, muy poético. ¿Por qué no puede serlo pues dentro del conjunto? Algo, viviente o no, que «eleve su columna de nardo» (blanco-rosa perfumado) como un tallo cuajado de belleza y fragancia, es algo bonito, puede ser incluso lindo, primoroso. Y si la «columna de nardo» se eleva «bajo nieve», tenemos aún más pureza y desafección del color mundano.

Claro que, «quiénes» son los que elevan su columna... ¿Los «tres acentos» del agua? Sintácticamente es que sí. Sin embargo la fantasía no tiene por qué someterse a la sintaxis. Un *ismo* propugna siempre, por ser

avanzadilla, la rotura de toda norma. Hay que escribir con *libertad* en sentido pleno. Las imaginaciones proceden de recuerdos, como los sueños. Recordemos que, sediento el pueblo israelita, fue calmado por el agua que Moisés arrancó de la roca. La comunión eucarística apaga, sacia la sed del cristiano, falta de Dios. La columna -piedra- de la sagrada Forma, del Sacramento, es comparada con el tallo de un nardo, señalando el aspecto de que se encuentra bajo nieve: bajo una capa de harina que tiene la misión de envolverla y cubrirla. No cabe duda que el hecho de pintar la existencia de tal columna en la Sagrada Forma sólo puede ser fruto de la imaginación o de la rememoración de un estado onírico. Lo que se consigue con ello es crear la sensación en el lector, acompañada de belleza y estética procedentes de las imágenes que provoca dicha metáfora.

sobre el mundo de ruedas y falos que circula.

La columna de nardo se elevaba *bajo* la nieve, y ahora sabemos que, a la vez, se eleva *sobre* el mundo, que circula, se mueve. La vida es movimiento. El movimiento va sobre ruedas, y la vida... Imaginaciones. ¿Incoherencias? Y para qué contestar que sí o que no... si sabemos que poéticamente no. Además aparecen aquí dos metáforas, posibles signos de vida: movimiento y fertilidad. Podemos decir con Debicki: «Lorca considera y emplea la estilización poética para configurar y para preservar valores esenciales humanos»⁽¹⁷⁾. Vitalismo y fortaleza se nos unían en el símbolo de la piedra, «piedra de soledad» que ahora es participada: «columna» en la que se ampara la vitalidad y la reproducción de las generaciones humanas.

Yo miraba tu forma deliciosa

La «forma» es la hostia, como la expresión popular da a entender inmediatamente.

flotando en la llaga de aceite y paño de agonía

Como en una expansión onírica, afloran entremezcladas las ideas. La hostia flota sustentada por la circunferencia del vaso llamado «viril» dentro del cristal del ostensorio. El recorte redondo del pan blanco, la hostia, vista directamente a través del vidrio, parece una llaga, es carne que nos aparece viva. La carne de Jesucristo fue amortajada con aceites, hecha toda una llaga. La Eucaristía se fundó inmediatamente antes de la Pasión, la noche del primer Jueves Santo, con premonición de muerte, «paño de agonía». El cuerpo de Cristo hecho llaga, ungido con aceites, fue cubierto con vendas y paños.

y entornaba mis ojos para dar en el dulce

tiro al blanco de insomnio sin un pájaro negro.

No parece normal entornar los ojos para dar en un blanco, aunque desde luego tampoco es normal este blanco, sino excepcional, único. Además, es un blanco reduplicativo: Lugar hacia donde nos dirigimos, y cosa

blanca como lo es la Hostia. Aunque aquí se entornan los ojos mas bien en sentido místico, místico y popular como el de una sincera plegaria, de meditación, para lo que es preciso concentrarse mental y afectivamente desprendiéndose de cualquier distracción. Entonces el tiro al blanco puede ser «dulce», e incluso «de insomnio». ¿También «sin un pájaro negro»? «¡Cualquiera entiende a los poetas!», como exclama Dámaso Alonso refiriéndose al «llano» Lope de Vega, aunque busca entenderle⁽¹⁸⁾.

El tiro del cazador apunta muchas veces a un pájaro, que se ve mejor, al volar, si es de color oscuro, sin olvidar la connotación «negro», que entraña cualidades de pájaro peyorativo, rapaz o siniestro. Lorca parece soñar, por otra parte no ilógica, que este insomnio no augura «pájaros negros», que no es en fin, sino un buen augurio. El ave «negra» es una alusión al proceso que Lorca está siguiendo al localizar sus fuentes en todo aquello que aparece blanco, claro y definido.

Sabemos que el idealismo filosófico es la teoría según la cual el existir es una función del pensar. Pues bien, Bertran Russell dice que el idealismo no es ilógico, a pesar de que por otra parte no atribuye entidad a los llamados entes de ficción.

Es así, Dios anclado, como quiero tenerte.

El hombre desea a Dios asequible, que pueda visitarlo y ser atendido por Él. Que ampare sus sentimientos y proteja su «pan de cada día». Podemos acudir al Dios «anclado» en el Sacramento. Lope de Vega había acudido también a la clarividencia de que Dios está en la Cruz precisamente para esperar, lo cual le inspiró el emocionado y admirable verso final de uno de sus Sonetos Sacros: «Pero ¿cómo te digo que te esperes
si estás, para esperar, los pies clavados?»⁽¹⁹⁾.

Panderito de harina para el recién nacido.

Al recién nacido se le llevan presentes, un panderito para jugar. Pero aquí el panderito, con su cuenco que semeja al de un cedazo, es «de harina». El niño es pequeño y ha de jugar, pero ya mayor, será el alimento espiritual del hombre, alimento que se representa en el material, el cual a su vez se simboliza en el pan. En el cristianismo el símbolo del agua significa el lavado del alma (Bautismo), el aceite de ungir, el fortalecimiento del alma (Confirmación, Orden, Unción de Enfermos), el pan el alimento espiritual (Eucaristía). Lorca dijo en una ocasión:

«-Si me preguntan por qué, digo:

Mil panderitos de cristal
herían la madrugada,
Os diré que no sé por qué; pero que yo los he visto
en manos de ángeles.»⁽²⁰⁾

Sin embargo se trataba sencillamente de una expresión poética para plasmar un estado de lluvia.

*Brisa y materia juntas en expresión exacta
por amor de la carne que no sabe tu nombre.*

«Brisa» o espíritu, y materia. Alma y cuerpo, en «expresión exacta» de hombre completo, de Dios hecho hombre «por amor de la carne», por amor a la humanidad «que no sabe tu nombre». ¿Cómo llamar, nombrar a Dios? Moisés no sabía cómo denominar a Dios, los israelitas tuvieron que inventar un nombre arbitrario, Iaveh. Y, ¿qué significa para el hombre la palabra Dios? Sólo términos negativos: no-finito, no-mensurable... Lorca pensaba que al poeta le es imprescindible: «Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números». ⁽²¹⁾ La imagen del Dios anclado, un Dios permanente, firme, fuerte y seguro, vivo en el Sacramento, un panderito de harina que se deshace en la boca, propio de un recién nacido, es para Lorca la expresión más exacta de la unión entre espiritualidad y materia: «Brisa y materia juntas en expresión exacta».

Es así, forma breve de rumor inefable,

Efectivamente, Dios nos llega únicamente como «un rumor inefable», de manera muy sencilla y entrañable, «forma breve». No hay otra manera de captarlo. Este Dios inefable, que se ha hecho carne eucarística, de sacrificio, se ha constituido en pro del hombre, en un

Dios en mantillas, Cristo diminuto y eterno,

en un Dios-niño, inocente, que nace entre los hombres, y que se queda luego eucarísticamente como un «Cristo diminuto» pero «eterno», como si en su misma simplicidad estuviera su eternidad, de la misma manera que la no-corrupción divina proviene de su no-composición de partes. Dijo Verdaguer:

Totes les ones de la mar
no poden rompre un gra d'arena.

Las rocas grandes, conglomerados de materiales diversos, son vulnerables al efecto de las olas. Pero la simplicidad de un grano de arena, su misma sencillez, la hace invulnerable.

repetido mil veces

Cristo está «en todas y cada una de las partes» del pan consagrado, como dice el catecismo popular. Se repite «mil veces» en la multiplicidad de hostias. Como se repite la misma imagen en la multiplicidad de televisores.

muerto, crucificado

por la impura palabra del hombre sudoroso.

Si Dios es «la palabra» -verbum-, el distintivo del hombre es precisamente la palabra, como muy bien afirman los lingüistas. Distintivo de la inteligencia, de la razón humana. No tienen palabra los brutos. Pero la palabra

puede ser «impura». La acción de la inteligencia puede ser pecaminosa, porque el hombre, aunque inteligente, encuentra muchas dificultades que frenan su conducta inteligente, el hombre tiene grandes enemigos -empezando por sí mismo-, y se encuentra muchas veces «sudoroso». El hombre *mató* a Cristo, pero no tuvo suficiente con matarlo, sino que lo hizo con vileza, lo *crucificó*. *Muerto, crucificado*. Creo que así la expresión indica más, que si dijera: crucificado, muerto. En la sexta estrofa debemos destacar pues la presencia de los adjetivos del Cristo vivo en el Sacramento, *diminuto y eterno*, junto con la alusión posterior a toda la gama de palabrotas referidas al Sacramento que salen de las bocas de los hombres *sudorosos*, adjetivo que resume cansancio y enfado, situaciones propicias para la emisión de «blasfemias» que no provocan nada más que continuas crucifixiones del Dios-Hostia.

Conviene sin embargo pensar cómo fue la religiosidad de Lorca. Eich piensa que: «Su religiosidad era de naturaleza mágica y mítica, relacionada, por tanto, con los elementos mágicos y míticos del catolicismo, mientras que los elementos racionales, por no hablar ya de los míticos, le eran ajenos». ⁽²²⁾ Creemos que se trata de una opinión muy discutible.

Cantaban las mujeres en la arena sin norte,

En la estrofa que cierra el contenido de esta primera parte del poema (las dos estrofas que faltan no serán sino fervorines admiratorios, oración resumida), se repite el motivo introductorio. Ahora las mujeres cantan «en la arena sin norte». *En la arena*, en el mundo, en la vida. Queramos o no, debemos enfrentarnos a la realidad. Estamos -existencialmente- condenados a ser libres y a decidir nuestros actos. Una no-decisión incluso, es una decisión. El hombre lucha sobre «la arena», como un gladiador, o en el lugar de la faena en términos taurinos, aunque el torero sabe dónde va, sabe cuál es su enemigo, mientras que la persona se enfrenta a los más imprevisibles destinos, a los más insospechados enemigos.

Antes las mujeres cantaban «por el muro clavado», que podemos imaginar, ¿por qué no?, como un «mundo crucificado», «lacerado» «angustiado». Ahora cantan «en la arena sin norte». Brevemente, la mujer, femeninamente adaptada a la piedad y a la súplica, implora por los suyos. Es una de las misiones tradicionales de la mujer, de la madre, española. Arena sin norte se refiere a un mundo aparte, un mundo sin puntos cardinales, es decir, al mundo del sueño y de la imaginación. Así, «cantaban las mujeres», que en un principio era el elemento que parecía ligarnos con la realidad, la abandona por completo y entra a formar parte también del mundo del sueño, con lo que se logra lo perseguido por el surrealismo de Lorca en toda su plenitud.

En *La poesía mítica de... Lorca*, Gustavo Correa afirma: ...«la conciencia mítica aparece cargada de un primitivismo espiritual frente a la actitud exclusivamente conceptual y lógica de la mente racional.»⁽²³⁾

*cuando te vi presente sobre tu Sacramento.
Quinientos serafines de resplandor y tinta
en la cúpula neutra gustaban su racimo.*

«Te vi presente...» es una manifestación de fe. El Dios vivo, fuerte: piedra, se nos patentiza. Los ángeles -serafines- se computan como quinientos, como dándoles menos importancia que a Cristo, que se repetía «mil veces». Un resplandor es siempre, algo etéreo, y es un calificativo por tanto que encaja con la idea de los ángeles, que todos tenemos. Y luego y además ¿son de tinta los ángeles? Pueden ser de tinta sobre papel impreso, e iluminados incluso, o policromados. Angeles de tinta, serafines de tinta... digamos que se trata aquí de un contraste con el resplandor, o de una aproximación de lo etéreo hacia lo humano, de lo divino hacia lo terrenal. Cada uno que lo interprete como quiera, o que no lo interprete, simplemente. Se trata también de una asociación dislocada que vuelve a sumergirnos en la extrañeza, en la incongruencia.

«Cúpula neutra». ¿El cielo? ¿La cúpula del templo, que no es sino el marco bajo el cual está el Sacramento? Todo es posible. Parece referirse a un paraíso, cuya visión, como es evidente, sólo puede ser posible en un estado de éxtasis o de sueño, ambos correspondientes al plano de la irrealidad.

Los ángeles gustan su racimo. ¿Qué racimo es el suyo? Hay una ilación entre el simple racimo y el vino empleado para la consagración eucarística. El racimo de uvas es uno de los motivos litúrgicos más prolíficos, como la espiga de trigo, el pan o el pez. De aquí pueden derivarse las demás fantasías. Que los ángeles gusten la presencia de Dios-Hostia. Que ellos mismos formen un racimo de adoradores. O que ellos mismos no sean más que una fantasía esplendorosa para resaltar al Sacramento. Racimo, imagen evangélica que se refiere al fruto continuo que procede de Jesucristo.

Compendiemos con Guillermo de Torre cuando nos recuerda «el primer manifiesto»: «El surrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta ahora.»⁽²⁴⁾

¡Oh, Forma sacratísima, vértice de las flores,

Las flores son belleza, y son promesa. La Forma tiene en el ostensorio, bastante semejanza con una flor. La Forma es la corola, los rayos de la custodia los pétalos. La Forma es fruto, alimento de almas. Porque el alma debe comer para mantener sus energías, como el cuerpo, su alimento, aunque espiritual. Ella es la suprema flor. «Vértice de las flores» nos proporciona una idea de máxima jerarquía, e incluso de inalcanzabilidad.

donde todos los ángulos toman sus luces fijas,

Como en una perspectiva cubista, la Forma es divisada desde todos los ángulos, reflejando ella su luz sobre todas las cosas, porque es un sol.

donde número y boca construyen un presente

Ideas, sugerencias sin número, apelotonadas, pisándose los talones unas a otras, hemos visto manar a borbotones a lo largo de todo el poema. Ideas o sugerencias en bella promiscuidad que dan la impresión de un tapiz pluricolor, hacen que nos fijemos en el conjunto, y que podamos fijarnos en los detalles luego, ordenándolos a nuestra manera si queremos, reduciendo el producto intuitivo u onírico a sus ideas iniciales, si ello es posible.

Número y boca. ¿Quién es el número? ¿Cuál la boca? Dios puede ser el número simple; pensemos en remembranzas pitagóricas. Boca puede ser sinédocamente el hombre. En la Comunión Dios y el hombre se funden por unos momentos, constituyen un presente.

cuerpo de luz humana, con músculos de harina!

El cuerpo de Cristo -Corpus Christi- es humano y divino (*luz humana*), pero sólo está en el mundo sacramentalmente, bajo las «especies» del pan de harina de trigo, *músculos de harina*. Pero el poeta desea poseer a Cristo. «No como rígida y lejana efigie a la que apenas alcanzase una plegería, no como dogma incomprensible ni como abstracto e inoperante artículo de fe, sino como figura recortada, presente, cercana a los sentidos. No proyectada en un vago infinito, sino limitada en la forma y en el tiempo, en el instante del encuentro; concreta, abarcable, nombrable, indubitablemente real, como cuando peregrinaba sobre la tierra. No en tráfago inanimado, sino en el momento mismo de su presentación corpórea. Como *forma* breve es como desea Lorca poseer a Cristo »⁽²⁵⁾

*¡Oh, Forma limitada para expresar concreta
muchedumbre de luces y clamor escuchado!*

Luz y sonido, como medios de espectáculo colosal y multitudinario, que embarga los sentidos y arrebatada las mentes, todas fijas en el objeto admirado, el cual aquí es una Forma pequeña en sí, pero que concreta una enormidad de clamor y de luz arrobadoras.

¡Oh, nieve circundada por tómpanos de música!

La nieve es en la tradición literaria, símbolo de blancura. Muy aplicable a la blancura de la Hostia. Nieve y hielo tienen relación directa. Los grandes tómpanos circundan los neveros. Todo encaja en este verso dentro de la lógica. A no ser que nos detengamos en los *tómpanos de música*, relación dislocada para referir la inmensa musicalidad ambiental, aunque también la música no pase de poética.

¡Oh, llama crepitante sobre todas las venas!

De la llama es el crepitar, o mejor, de los combustibles en los que se ceba la llama. Entendemos muy bien la referencia a un calor -¿y por qué no a un amor?- que embarga todas nuestras venas. «Se me hiela la sangre», o «se me enciende la sangre», son frases que están en la mente de todos.

Como dijimos, las dos últimas estrofas del poema son panegíricas. Ambas empiezan con la misma exclamación admiratoria, repetida anafóricamente al principio también de los dos últimos versos. Tenemos una oración de alabanza, de adoración, es decir latréutica, la más sublime de las clases de plegaria.

La belleza de estas estrofas es indescriptible. Con ellas llegamos al clímax que se mantiene hasta el final mediante tres alabanzas debidamente señaladas por Lorca con signos de exclamación, en este caso, de período más corto que la que abarca toda la octava estrofa. Y en esta novena estrofa, Lorca nos muestra cómo la Sagrada Forma resume todo el interés de una *muchedumbre de luces*, o de una muchedumbre de almas.

CONCLUSIONES

Lorca desde luego traza un arte de vanguardia. Sus imágenes no tienen sentido lógico en sí mismas. Comparándolas por ejemplo con una perífrasis de Góngora, gran creador de imágenes que sí encierran -aunque sean difíciles- un sentido lógico:

El dulce aroma lacrimado
que fragante del aire luto era

por difícil que sea encontrar el sentido de estos dos versos, una vez despejada la incógnita, aparece claro que se refieren al incienso. En efecto, las resinas de que el incienso está compuesto, volatilizadas encima de brasas ardientes, exhalan su *aroma* acre, *dulce*, y *lacrimado* porque de afectar a los ojos, éstos se defienden automáticamente mediante la secreción lacrimal; el incienso es *luto* del aire, puesto que sirve como rito litúrgico en varias ocasiones, por ejemplo en los funerales, y es *fragante* precisamente por ser un aroma.

Esas conexiones lógicas no se encuentran en las metáforas lorquianas, que no buscan una relación hacia un plano evocado, a pesar de que nosotros hayamos querido buscarles una explicación, puesto que no son del todo incoherentes. Ahí está la clave de la distinción: la imagen tradicional es, en el fondo, una comparación entre un plano real -el que indica explícitamente la expresión, por ejemplo: «dulce aroma lacrimado»- y un plano evocado -en el ejemplo de Góngora, el incienso-. La nueva metáfora en cambio es válida por sí misma, y no tiene la finalidad de conectar con un plano evocado fuera de ella misma.

No es que Lorca se desplace totalmente de la tradicional formulación de la imagen, como en el caso de «siete novillos (= pecados) capitales». Pero en otras ocasiones, la mayoría, es totalmente vanguardista. Recordemos las expresiones por ejemplo: «el muro clavado», «Piedra de soledad donde la hierba gime», «el agua oscura pierde sus tres acentos», etc.

Estas expresiones sin embargo tejen un precioso tapiz por sí mismas. Como una preciosa pintura de la que no podemos decir «qué es», pero de la que sabemos decir que es una pintura, y que es bellísima. ¿Es que únicamente puede ejercer el arte de la pintura un copista, un retratista? No, porque la pintura es ante todo y sobre todo una creación. También pues los materiales lingüísticos -como en su caso los materiales plásticos- pueden ser «materias» de cración de belleza, convenientemente empleados por la intuición y el ingenio creativo del hombre.

Hemos observado variadas formas metafóricas. Humanización de elementos estáticos: «Piedra de soledad donde la hierba gime»; transposiciones sinestésicas: «Panderito de harina para el recién nacido», «punzado... con aguja de lumbre»; figuraciones antropomórficas: «sobre el mundo de ruedas y falos que circula»; creaciones cromáticas: «su columna de nardo bajo nieve» desplazamientos calificativos (que pueden acarrear cromatismo): «tu forma deliciosa flotando/en la llaga de aceites y paño de agonía» (obsérvese «aceites» en plural, de efecto pluridimensional), «panderito de harina», «arena sin norte» «serafines de resplandor» (deberían *ser* «resplendorosos»). Hay palabras que se suceden sin las debidas conexiones lógicas, alterando el ilogicismo a veces, con la expresión coherente. Las palabras, los sintagmas, dejan de tener significado unívoco. Son pluralidades. Por eso están asociados elementos dispares que producen un doble hermetismo: expresivo y semántico. El creacionista Vicente Huidobro había dicho ya: «Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris».

Sin embargo nunca debe olvidarse que bajo este ropaje exterior surrealista, bajo esa técnica y conciencia poética moderna -estilística- se oculta una vieja tradición cultural, una tradición configurada por un amplio acervo milenario. En la poesía de Lorca suelen encontrarse dos planos en interacción fecunda: el humano y el cósmico. En la *Oda* comentada encontramos tres: el cosmológico, el antropológico y el teológico. Los tres son de honda raíz popular, con ingredientes tanto elementales como oscuros, expresados con la magia de la palabra.

Ese es el caso de Lorca, quien con base en materiales populares, intuía la belleza que luego trazaba mediante un arduo esfuerzo técnico, a pesar de que era poeta nato. Era un poeta nato, popular en la base, y de formación muy concienzuda.

NOTAS

1. GAOS, Vicente: *Antología del grupo poético de 1927*. Actualizada por Carlos Sahagún. Madrid, Cátedra, 1980. Pág. 25.
2. Citado en: GAOS, V. O.c., pág. 20.
3. VALVERDE, J.M^a.: «Surrealismo», en *Diccionario Literario. I. Movimientos espiritualistas*. Dirigido por González Porto-Bompiani. Barcelona, Montaner y Simón, 1967. Pág. 528.
4. GAOS, V. O.c., pág. 26.
5. DIAZ-PLAJA, Guillermo: *Federico García Lorca*. Madrid, Austral 1221, 1973. Pág. 24.
6. GAOS, V. Oc., pág. 16.
7. GONZALEZ, Angel: *El grupo poético de 1927. Antología por*. Madrid, Taurus, 1979. Pág. 19.
8. VILANOVA, Antonio: «Surrealismo», en *Diccionario literario. I. Movimientos espiritualistas*. Dirigido por González Porto-Bompiani. Barcelona, Montaner y Simón, 1967. Págs. 536 y ss.
9. GONZALEZ, A. O.c., pág. 31.
10. GARCIA LORCA, Federico: «Imaginación, inspiración evasión», en *Prosa*. Barcelona, Alianza Edit., 1969. Pág. 129.
11. GARCIA LORCA, F. O.c., pág. 140.
12. BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética. I*. Madrid, Gredos, 1970. Págs. 106 y ss., y 381-383.
13. TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de Vanguardia. II*. Madrid, Guadarrama, Punto Omega, 1971. Pág. 59.
14. Citado en: GAOS, V. O.c., pág. 21.
15. Citado en: GAOS, V. O.c., pág. 21.
16. GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*. Madrid, Alianza Edit., 1961. Pág. 187.
17. DEBICKI, Andrew P.: *Estudios sobre poesía española contemporánea. La Generación de 1924-1925*. Madrid, Gredos, 1968. Pág. 223.
18. ALONSO, Dámaso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1971. Pág. 424.
19. BAE 38. 396a, n^o 318. *Rimas Sacras*, XIV.
20. GARCIA LORCA, Federico: *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Madrid, Aguilar, 1971. Pág. 1806.
21. GARCIA LORCA, F.: «Imaginación, inspiración...» O.c., pág. 132.
22. EICH, Christoph: *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Versión de Gonzalo Sobejano. Madrid, Gredos, 1976. Pág. 105, nota 20.
23. CORREA, Gustavo: *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid, Gredos, 1970. Pág. 220.
24. TORRE, G.de. O.c., pág. 59.
25. EICH, Ch. O.c., pág. 119.