

FEDERICO GARCÍA LORCA Y SALVADOR NOVO:
ENCUENTRO EN BUENOS AIRES¹

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD DE HUELVA

In 1933, the Mexican writer Salvador Novo met Federico García Lorca in Buenos Aires. Although they did not spend much time together, a very close relationship arose between them. One of the results of this relationship was *Seamen Rhymes*, a plaquette of which only a hundred copies were printed and which included a bilingual poem by Novo and four exclusive drawings by Lorca. This essay focuses on the analysis of Lorca and Novo's poetic developments and emphasizes their similarities. At the same time, it tackles for the first time *Seamen Rhymes* as a collaborative book made by two authors who, through word and image, shared the same symbology of sea and seamen to express their common view of poetry and homosexuality as signs of marginality.

Entre finales de 1933 y principios de 1934 el poeta mexicano Salvador Novo formó parte de la "nutrida delegación de expertos" (Novo, 1996: 705) que el gobierno mexicano envió a la Séptima Conferencia Internacional Americana, que tuvo lugar en Montevideo. Antes de llegar a Uruguay, la delegación en pleno recorrió parte de los Estados Unidos; desde la sede de la Conferencia, Novo se desplazó además, por sí solo, a Río de Janeiro y a Buenos Aires. Lo que vio, pensó y aprendió durante el viaje lo escribió en *Continente vacío*, que publicó la editorial Espasa-Calpe en 1935. Pocas veces desaparece del libro la maliciosa y acostumbrada ironía de Novo, el autorretrato sarcástico, el escepticismo ante las disquisiciones panamericanistas de la Conferencia -esto último muy sutilmente expresado-, el guiño burlesco ante cada mal poeta, cada

¹ Una versión abreviada de este texto se leyó como conferencia el 4 de junio de 1998, con motivo de las jornadas que el Centro de Enseñanza para Extranjeros de la Universidad Nacional Autónoma de México dedicó a rastrear las huellas de Lorca en la literatura mexicana. Mi agradecimiento a mis amigos en México, los maestros Miguel Ángel Castro y Carmen Bermejo, lorquiana de corazón, que lo hicieron posible.

falso artista que se cruzó por su oficial camino de delegado gubernamental. Una de esas pocas veces corresponde al relato de su breve pero intenso encuentro con Federico García Lorca en Buenos Aires, adonde Novo se escapó, dejando atrás sus funciones burocráticas por unos días, gracias al permiso que obtuvo del presidente de la delegación, asentada ya en Montevideo. Escribiendo sobre su encuentro con Lorca, Novo se quitó la máscara de burócrata capaz de prostituir su talento poético bajo su mirada autoirónica, máscara que ya en ese año de 1933 utilizaba con frecuencia, y dejó reaparecer momentáneamente al poeta puro y honesto que fue o quiso ser en su juventud y que, en realidad, nunca dejó de existir bajo la careta, con el simple objetivo de dejarle disfrutar de un par de días de convivencia con otro poeta puro al que sintió próximo, como una especie de alma gemela. Fruto de esos dos días de amistad fueron los cuatro dibujos que Lorca hizo para ilustrar la *plaquette* del poema de Novo *Seamen Rhymes*, escrito aproximadamente un mes antes, en noviembre de 1933, durante la travesía de la delegación en el "Northern Prince" desde Nueva York a Montevideo, y que Ricardo E. Molinari editó en Buenos Aires, el 1 de enero de 1934, en la imprenta de don Francisco A. Colombo en tirada de 100 ejemplares². La perfecta integración de los dibujos al poema son el mejor testimonio del tipo de relación que se estableció entre Lorca y Novo el poco tiempo que estuvieron juntos: una relación que trascendió la mera cortesía y la simple colaboración de circunstancia.

La trayectoria de los dos poetas, las concepciones que ambos tuvieron de la poesía como un recinto autónomo y sublime, la manera

² La *plaquette* de Novo no ha vuelto a reeditarse completa, es decir, con los dibujos que Lorca hizo expresamente para el poema, aunque éste sí ha sido recogido en diferentes ediciones de la poesía de Novo. Actualmente es difícil consultar la *plaquette*, que Novo debió repartir entre amigos, y que no está ni siquiera en la Biblioteca Nacional de México. Hay un ejemplar en el archivo del poeta Bernardo Ortiz de Montellano, compañero de grupo de Novo, que está en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM. La colección de la Fundación Federico García Lorca posee otro, el que Novo regaló a Lorca, en el que se lee escrito de la mano de Novo: "de Federico García Lorca, / que embelleció este libro / de su ya para siempre / amigo / Salvador Novo / 1933", lo que confirma que Lorca hizo los dibujos expresamente para el mexicano. En lo referente a los dibujos de Lorca, ha habido y sigue existiendo cierta confusión, a pesar de que Mario Hernández haya clarificado definitivamente su pertenencia al libro de Novo (1986: 222-223). La nueva edición de las *Obras Completas* de Lorca (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996) no incluye la obra gráfica, y en la última de las ediciones de Aguilar, que sigue siendo referencia para muchos, sólo aparecen dos de los dibujos de *Seamen Rhymes* -uno mal fechado en 1935 y otro sin fecha-, sin mención alguna al libro de Novo. En cualquier caso, la relación Lorca-Novos ha sido pasada por alto, a pesar de que supuso la creación de este libro conjunto que constituye un episodio importante dentro de las fundamentales relaciones literarias entre España e Hispanoamérica en el siglo XX.

que tuvieron de entender la modernidad frente a los vanguardistas radicales y los poetas políticamente comprometidos, la amplia cultura de ambos, lectores ávidos y curiosos, el modo en que la homosexualidad les marcó la obra y la vida, son factores que explican la intimidad del breve encuentro entre Lorca y Novo. A eso habría que añadir que ambos se conocían desde antes, aún sin haberse visto nunca. Novo sabía de Lorca por el *Romancero gitano*, que reseñó su compañero de grupo Bernardo Ortiz de Montellano en el número 4 de *Contemporáneos*; pero sobre todo había leído con interés algunos de sus poemas posteriores, pertenecientes al ciclo de Nueva York, con toda probabilidad en la cubana *Revista de Avance* ("Son de negros en Cuba": n° 45, 1930), en *Revista de Occidente* ("Muerte", "Ruina", "Vaca" y "Nueva York. Oficina y denuncia": enero de 1931), y en *Poesía española. Antología. 1915-1931*, ("Ruina", "Niña ahogada en el pozo" y "Ciudad sin sueño") organizada por Gerardo Diego y editada en Signo en 1931. Es más que probable, además, que Novo supiese detalles personales de la vida de Lorca y de algunos de sus proyectos literarios más audaces por boca del poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, que fue muy amigo de Lorca en Cuba en 1930 (Gibson, 1987, vol. II: 102-106), y que, después de una estancia de varios meses en México a finales de 1930 durante la cual se relacionó con los *Contemporáneos*, se asentó en México casi definitivamente en 1933³. Por su parte, Lorca había escuchado anécdotas sobre Novo -especialmente sobre sus escándalos (homo)sexuales y sus habilidades para la sátira insultante y cruel- durante su estancia en Nueva York en 1929 por boca del pintor cineasta mexicano Emilio Amero -con quien escribió el guión *Viaje a la luna*-, el *Contemporáneo* Gilberto Owen, que también había trabajado con Amero en alguna película, y la multimillonaria mexicana Antonieta Rivas Mercado, con la que Lorca tuvo algún proyecto de representación teatral que al final no se llevó a cabo (Bradú, 1991: 174-177) y que había trabajado con Novo y

³ En su libro *El río. Novelas de caballería*, Cardoza y Aragón refiere que Lorca le leyó en Cuba algunos de los fragmentos que escribió allí de *El público* y *Así que pasen cinco años*. Cuenta además cómo le explicó que tenía proyectado "escribir el teatro que nadie se había atrevido a escribir por cobardía. Oscar Wilde, me afirmaba, sería una antigualla, una especie de obeso señorón pusilánime. Me describía escenas que quizá escribió y nunca he leído, porque desaparecieron o no se han impreso [...]. Cantarían el placer 'de los hombres de mirada verde', que tanto han contribuido a la cultura del mundo" (Cardoza y Aragón, 1986: 352-353). Este Lorca decidido a llevar la homosexualidad ("mirada verde") a su escritura debió fascinar a Novo que llevaba tratando el tema desde su primer poema en 1919, y que había recibido por ello todo tipo de ataques e insultos en México. Lo mismo puede decirse de los poemas sobre Nueva York: Novo también estaba interesado desde principios de los años veinte en la expresión literaria de lo urbano, que es la base de su novela *El joven*, publicada por primera vez completa en 1928.

Owen en 1928 en el Teatro Ulises. Es probable también que hubiera leído algunos de sus poemas teniendo en cuenta la labor de promoción que Owen hizo en Nueva York de la obra literaria de su grupo.

SALVADOR NOVO: DE MÉXICO A BUENOS AIRES

Como ha explicado Guillermo Sheridan (1985: 78-9), los orígenes poéticos de Novo estuvieron marcados por la homosexualidad. Su primer poema publicado, que apareció el 4 de diciembre de 1919 en *El Universal Ilustrado*, contiene una referencia subrepticia a André Gide y a la homosexualidad, referencia compartida en clave por el también Contemporáneo Xavier Villaurrutia, que acompañó a Novo en su primera aventura editorial con un par de poemas en la misma línea. En sus "Memorias", Novo explica que Gide no fue su única lectura homosexual de adolescencia y juventud; también leía con admiración a Wilde, Huysman y Cocteau (Novo, 1980 a: 6), al tiempo que se convertía en un dandy prototípico sin pudor a la hora de hacer ostentación de homosexualidad, e incluso afeminamiento. De sobra es conocido el episodio de su ruptura con Pedro Henríquez Ureña, que fue su maestro hasta casi 1923, y el anecdotario de aventuras sexuales continuas y encuentros ya casi mitologizados con chóferes de toda condición, anecdotario que el propio Novo contribuyó a engrandecer y difundir⁴. Pero más que todo eso, interesa subrayar la vinculación que Novo estableció entre homosexualidad y literatura: ligó la marginalidad inherente a la literatura autónoma, cultivada en independencia rigurosa de la política o la moral no artística y, por esa razón, incomprendida socialmente, con esa otra forma de heterodoxia radical que suponía la asunción pública de la homosexualidad, encontrando en una serie de escritores (Wilde, Gide, Cocteau), una especie de estirpe de elegidos a cuya pequeña tradición se incorporó con todas sus implicaciones vitales y literarias.

⁴ En sus "Memorias" (Novo, 1980 b: 12), Novo ha contado cómo Henríquez Ureña, al enterarse de la homosexualidad y sobre todo, la promiscuidad de su discípulo predilecto, lo apartó violentamente de su círculo. En lo referente a la supuesta afición sexual de Novo por los chóferes, él mismo contribuyó a convertir el hecho en algo que ha acompañado siempre su leyenda: "los chóferes eran mi fogosa predilección: los de los camiones, que abordaba para entablar una conversación que terminaba por una cita para esa noche o los de los coches de alquiler, en que me hacía conducir hasta alguna sombra propicia" (Novo, 1980 b: 10). En *El joven*, novela en muchos sentidos autobiográfica, Novo también ironizó con su supuesta debilidad erótica; prueba de que se trataba de un hecho público, al menos en círculos próximos, es la carta que el 12 de julio de 1928 Carlos Pellicer dirigió a José Gorostiza atacando los versos de Novo por su "exquisita feminidad", y calificando su poesía de "libro para leer en la cama, atropellado por cualquier chofer [sic]" (Gorostiza, 1995: 210).

Reducir la poesía de Novo a la homosexualidad sería empobrecedor, pero es importante subrayar la relevancia de esa condición, entonces infinitamente más marginal que ahora, y los modos secretos y no tan secretos que tuvo de manifestarse literariamente. No cabe duda de que, tanto o más que la simbólica incorporación de Novo a esa estirpe de escritores homosexuales, modernos, heterodoxos sociales, seguidores de la ortodoxia particular del arte, encabezada por Wilde, es fundamental para leer al poeta Novo el aprendizaje intenso que hizo de la poesía norteamericana de su tiempo, gracias al bruscamente interrumpido magisterio de Henríquez Ureña. Sus contactos con la New Poetry, el imaginismo, y con el coloquialismo poético de esa "otra vanguardia" de la que ha hablado José Emilio Pacheco (1979), no solo dio sus frutos, como siempre se dice, en el primer libro de Novo *XX Poemas* (1925), sino también en *Seamen Rhymes*, que incluye versos en inglés coloquial, inspirados quizás por los días que pasó en Estados Unidos antes de que la delegación llegara a Montevideo.

Durante la segunda mitad de los años veinte, a su peculiar manera, y a pesar de su confesada tendencia a no formar cenáculo con nadie – véanse sus declaraciones en la conferencia que dio sobre sí mismo para la serie "El trato con escritores" (Novo, 1964: 683)–, Novo fue miembro de los Contemporáneos, aunque lo fuese marcando las distancias con el resto del grupo, ostentando su individualidad extrema sobre todo en materia literaria, mostrando sus discrepancias con Jaime Torres Bodet y los miembros de mayor edad del grupo. Como Contemporáneo, Novo sostuvo una política cultural muy precisa y defendió una concepción muy concreta de la literatura en general y la mexicana en particular frente a la política nacionalista de Plutarco Elías Calles, que llegó a la presidencia de México en 1924, y en contra del rumbo cultural que el país tomó desde entonces, marcado por la oficialización de determinadas tendencias artísticas como el muralismo, la Novela de la Revolución o la poesía social. La lucha de Novo y su grupo tuvo como objetivo la construcción de una opción cultural para la nación, alternativa a lo subyacente a esas manifestaciones artísticas refrendadas por el Estado: una profunda cerrazón nacionalista, cierto antihispanismo indigenista, una tendencia a la identificación entre literatura y folclore mexicanos, una visión del arte al servicio de la propaganda política e ideológica, y una concepción de "mexicanidad" cerrada, en algunos aspectos artificial, marcada políticamente, e institucionalizada desde el poder. En oposición a la literatura concebida como instrumento político-social y contra cierta mexicanidad prototípica, mezcla de folclorismo y popularismo a veces inventado, Novo defendió su concepto de la

literatura como territorio libre, independiente y universal, un modo de expresar la mexicanidad en arte que podría calificarse de "intimista" usando la palabra de Abelardo Villegas (Villegas, 1986: 394), y un programa de modernización nacional a través del arte consistente en sincronizar a México con la literatura moderna occidental. En esa propuesta de incorporación de México a la modernidad cultural occidental jugó un papel fundamental como justificación ideológica la defensa que hicieron los Contemporáneos de la raíz hispánica -por tanto occidental- de la cultura mexicana, frente al indigenismo antihispanista en boga en el México de la segunda mitad de los años veinte. Una de las consecuencias de eso que podría denominarse el "hispanismo literario" (García Gutiérrez, 1996) de los Contemporáneos, fue el acercamiento explícito de los mexicanos a los españoles de *Revista de Occidente* y *Gaceta Literaria*, a los que quisieron hermanarse artísticamente restituyendo innegables vínculos culturales provenientes del pasado histórico. Lorca, como otros miembros de la Generación del 27, representaba para los Contemporáneos una España nueva y moderna a través de la cual podían legitimar la mexicanidad de su literatura -a pesar de sus similitudes con la europea- de cara a los nacionalistas, que interpretaban cualquier acercamiento a la literatura occidental como un acto de traición a la patria; esa circunstancia marcó en gran medida el modo en que Novo entendió su encuentro con Lorca en Argentina.

La vida pública de los Contemporáneos en general y Novo en particular el tiempo que funcionó el grupo, se desarrolló entre ataques, insultos, críticas, que incluyeron, desde que comenzó la polémica de 1925 sobre el "afeminamiento" en la literatura mexicana, burlas constantes sobre la homosexualidad de algunos de los miembros del grupo⁵. Si todo el grupo fue marginado y sufrió en carne propia el exilio interior a que el México de Calles condenó a los escritores no comprometidos con la retórica nacionalista, Novo sufrió además, como también Villaurrutia, la marginación consecuencia de su disidencia sexual. Aunque disfrazó su amargura con los versos satíricos que escribió

⁵ La polémica comenzó a finales de 1924 y se prolongó en la prensa hasta bien entrado 1925. Desde el comienzo, los ataques contra los "afeminados" Contemporáneos, con evidente doble intención, acompañaron las acusaciones de antinacionalistas de que fueron objeto por inspirarse sus obras en modelos franceses, españoles y norteamericanos, y responder a un concepto de literatura "pura" distinto al de literatura "político-social" o "revolucionaria" que se estaba poniendo en boga (Díaz Arciniega, 1989). Entre otras cosas, la polémica sirvió para que Novo reforzase las asociaciones que ya había hecho entre heterodoxia social, homosexualidad y literatura -en un sentido amplio- pura.

contra el pintor Diego Rivera -que empleó especial saña en su mural caricaturesco contra los Contemporáneos- y cuanto adversario se le puso por delante, revistiendo el daño que causa estar al margen con presunción y sarcasmo, Novo debió sufrir, y prueba de ello es el giro que comenzó a dar su vida a finales de los veinte. La llegada a la madurez, la virulencia de los ataques, la constatación de las hipocresías sociales, el agotamiento del ejercicio público de la disidencia, marcan el comienzo de un largo periodo crítico para Novo que se cierra aproximadamente en 1934 con la definitiva consolidación de los dos Novo -más bien cabría decir las dos máscaras de Novo-, esos que Enmanuel Carballo llama “el auténtico y el espurio” (Carballo, 1985: 337), es decir, el joven poeta puro disidente y rebelde, y el maduro hombre que claudica y se entrega de lleno al enemigo haciendo de ese acto que él llamó “prostitución” la nueva imagen de sí mismo, no exenta de autodesprecio. La toma de conciencia de esa transformación está en *Espejo* (1933), cuyo título es explícito al respecto, y cuyos poemas escribió Novo desde 1928. *Espejo* relata la mirada que el recién nacido Novo espurio lanza sobre su “yo” auténtico, a medida que observa cómo su imagen se diluye al otro lado del espejo. *Nuevo Amor* (1933), el mejor poemario de Novo, refleja esa dualidad todavía con mayor complejidad y belleza -como una lucha simbólica entre Ariel y Calibán, según lo ha descrito Peter J. Roster Jr. en su libro sobre Novo (Roster Jr., 1978: 126)-, al tiempo que expone las quejas del Novo auténtico al espurio -“Tú, yo mismo, seco como un viento derrotado / que no pudo sino muy brevemente sostener en sus brazos una / hoja que arrancó de los árboles” (Novo, 1991: 146)-, y las declaraciones de amor del cohibido espurio al auténtico, al que idealiza y convierte en otra de sus máscaras mitificando el ejercicio puro que en tiempos fue su poesía, poesía de la que el nuevo Novo que se prostituye es indigno. El nacimiento del Novo espurio no supuso la muerte del auténtico, y es precisamente la irrupción de este último de tanto en tanto en la obra del primero, ya sea para atacar al espurio como en *El joven II* (1951), ya sea para escribir un poema sincero y puro como “Adán desnudo” (1968) o “Mea culpa” (1969) mientras el espurio duerme, lo que da mayor interés al personaje Novo desde 1935. *Seamen Rhymes*, escrito en esa crisis, está dictado por el Novo auténtico aprovechando los momentos en que el espurio se encontraba ocupado en su burocrático papel de delegado oficial del gobierno que tanto odiaba el auténtico.

Pero ¿cómo entendió Novo esa poesía pura, heterodoxa y moderna a la que vengo haciendo referencia? Aunque dejó pocos textos teóricos sobre su poética, es fácil deducirla de sus versos y de los textos críticos de sus compañeros de grupo, o extraerla de *Ulises*, la revista que dirigió

con Villaurrutia entre 1927 y 1928. En todo caso, hay que reconocer que no se trata de una poética totalmente original, sino de la versión personal de una de las varias opciones que los años veinte ofrecieron a los jóvenes poetas para interpretar estéticamente la modernidad, opción que podría calificarse de *classicisme*, aun asumiendo los inconvenientes del término francés, y que está, con matices, en la *Nouvelle Revue Française*, en *Revista de Occidente*, o en T. S. Eliot. Frente al poder destructor, radical y negador del pasado de los ismos, los Contemporáneos, incluido el Novo de los *XX Poemas*, como la Generación del 27 española o los clasicistas franceses con Paul Valéry a la cabeza, conservaron un selectivo respeto por la tradición y partieron de ella para la elaboración de su obra. Ese equilibrio entre el pasado y el presente, que era un modo de lograr la eternidad, la siempre vida del arte frente a la autodestrucción constante y la caducidad sin fin de la modernidad técnica, tuvo su contrapartida estética en la búsqueda de conciliación entre pasión y razón, instinto e inteligencia, inspiración y conciencia, lo que equivalía a una concepción del *artist as critic*, invirtiendo el orden de los términos del ensayo de Wilde pero no el sentido, artista como autocrítico que toma conciencia del proceso poético que sale de su pluma sin que eso suponga la eliminación de la inspiración. Por eso Owen llamó a la época moderna “pancriticismo” (Owen, 1979:121) y Villaurrutia y Novo titularon su revista “de curiosidad y de crítica”, es decir, de exploración, imaginación e inspiración sometidas, hasta cierto límite, al rigor de la conciencia poética⁶. A todo ello hay que añadir la

⁶ Owen llamó “pancriticismo” a la modernidad literaria al considerar que su rasgo característico era la fusión de reflexión y *furor poeticus* y constatar “que no se excluyen [...] la función de juzgar y la de crear, sino que se complementan” (Owen, 1979: 221), y estableció el origen de su pequeña tradición en Edgard Allan Poe y su “The Philosophy of Composition” sobre la escritura de “The Raven”. Más ilustrativo de la poética de los Contemporáneos es el artículo “Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet”, que publicó en *Ulises* Jorge Cuesta. Él fue más allá al establecer tras el periodo de “preciosismo” representado por Poe, Mallarmé o Valéry una nueva etapa dentro de la pequeña tradición de la modernidad menos intelectualista pero no exenta de autoconciencia en el proceso creativo: “Cuando la visión del mundo se empequeñece, es cuando el arte estiliza sus formas y sacrifica, abandonándola, una parte de humanidad: aquella que no se concierta con la idea que organiza su visión. Pero cuando crece su curiosidad, dueño del espíritu de su plenitud, el arte encuentra una arquitectura semejante a la del mundo y puede dilatarse por él. La función que impone entonces a las formas con que construye su edificio, no las subyuga ni las oprime; al contrario, las deja en libertad, pero sin perder su imperio sobre la dispersión de sus inclinaciones individuales, incapaces ya de traicionarlo” (Cuesta, 1994: 128-136). Tras el “rigor lógico” de Poe o el “minucioso análisis” de Mallarmé, los Contemporáneos solicitaban, como lo haría Lorca después de su periodo neogongorino, la presencia de lo humano inherente a la inspiración o a la irracionalidad, una “curiosidad” volcada al abismo impredecible del interior del hombre.

concepción que tuvieron los Contemporáneos del poeta como viajero, concepción a la que respondió ese emblema y símbolo del grupo que fue Ulises: un modo de entender al poeta como miembro de la tripulación del barco del arte en su búsqueda constante y en su permanente posibilidad de descubrimiento de lo nuevo, en su universalidad propiciada por el continuo traspaso de fronteras, en la atemporalidad que proporciona la circularidad con que se mide el tiempo en el mar. La condición de “exiliado” de Ulises reforzaba aún más la identificación de Novo y los Contemporáneos con el héroe griego, al sentirse ellos también desterrados, simbólicamente expulsados de un México nacionalista con el que aspiraban reencontrarse, y del que esperaban, como Ulises de Ítaca, el reconocimiento final: la aceptación de su modo de entender la expresión artística de la mexicanidad.

Queda por último determinar qué imagen de Lorca tenía Novo justo antes de encontrarse con él en Buenos Aires. Ya se ha dicho que Novo conocía el *Romancero gitano* (1928), pero es probable que no le gustara, siendo como era un libro con fama de popular y folclorista, opinión que cambiaría después de su encuentro con Lorca, como veremos⁷. Mucho más interesantes debieron parecerle esos poemas del futuro *Poeta en Nueva York* que Novo pudo ir leyendo, según se ha dicho, en distintas revistas, y sobre todo, la edición especial de la “Oda a Walt Whitman” que en agosto de ese mismo año 1933 había publicado en México la revista *Alcancía*, y que el propio Lorca conoció de la mano de Alfonso Reyes durante su brevísima estancia en Río de Janeiro en octubre de 1933 (García Lorca, 1996: 438). Se trataba de cincuenta

⁷ Es suficientemente conocida la lucha de Lorca por evitar la interpretación de *Romancero gitano* como un libro folclórico y popular de consumo para el gran público, lectura que le valió las críticas a veces crueles de Buñuel y Dalí por ejemplo. En su “Conferencia-recital del *Romancero gitano*” Lorca insistió en matizar el andalucismo del libro y negar su carácter costumbrista, defendiendo un modo de expresión de lo andaluz próximo al mexicanismo íntimo antifolclórico de los Contemporáneos. Por eso definió el *Romancero* como “un libro donde apenas sí está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve” y como “un libro antipintoresco, antifolclórico, antiflamenco, donde no hay ni una chaquetilla corta, ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta”. Y añadió: “Creo que la pureza de su construcción y el noble tono con que me esforcé al crearlo lo defenderán de sus actuales amantes *excesivos*, que a veces lo llenan de baba” (García Lorca, 1996, vol. III: 179). Todavía en Buenos Aires, en entrevista a *La nación*, Lorca seguía sintiendo la necesidad de explicarse: “mi arte no es popular. Yo nunca he considerado que lo sea. El *Romancero gitano* no es un libro popular, aunque lo sean algunos de sus temas. Sólo son populares algunos versos míos, pero sólo en minoría [...]. Pero la mayor parte de mi obra no puede serlo, aunque lo parezca por su tema, porque es un arte, no diré aristocrático, pero sí depurado, con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad de lo popular” (García Lorca, 1996, vol. III: 445).

ejemplares fuera de comercio que Lorca distribuyó muy selectivamente entre sus amigos españoles, provocando el espanto de algunos y la fervorosa adhesión de otros. Lorca sabía que la explicitud con que trató en la "Oda" la homosexualidad podía levantar ampollas entre los suyos, por lo que tuvo la precaución de controlar en lo posible su circulación, no permitiendo que se publicase en vida en España. Como dice Gibson, la "Oda" es la defensa de "una homosexualidad en libertad, sin vergüenza pero sin promiscuidad, de una seriedad casi religiosa" (Gibson, 1989, vol. II: 115) encarnada por el poeta norteamericano, pero es también un ataque feroz contra la homosexualidad ligada a la prostitución, a la corrupción de menores, a la depravación y la perversión de lo que llama "¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas! / Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores. / Abiertos en las plazas, con fiebre de abanico / o emboscados en yertos paisajes de cicuta" (García Lorca, 1996, vol. I: 567). Es claro que Lorca se propuso con la "Oda" "intentar convencer al lector, es decir, a la sociedad, de que hay una forma de homosexualidad pura y bella que no tiene nada que ver con la afeminación, y tampoco con el submundo de corrupción y explotación en el cual se mueve una parte de la comunidad gay" (Gibson, 1989, vol. II: 118), algo que también había intentado Novo en su *Nuevo Amor*, que es un libro de sexo, amor y desamor entre hombres, pero sublimado, embellecido, dignificado por el dolor y la pureza del sentimiento, desprovisto de la suciedad con que la opinión pública mexicana identificó en sus soeces ataques contra Novo al amor homosexual. Novo no atacó en su libro ni el travestismo, ni la prostitución, ni la corrupción -de hecho trató esos temas: el travestismo y la prostitución están en los fragmentos que se conservan de su novela *Lota de loco* (Novo, 1931) y el afeminamiento "marica" en la acepción de Lorca es el tema de "Las locas y la Inquisición" (Novo, 1979: 11-16)-, pero sí se esforzó por escribir un conjunto de poemas en los que el reclamo de la naturalidad y la licitud del amor homosexual constituye la base y donde, como dice Carlos Monsiváis, "no es tanto el heterodoxo sexual, sino el ser ansioso de la plenitud que le niegan tanto los prejuicios dominantes como el personaje que encarnó para evadirse de esos prejuicios" (Monsiváis, 1980: 30), ese Novo espurio cansado de estar al margen literario y sexual, que renuncia a vivir el amor homosexual en la pureza que la opinión pública le niega. Novo debió ver en el autor de la "Oda a Walt Whitman" un miembro más de su estirpe de elegidos poetas puros y homosexuales, otro integrante de la tradición iniciada por Wilde. Quien sabe si además vio en uno de los versos de la "Oda" que describe a los "maricas" "temblando entre las

piernas de los *chauffeurs*" (García Lorca, 1996, vol. I: 565) una involuntaria alusión personal que le llegó al corazón y le hizo daño.

FEDERICO GARCÍA LORCA: DE ESPAÑA A BUENOS AIRES

El Lorca que llegó a Buenos Aires el 13 de octubre de 1933 en olor de multitudes era un Lorca maduro, poseedor de una poética muy meditada, aunque seguía sufriendo la doble vida a la que le había condenado la homosexualidad. Sabía ya, sin embargo, que el modo de superar el dolor de sentirse al margen como poeta "evadido" y disidente sexual consistía en ocultar al gran público esto último y complementar la soledad de la experiencia poética con las explicaciones que de ella daba en sus recitales y con la integración social y el contacto con el pueblo que, según había descubierto tras la experiencia de "La Barraca" y el éxito de *Bodas de sangre*, le permitía el teatro.

Si toda la Generación del 27 se caracterizó por su modo de entender la literatura moderna como el fruto de la conciliación entre tradición y vanguardia –como los franceses de la *Nouvelle Revue Française*, los cubanos de *Revista de Avance* o los Contemporáneos en México–, esa búsqueda de equilibrio fue quizás más obvia, meditada y significativa en Lorca que en ningún otro poeta de su grupo, obvia incluso de cara a sus contemporáneos, que solían definirlo, usando las palabras de Ricardo F. Cabal en la entrevista que hizo al poeta en agosto de 1933, como "poeta nuevo" autor de una obra "con matices clásicos" aunque "enclavada en los tiempos modernos" (García Lorca, 1996, vol. III: 425). La palabra "clásico" aplicada aquí al poeta en acepción similar al *classicisme* según lo entendió la *Nouvelle Revue Française*, tiene que ver con el modo que Lorca tuvo de interpretar la palabra "tradición" en relación con la cultura y la literatura. Como poeta especialmente consciente de la razón de ser de la modernidad, la caducidad, la intrínseca condena de muerte de lo nuevo que tan bien ha visto Marshall Berman (1991), Lorca adoptó la visión juanrramoniana de la "tradición" como lo "clásico", lo "siempre vivo" a modo de contrapeso. Por eso su búsqueda de lo permanente, aquello que hace de la tradición, según él la entendía, algo atemporal por válido siempre, lo llevó al mundo universal del mito, lo ancestral, los arquetipos, la común *psyche* humana, "el palpito de un *bumus* casi desaparecido" (García-Posada, 1984: 357), trascendiendo una posible lectura histórica de las letras del pasado. El mejor instrumento que encontró para "allier le réel quotidien à l'univers transfiguré des mythes" (Laffranque, 1967: 147) fue el símbolo. Y ese código simbólico-mítico que estructura su poesía y que procede de y se dirige a lo más profundo

del hombre es lo que permite que una obra tan compleja como la de Lorca conecte, se comuniquen de manera íntima con un público repartido por todo el mundo. Es ese código también el que Lorca llevó explícitamente a sus dibujos⁸ y el que permite asimilar los marineros simbólico-míticos que dibujó para ilustrar *Seamen Rhymes* con los “seamen” u “hombres de mar” que hablan en el poema y que son una versión personal por parte de Novo del emblemático Ulises de los Contemporáneos, proyectando el libro en su conjunto el mismo significado profundo, ancestral, arquetípico y universal de búsqueda, soledad, marginación, aventura, exploración, curiosidad del poeta.

Ese rasgo de cierta modernidad que es la recurrencia al mito -no sólo al grecolatino, sino al mito en general: los gitanos del *Romancero gitano* son tan míticos como el Ulises de los Contemporáneos- no es lo único que conecta la poética de Lorca y la de Novo. A lo largo de su vida Lorca expuso sus ideas sobre el lenguaje poético en conferencias, declaraciones y entrevistas, que lo explican mejor que ninguno de los libros que se han escrito sobre él. A través de sus más que conocidas conferencias, que han sido comentadas en detalle por Marie Laffranque, se observa un proceso evolutivo que va desde el clasicismo neogongorista e intelectualista a lo Mallarmé o Valèry de “La imagen poética de D. Luis de Góngora” (1927) a una poética mucho más personal y abierta a la inspiración y a la individualidad que está expresada con rotundidad en “Juego y teoría del duende”, leída por primera vez en Cuba en 1930, aunque desde luego, el Lorca del duende no se entiende sin el Lorca neogongorino.

En esa reivindicación de la poesía de Góngora que fue su conferencia de 1927, prueba de la “absence de rupture entre les nouvelles générations des années 1920 et l’art espagnol du passé” (Laffranque, 1967: 179) a la que me referí con anterioridad, y dictada desde la sombra por Valèry, Lorca identificó a Góngora con la modernidad -dice, por ejemplo, que su primer discípulo ha sido Mallarmé y equipara gongorismo con creacionismo- por la “capacidad crítica” con la que

⁸ Así lo expresaría Lorca en sus comienzos como dibujante, allá por 1927 bajo el influjo de Dalí y el impulso de Sebastià Gash, “el entonces joven catalán y certero crítico de arte” (Fournieret, 1976:158), en carta al segundo: “Estos últimos dibujos que he hecho me han costado un trabajo de elaboración grande [...]. Muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados como el ‘San Sebastián’ y el ‘Pavo real’. He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma para hacer de ellos un signo que como llave mágica nos lleve a comprender mejor la realidad que tiene el mundo” (García Lorca, 1996, vol. I: 1026). Como el San Sebastián, el marinero fue uno de los “tópicos sublimados”, “signo” o símbolo para la interpretación del mundo, más frecuentes en la obra gráfica de Lorca.

“estudia la mecánica de su creación”, es decir, por esa autoconciencia creativa que le lleva a “atar” la imaginación y “ponerle bridas” (García Lorca, 1996, vol. III: 58-60). Con ello no negaba el poder de la “inspiración”, pero consideraba –en una actitud antirromántica que vuelve a relacionarlo con los Contemporáneos– que el poeta debía conjurar sus peligros. El poeta es un viajero que cada vez que crea se interna en “un bosque lejanísimo”. Para ello “debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas, criaturas de yeso, y representaciones de locura que han de pasar ante sus ojos”, siendo su obligación volver de “la cacería lleno de polvo estelar” después de haber burlado “y aprovechado todos los encantos mágicos del bosque nocturno y la luna de música”. Ese “bosque nocturno” y “lejanísimo” es la inspiración, “estado de recogimiento pero no de dinamismo creador”; por eso, visitada la inspiración, “hay que reposar la visión y el concepto para que se clarifiquen”. Y añade: “se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra” (66-67). El mismo año en que Lorca pronunció esta conferencia, Novo y Villaurrutia fundaron *Ulises*, cuya poética, según vimos, se corresponde literalmente con la de Lorca: la “curiosidad” y “crítica” de los Contemporáneos equivalen, respectivamente, a la inspiración lorquiana y a la mirada ecuánime y sin apasionamiento. Obviamente, la imagen del poeta viajero está implícita en el símbolo Ulises, y fue desarrollada en los epígrafes que encabezaron los seis números de la revista de Novo y Villaurrutia, procedentes de Eugenio D'Ors, Paul Morand, André Gide, James Joyce, Fenelon y Baudelaire.

La esencia de esa conferencia –a decir de Marie Laffranque su insistencia en subrayar “le caractère pour ainsi dire anti-naturel ou anti-réaliste de la création poétique” (Laffranque, 1967: 126)–, se mantuvo tal cual en “Imaginación, inspiración, evasión”, conferencia que Lorca empezó a dictar a finales de 1928 y que conocemos por las reseñas que de ella hizo la prensa. Sin embargo, existen aquí cambios significativos que hay que achacar al intenso contacto de Lorca con Dalí y el surrealismo, a su reacción autodefensiva tras la lectura popularista, tradicionalista y antivanguardista que se hizo del *Romancero gitano*, y por supuesto, a la progresiva consolidación de su concepción poética personal. Para Lorca a finales de 1928 toda “obra de arte” recorre “tres etapas” que son las que dan nombre a su conferencia. La imaginación, que en su opinión es “sinónima de aptitud para el descubrimiento”, “fija

y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre". "La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse" (García Lorca, 1996, vol. III: 98-99). Es la base de la poesía, su primer escalón, pero no basta; para alcanzar ciertas profundidades líricas el poeta necesita la "inspiración", poseedora de una "lógica poética" diferente de la "lógica humana" de la imaginación, y facultad que llega allí donde la razón no tiene cabida. No hay que pensar con esto que Lorca abjuró de la autocritica y la conciencia, la "inteligencia" juanrramoniana, como parte del proceso creativo y se entregó de lleno al surrealismo. En carta a Sebastià Gasch escrita por las mismas fechas de la conferencia, Lorca le habla de su "nueva manera *espiritualista*" calificándola de "emoción pura descarnada, desligada del control lógico"; y añade: "pero, ¡oyo!, ¡oyo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡oyo!, la conciencia más clara los ilumina" (García Lorca, 1996, vol. III: 1080). Eso explica que en la conferencia cite como ejemplos de poetas "inspirados" a San Juan de la Cruz y a Juan Ramón Jiménez, poniéndolos explícitamente en contraposición a aquellos "que buscan su inspiración en el mundo de los sueños y lo subconsciente" (106). La influencia del surrealismo en Lorca le sirvió para suavizar el excesivo racionalismo neogongorino, más que para la aplicación directa de la escritura automática o la sublimación del inconsciente. En este sentido vuelve Lorca a coincidir con los Contemporáneos, Villaurrutia y Ortiz de Montellano por ejemplo, y la mesurada adaptación que hicieron del surrealismo en *Nocturnos* (Buenos Aires, 1933) y *Sueños* (México, 1933) respectivamente. Claramente la noción de "curiosidad" de los Contemporáneos engloba tanto la "imaginación" como la "inspiración" lorquiana, siendo como fue la de los mexicanos una curiosidad proyectada al exterior y al interior del hombre, volcada muchas veces en la minuciosa exploración de los "irracionales" dominios del amor y la muerte.

Hay un último concepto en esta conferencia que conecta a Lorca con los Contemporáneos y es el de "evasión", que no es más que otro modo de reclamar la autonomía del arte, su independencia absoluta de la realidad histórica, social o moral⁹. "El hecho poético", explica Lorca, es

⁹ Lorca se manifestó en muchas ocasiones públicamente contra el arte propagandístico, especialmente contra la literatura proletaria que en España tuvo tanta difusión como en México. En 1933, al preguntarle Ricardo F. Cabal si debía "a su juicio, el artista vivir emancipado del morbo político", la respuesta de Lorca fue: "Totalmente. Igual en poesía,

un “hecho con vida propia” y “leyes inéditas”; la verdadera poesía es una “poesía en sí misma, llena de un orden y una armonía exclusivamente poéticos”, de “una realidad distinta” que Lorca califica de poesía pura y auténtica (101). Pero la realidad poética “evadida”, fruto de la inspiración, no es identificable con el onirismo surrealista: Lorca parece sugerir que los irracionales recintos a los que va de caza la inspiración no tienen que ver tanto con el inconsciente mundo de los sueños como con esa otra realidad que está dentro de cada hombre, ese abismo personal donde cada poeta se encuentra emocionalmente consigo mismo, toma conciencia, como diría en la citada entrevista con Ricardo E. Cabal, de esas “otras voces que afluyen dentro de sí mismo; tres fuertes voces: la VOZ de la muerte, con todos sus presagios; la VOZ del amor y la VOZ del arte...” (García Lorca, 1996, vol. III: 423).

Lorca completó su concepción de la poesía en “Juego y teoría del duende” que no supuso ninguna modificación esencial de “Imaginación, inspiración y evasión” sino, más bien, aunque sólo sea en parte, una no premeditada aplicación personal de la poética a su propio “yo”. Es posible que bastante del interés de esta conferencia radique precisamente en su involuntario carácter confesional, en lo que tiene de subliminal exposición, no ya de una poética en abstracto sino de un “yo” poético en concreto. Aunque Lorca dice estar hablando de “el espíritu oculto de la dolorida España” (García Lorca, 1996, vol. III: 150), de lo que habla en realidad es de *su* oculto y dolorido espíritu, marcado por el terrorífico y fascinante “duende”. Frente a la “musa” y el “ángel”, otros agentes secretos de la inspiración, el “duende” se caracteriza por su fondo tenebroso y oscuro, por la amenaza de abismo que oculta. Si el ángel y la musa vienen de fuera, “al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (García Lorca, 1996, vol. III: 152); de él sólo se sabe que “quema la sangre como un trópico de vidrios”, “que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo”, “que no llega si no ve posibilidad de muerte, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo” (García Lorca, 1996, vol. III: 159), que de él manan “sonidos negros [...], materia última y fondo común incontrolable y estremecido, de leño, son, tela, y vocablo” (García Lorca, 1996, vol. III: 162); en fin, que enfrenta al hombre

que en teatro, que en todo... El artista debe ser única y exclusivamente eso, artista. Con todo lo que tenga dentro de sí, como poeta, como pintor... ya hace bastante. Ahí tienen ustedes el caso de Alberti, uno de nuestros mejores poetas jóvenes, que, ahora, luego de su viaje a Rusia, ha vuelto comunista y ya no hace poesía, aunque él lo crea, sino mala literatura de periódico. ¡Qué es eso de artista, de arte, de teatro proletario!...” (García Lorca, 1996, vol. III: 423).

con su abismo interior inescapable a la lógica, sus temores, sus vergüenzas, sus secretos, sus oscuridades, su dolor. Como bien ha visto José Lezama Lima “tener sonidos negros”, en la expresión lorquiana, es “tener espejo de reverso” (Lezama Lima, 1976: 109), y en cierto sentido, la simple referencia al duende fue la indirecta revelación por parte de Lorca a su público de la existencia de un reverso en ese “yo” risueño y cautivador que les dictaba la conferencia. El duende inspiró, según Lorca, a Nietzsche, Cézanne, Goya, Jorge Manrique, Rimbaud, Lautréamont o Quevedo, pero también lo inspiró a él. Los “sonidos negros” de la poesía lorquiana, siempre relacionados con el sexo y el amor entre hombres y con la muerte, son su mejor clave de lectura, mucho más que la imagen vital, social, que sus contemporáneos tuvieron de él. Como dice Miguel García-Posada, “Lorca era sociable hasta la apoteosis, pero su interior era lunar, nocturno, proceloso” (García Posada, 1996: 14), y ese interior habitaba el reverso del espejo.

Me he detenido en subrayar la diferencia entre el Lorca interior y el exterior porque es importante para entender el encuentro con Novo. En Buenos Aires, Lorca conoció el éxito sin precedentes, fue idolatrado, perseguido, aplaudido hasta la extenuación, experimentó el reconocimiento popular masivo, y confirmó que la aceptación pública, su fusión casi mística con el pueblo gracias al éxito de sus representaciones teatrales, equilibraba el dolor de su marginalidad sexual, su inherente soledad de poeta puro, “evadido” según su lenguaje, y la tragedia de su enfermizo temor a la muerte. Esa constatación influyó de algún modo en su intensa dedicación al teatro desde 1933 y en el entusiasmo con que continuó a su regreso a España trabajando con “La Barraca”. Pero, además, en la defensa que hizo especialmente desde 1934 del teatro como vehículo de comunicación entre el arte y el pueblo, y del dramaturgo como educador de la sensibilidad popular, dio continuidad a esa “línea muy definida entre los pedagogos y los sociólogos españoles, desde finales del siglo XIX, que propende a edificar la sociedad española sobre bases previas a su diversificación política, mediante la dignificación de las condiciones espirituales y materiales de su existencia” (Lázaro Carreter, 1973: 275), línea que llegó directamente a Lorca a través de su maestro Fernando de los Ríos, discípulo granadino del krausista Francisco Giner de los Ríos, y que reafirmó su formación en la Residencia de Estudiantes. Paralelamente al Lorca ansioso por integrarse en la sociedad sin traicionar su compromiso como artista, y deseoso de sentir la compañía del pueblo, de ser socialmente aceptado y querido, pero sin convertir su arte en panfleto político, siguió por supuesto desarrollándose el Lorca poeta, oscuro y secreto, sufriendo su vida oculta y escondiendo ese abismo al que sólo accedieron en vida

unos cuantos. Con este poeta reservado a las almas gemelas, autor de obras teatrales difíciles e imposibles de representar (*El público, Así que pasen cinco años*), capaz de mostrarse sin tapujos sólo a los tocados por su mismo “duende”, fue con quien se encontró Novo en Buenos Aires. Él lo rescató por dos días de la máscara risueña, de lo que el propio Lorca llamó en carta a su familia desde Buenos Aires “el personaje”, y lo devolvió por momentos al otro lado del espejo. Ahí fue donde dibujó los simbólicos marineros que ilustraron el poema de Novo.

LORCA ILUSTRADOR: DIBUJOS PARA *SEAMEN RHYMES* (1934) DE SALVADOR NOVO

Novo describe así en *Continente vacío* su llegada a la habitación del Hotel Castelar, donde Lorca se hospedó en Buenos Aires:

Federico estaba en el lecho. Recuerdo su pijama a rayas blancas y negras, y el coro de admiradores que hojeaban los diarios para localizar las crónicas y los retratos, que seleccionaban la fotografía mejor, el ejemplar del *Romancero Gitano*, que le acercaban el vaso de naranjada, que contestaban al teléfono [...]. Pero sobre todos ellos, Federico imponía su voz un tanto ronca, nerviosa, viva, y se ayudaba para explicar de los brazos que agitaba, de los ojos negros que fulguraban o reían [...]. Federico entraba y salía, me miraba de reojo, contaba anécdotas, y poco a poco sentí que hablaba directamente para mí; que todos aquellos ilustres admiradores suyos le embromaban tanto como me cohibían y que yo debía aguardar hasta que se marchasen para que él y yo nos diéramos un verdadero abrazo (Novo, 1996: 782).

El “abrazo” tuvo lugar al día siguiente en “un restaurant de la Costanera, no elegido al azar, sino porque sus terrazas nos permitían, al mismo tiempo que comiéramos, mirar hacia el río como mar” (Novo, 1996: 783). Allí, sigue Novo,

nos sentamos Federico y yo, solos, como dos amigos que no se han visto en muchos años, como dos personas que van a cotejar sus biografías [...]. Yo llevaba fresco el recuerdo de su “Oda a Walt Whitman”, viril, valiente, preciosa, que en limitada edición acababan de imprimir en México los muchachos de *Alcancía* [...]. Pero no hablamos de literatura. Toda nuestra España fluía de sus labios en charla sin testigos, ávida de acercarse a nuestro México, que él miraba en el indiecito que descubría en mis ojos [...]. -¡Pero zi tú ere mundiá! -me decía-. ¡Y yo sabía que tendría que conocerte! En España y en Nueva Yó, y en La Habana, y en toah parte me han contaio anédocta tuyaz y conozco tu lengua rallada pa hazé soneto!- Y luego poniéndose serio-: Pa mí, la amiztá e ya pa siempre; e cosa sagrá; ¡paze lo que paze, ya tú y yo zeremos amigos pa toa la vida (Novo, 1996: 783).

Muy conscientemente, Novo separa al Lorca de las multitudes lectoras de su popular *Romancero gitano* del Lorca autor de la secreta "Oda a Walt Whitman" que lo mira de reojo, y que procura la soledad de un encuentro íntimo entre dos "amigos" unidos por la compartida marginalidad de la homosexualidad. Muy conscientemente además sitúa el encuentro de los dos poetas frente al "río como mar" en el que hay que ubicar el origen imaginístico de *Seamen Rhymes*. Y también muy conscientemente habla de "nuestra España" y "nuestro México" en una evidente proclamación de hermanamiento cultural en la línea del hispanismo literario al que me referí con anterioridad. Novo se esfuerza en delimitar cada uno de los aspectos que hicieron posible el encuentro solitario y sincero de los dos poetas, y el resultado es la fusión de la homosexualidad compartida al otro lado del espejo con la universalidad inherente a la concepción del arte que tuvieron ambos y la complicidad del común fondo cultural hispánico en el "tópico sublimado" del marinero.

No es este el lugar para comentar en detalle el poema de Novo y los dibujos de Lorca, pero sí para subrayar la concordancia entre ambos, la complicidad de la palabra con la imagen, el común fondo simbólico y el parecido abismo, el parecido "duende", que los inspiró a ambos. En el caso del poema, los dos hombres de mar que prestan a Novo su voz son respectivamente el poeta-viajero-Ulises del que ya se ha hablado (primera parte del poema escrita en español) y el marinero-hombre que ha tenido que renunciar a la familia y al amor estable para llevar a cabo una vida sexual y sentimental marginal, que bien puede simbolizar la homo-sexualidad (segunda parte del poema escrito en inglés). Esa misma fusión en el marinero del hombre y el poeta, es decir, la vida y el arte o, más concretamente, la vida del marginado -especialmente en el amor- y el arte del poeta "evadido", está ya en uno de los primeros dibujos lorquianos, "El joven y su alma"¹⁰, y se reitera como motivo en la obra literaria y gráfica de Lorca prácticamente hasta su muerte. Que Novo vio en Lorca un hermano marcado por esa doble mitología del viajero lo confirma que, todavía en 1973, siguiera llamando a Lorca

¹⁰ En el dibujo, fechado en 1926, aparece la figura de un marinero a la que se superpone, algo desplazada a la izquierda, una silueta similar más estilizada que representa el alma. Mario Hernández relaciona el dibujo con el verso de Baudelaire "Homme libre, toujours tu chériras la mer" (Hernández, 1986: 141). Ya vimos hasta qué punto influyó Baudelaire en la configuración del símbolo Ulises para los Contemporáneos. García-Posada sugiere de otro modo la identificación marinero-amor-poeta a la que hacemos referencia; en su opinión, en la obra de Lorca "el marinero aparece como víctima del amor" identificándose así, sigue diciendo, "con el propio poeta", identificación ésta que observa por ejemplo en 'Navidad en el Hudson' de *Poeta en Nueva York* (García Posada, 1981: 145-147).

“audaz Marco Polo andaluz” (Novo, 1973: xii). Cómo no subrayar, además, la importancia de la homosexualidad en el poema, teniendo en cuenta la trayectoria literaria y vital de Novo y el carácter expresamente alusivo a la homosexualidad de los marineros de Lorca, especialmente desde su estancia en Nueva York¹¹.

Los dibujos que Lorca hizo para Novo no fueron de mera circunstancia. Uno de ellos, quizás el más famoso, lleva escritas las palabras “AMOR NOVO”, lo que no es obligatorio interpretar como una declaración de amor pero sí como un signo de amistad espiritual, un guiño de hermano a hermano. A Novo el encuentro con Lorca le marcó siempre. Nada más llegar a México escribió su “Romance de Angelillo y Adela”, que dedicó a Lorca, y que, pienso, fue el resultado de una de las conversaciones que tuvieron en Buenos Aires y que Novo recogió así en *Continente vacío*:

Recuerdo ahora, Federico, como si te escribiera una carta que no contestarías en la prisa y el ajetreo en que vives, cómo aquella tarde tu intimidad y el fuego de tu conversación desataron la nostalgia del indiecito en evocadora elocuencia del México que presentías y que tardas tanto en certificar. Tú cantaste la Adelita, que sabías tan bien, y me dijiste que esta canción simbolizaba todo el México que querías conocer (Novo, 1996: 308).

Siguiendo el patrón del *Romancero Gitano* que Lorca le ayudaría a leer en su sentido mítico y esencial como “la sangre y el alfabeto”, al mismo tiempo, “de la verdad andaluza y universal” (García Lorca, 1996, vol. III: 179), Novo construyó su “Romance” sobre la “verdad mexicana y universal” relatando el encuentro del malagueño Angelillo, “mancebo que huye de España [...] / y se halla solo en América”, inspirado en un torero que Novo conoció en Uruguay (Novo, 1996: 793-796) y la mexicana

¹¹ El primer dibujo en el que la relación marinero/homosexualidad es palmaria se llama “Hombre y joven marinero”. Mario Hernández, que lo recoge en su libro, lo describe así: “En primer plano, sentado sobre un poyete cuadrangular en rojo, un hombre cuya virilidad queda resaltada por sus densos pelo y barba negros, además de por el vello de pecho y mano [...]. De pie, y como apoyado en una de sus piernas, Lorca dibuja a un joven grumete de rasgos femeninos, subrayados por el colorido: cara rosada, labios rojos y ojos ribeteados del mismo color, lunar en la mejilla, flor en la boca, rizada cabellera estilizada. Resalta en la cintura la mano, como pinza de dos dedos, con que el hombre sentado le abraza, mano que contrasta con la otra, tan realista, del mismo personaje. Una figura de mujer se asoma a un balcón con los brazos extendidos y la boca abierta, como si gritara escandalizada” (Hernández, 1986: 170). A este dibujo siguieron otros muchos, refrendados en su valor simbólico por un considerable número de poemas. También Luis Cernuda, Jean Genet, y más recientemente el cubano Abilio Estévez en su novela *Tuyo es el reino* (Barcelona, Tusquets, 1997) han recurrido al mismo tópico.

Adela mitificada por Lorca: “¡Ya nunca podrá Angelillo / salir del alma de Adela!” (1991: 179-182), con la que Novo se identificó explícitamente en carta a Lorca (Valender, 1996: 18-19). Bajo su aparente simplicidad, el “Romance” recoge el modo en que los Contemporáneos entendieron, en oposición a la retórica oficial nacionalista, la expresión artística de la mexicanidad: en contacto con lo universal. Justo ese año 1934 en que se publicó, Jorge Cuesta dio a conocer su ensayo “El clasicismo mexicano”, donde atribuyó el carácter universal de la cultura mexicana al momento renacentista, heterodoxo, universal, en que España llevó a cabo la conquista de América, dejando en México su simiente. Más allá del humorismo y el autobiografismo que acabo de describir, en el “Romance” Angelillo representa ese tipo de cultura hispánica que arraigó en México (Adela) y fructificó allí siguiendo su destino universal frente al casticismo que, según Cuesta, volvió a marcar la cultura española en la Península Ibérica desde Felipe II (Cuesta, 1994: 305-306).

El “Romance de Angelillo y Adela” no fue el único tributo del mexicano al español. Respondiendo al “compromiso gitano” (Valender, 1996: 14) que en Buenos Aires hiciera a Novo, Lorca tenía previsto viajar a México en mayo de 1936, según confirmó en entrevista a Felipe Morales el 7 de abril de ese mismo año (García Lorca, 1996, vol., III: 632), visita de la que algunos días más tarde dio noticia *El Universal Gráfico*: “Será invitado a venir a México el poeta García Lorca” (16 de abril, 1936). El estallido de la guerra civil y, más tarde, la muerte del poeta impidieron el reencuentro entre Lorca y Novo quien, nada más enterarse del asesinato, encargó al traductor al francés de Lorca, Armand Guibert, la versión francesa de su *Nuevo Amor*, que se publicó en Túnez en edición especial “À la memoire de Federico García Lorca, fusillé à Grenede, d'un seul coeur”. La huella de Lorca en Novo no desapareció con su muerte: la obsesión por la esterilidad del amor homosexual que está en *Yerma* y en la última poesía de Lorca se parece bastante a la del Novo de “Mea culpa”; es difícil no ver en ese “otro Adam oscuro”, “neutra luna de piedra sin semilla” (García Lorca, 1996, vol I: 637) de uno de los sonetos de Lorca al “Adán desnudo” del Novo “auténtico” que todavía subsistía, aunque con dificultad, en 1968.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berman, Marshall (1991) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid: Siglo XXI.
- Bradú, Fabienne (1991) *Antonieta*, México: FCE.
- Carballo, Enmanuel (1985) *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del Siglo XX*, México: FCE.

- Cardoza y Aragón, Luis (1986) *El río. Novelas de caballería*, México: FCE.
- Cuesta, Jorge (1994) "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet" y "El clasicismo mexicano", en *Obras*, vol. I, México: Ediciones del Equilibrista, 128-136 y 304-315.
- Díaz Arciniega, Víctor (1989) *Querrela por la cultura "revolucionaria": 1925*, México: FCE.
- Fourneret, Patrick (1976) "Los dibujos humanísimos de Federico García Lorca", *Trece de Nieve*, segunda época, 11-2, 158-164.
- García Gutiérrez, Rosa (1996) "*Ulises vs. Martín Fierro*. Notas sobre el hispanismo literario de los Contemporáneos", *Literatura Mexicana*, VII, 2, 407-444.
- García Lorca, Federico (1996) *Obras Completas*, 4 vols., Barcelona: Galaxia Gutenberg / Planeta.
- García-Posada, Miguel (1981) *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid: Akal.
- García-Posada, Miguel (1984) "Poesía de la Generación de 1927: Federico García Lorca y Rafael Alberti", en Víctor García de la Concha, ed., *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*, vol. VII, Barcelona: Crítica, 351-382.
- García-Posada, Miguel (1996) "Introducción. Prólogo" a Federico García Lorca, *Obras completas*, Barcelona: Galaxia Gutemberg / Planeta, I, 9-51.
- Gibson, Ian (1988) *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande*, Barcelona: Grijalbo.
- Gorostiza, José (1995) *Epistolario. 1918-1940*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Hernández, Mario, ed., (1986) *Federico García Lorca: dibujos. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (22-10 al 7-12 de 1986)*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- Laffranque, Marie (1967) *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París: Centre de Recherches Hispaniques.
- Lázaro Carreter, Fernando (1973) "Apuntes sobre el teatro de García Lorca", en Ildefonso-Manuel Gil, ed., *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 271-286.
- Lezama Lima, José (1976) "García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita", *Trece de Nieve*, segunda época, 11-2, 105-109.
- Monsiváis, Carlos (1980) "Que al espejo te asomes derrotado", *Revista de la Universidad de México*, XXXV, 2-3, octubre-noviembre, 24-32.
- Novo, Salvador (1931) *Lota de loco*, *Suplemento de Barandal* I, 4.

- Novo, Salvador (1934) *Seamen Rhymes*, Buenos Aires: Imprenta de D. Francisco A. Colombo.
- Novo, Salvador (1964) *Toda la prosa*, México: Empresas Editoriales.
- Novo, Salvador (1973) "Prólogo" a Federico García Lorca, *Libro de Poemas. Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano. Poeta en Nueva York. Llanto por Sánchez Mejías* (sic). *Bodas de sangre. Yerma*, México: Porrúa.
- Novo, Salvador (1979) *Las locas, el sexo y los burdeles*, México: Diana, 11-16.
- Novo, Salvador (1980 a) "Memorias", *Cuadernos del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria*, I, 1, 4-10.
- Novo, Salvador (1980 b) "Memorias", *Cuadernos del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria*, I, 2-3, 10-13.
- Novo, Salvador (1996) *Viajes y Ensayos. Vol. I*, México: FCE.
- Owen, Gilberto (1979) "La poesía, Villaurrutia y la crítica", *Obras*, México: FCE, 221-224.
- Pácheco, José Emilio (1979) "Nota sobre la otra vanguardia", *Revista Iberoamericana*, 106-107, 327-334.
- Roster Jr., Peter J. (1978) *La ironía como método de análisis literario. La poesía de Salvador Novo*, Madrid: Gredos.
- Sheridan, Guillermo (1985) *Los Contemporáneos ayer*, México: FCE.
- Valender, James (1996) "Cartas de Salvador Novo a Federico García Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos* 548, febrero, 7-20.
- Villegas, Abelardo (1986) "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en AA. VV., *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte*, México: UNAM, 389-400.