



FACULTAD DE LETRAS

LORCA EN CHILE Y CHILE EN LORCA

Intercambios, circulaciones y diálogos transatlánticos con la Generación del 38

Por:

MARÍA DEL MAR RODRÍGUEZ ZÁRATE

Tesis presentada en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica
de Chile para optar al grado académico de Magíster en Letras mención

Literatura

Profesor guía: Rocío Rodríguez Ferrer

marzo de 2021

Santiago, Chile

©2020, María del Mar Rodríguez Zárate

©2021, María del Mar Rodríguez Zárate

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

AUTORIZACIÓN PARA LA REPRODUCCIÓN DE LA TESIS

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

FECHA miércoles, 24 de noviembre de 2021

FIRMA

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized, cursive script that is difficult to decipher but appears to be a personal name.

*A mi abuelo, gracias por tu espíritu
migrante, por tu gitanismo.*

Agradecimientos

Tomó un barco de polisón y sin rumbo junto a su hermano Pepe. Tenía catorce años. Con lo puesto, arribó a las Américas. Mas no con el yelmo de la conquista, sino con el hambre y el dolor de una guerra que le había arrebatado todo. ¡Qué lejos quedaba ahora Karrantza, hogar que se le presentó solo como posibilidad! No quedaba más que comprender que la “nacionalidad” es un concepto maleable que se adapta, se acoge y se transforma. Que la vida, como las olas del Atlántico, es un tránsito turbulento y complejo.

Te recuerdo, abuelito Roberto, sobre todo ahora que soy migrante como tú, en un país que me resulta tan propio como ajeno. A lo largo de este proyecto, no solo viajé junto a Federico García Lorca, también navegué contigo. Gracias por brindarme la fuerza necesaria para seguir atravesando estos tiempos tan duros. También quiero agradecer a mi prometido Arturo García, quien ha compartido conmigo el timón de nuestras vidas. Gracias por enseñarme cada día que el amor es la fuerza que todo perfecciona. A mis padres, Alejandro y María, a quienes extraño tanto y que me han hecho tanta falta. Gracias por siempre impulsarme a seguir adelante y a vivir cada día con valor. He podido enfrentar cada adversidad sabiendo que cuento con su amor, respaldo y cariño. A mi hermana, Montse, mi mejor amiga y mi alegría, gracias por tantas y tantas conversaciones, por tu apoyo incondicional. Muy especialmente, también, a la profesora Rocío Rodríguez. Gracias, profesora, por compartir conmigo sus conocimientos, mediante todas y cada una de sus observaciones, pero sobre todo por su calidad humana, su paciencia y su cariño.

Sin duda, agradezco todos los aprendizajes que la elaboración de este proyecto me han dejado a lo largo del camino. No solo porque me ha permitido, intramuros, viajar, circular y navegar por olas desconocidas, sino porque he podido conectar con mi propio transitar. Desde la aventura del nacer hasta el dolor de la partida, desde un viaje hasta el cruento exilio,

no hay nada más humano que la variación y la fugacidad de nuestro recorrer existencial. Nos queda siempre el milagro de lo literario, ese diálogo que “discurre como la duración del presente, y prolonga el tiempo de lo vivo” (Ortega *El hispanismo y la geotextualidad* 672). Ese espacio *otro* donde, en la intimidad de la plática con sus letras silientes, nos invita a navegar a través de las vidas, obras y voces de tantos hombres y mujeres viajeros, migrantes o exiliados. Voces atemporales de tiempos remotos que, gracias al mágico encuentro con sus huellas escriturales, nos recuerdan que, sea cual sea nuestra circunstancia, nuestra condición humana se abre cual mar desconocido, incierto; pero que, sin dudas, vale la pena navegar *aunque cueste trabajo traspasar los umbrales de todas las puertas*, como diría mi querido Lorca.

Tabla de contenido

Introducción.....	1
Recepción crítica	8
Marco teórico. Estudios transatlánticos.....	19
Antecedentes. El modernismo y creacionismo lorquianos: rutas latinoamericanas en sus primeras obras (1921-1927).....	28
Capítulo 1. Lorca arriba a las costas chilenas: recepción, circulación y marcas lorquianas en el contexto cultural chileno de la década de los 30	48
Capítulo 2. Símbolos, temáticas y recursos poéticos lorquianos en la Generación del 38 y los poetas de la claridad.....	69
2.1 <i>El cancionero sin nombre</i> (1937) de Nicanor Parra	77
2.2 <i>Camino en el alba</i> (1938) y otros poemas de Óscar Castro	102
2.3 <i>Porvenir de diamante</i> (1939) de Omar Cerda	125
Capítulo 3. Lorca en Chile y Chile en Lorca: dimensiones e implicaciones del diálogo poético y transatlántico con los poetas de la claridad.....	146
Conclusiones.....	162
Anexos.....	177
Anexo 1. “Tonada Fundamental” (1937)	177

Anexo 2. “Remolino interior” (1937).....	179
Anexo 3. “El novio rencoroso” (1937).....	182
Anexo 4. “Batalla entre la madre y el hijo taimado” (1937).....	184
Anexo 5. “Margarita, quiero matar al río” (1937).....	192
Anexo 6. “Romance del hombre nocturno” (1938).....	193
Anexo 7. “Poema de la Fraternidad” (1938).....	196
Anexo 8. “Lejano amor” (1938).....	198
Anexo 9. “Romance de Don Bernardo O’Higgins” (1943).....	199
Anexo 10. “Romance de los veinte conspiradores” (1943).....	203
Anexo 11. “Romance de la novia antigua” (1939).....	207
Anexo 12. “Romance de María Elena” (1939).....	208
Anexo 13. “Portadora de júbilo” (1939).....	210
Anexo 14. “Caballo del tiempo” (1939).....	212
Anexo 15. “Niña del Sur” (1939).....	213

Introducción

No cabe duda, Federico García Lorca fue un poeta y dramaturgo transatlántico. De ahí que el 25 de junio de 1929 sea una fecha tan decisiva en su vida: venciendo su aprensión de morir ahogado en el mar (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 620), navegó las aguas del Atlántico a bordo del navío *Olympic*, para adentrarse, por primera vez, en territorio americano (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 550). Territorio al que, incluso, retornaría en dos ocasiones posteriores, pero con dirección al sur, logrando triunfales estadias en Buenos Aires y Uruguay (Gibson, *Vida, pasión y muerte* 799).

No obstante, García Lorca no “pasa” por América para “volver” a España de forma tan somera. De hecho, es gracias a estas travesías que se da inicio a uno de los periodos más trascendentales para su quehacer artístico, uno que, sin duda, causó una profunda marca en sus obras posteriores, redireccionando el curso de su desenvolvimiento escritural. Ahora bien, aunque limitarnos a contemplar dicho alcance en su obra es ya tarea de investigación suficiente, es un hecho notable el que su travesía por el continente originase un fenómeno que toca de forma radial múltiples dimensiones que merecen la pena ser abordadas. Comencemos, por tanto, analizando un aspecto más que puede leerse a partir de su estadia americana: la revisión de la dinámica colonial entre la “Madre Patria” y el “Nuevo Mundo”.

Es la década de los 30 y dados los infortunios sufridos tras la Primera Guerra Mundial, comienza a erigirse un espíritu de transformación artística e intelectual tan deslumbrante como la Torre Eiffel. Hasta aquel entonces las formas y discursividades latinoamericanas habían sostenido una marcada dependencia colonial con respecto al tutelaje ibérico: “las gramáticas, los relatos, las crónicas, las geografías y hasta los mapas estaban traspasados de la dinámica del poder que crea y sostiene el complejo colonial” (Castro-Klaren 99). No

obstante, con la llegada del siglo XX, esta dinámica de imposición dialógica experimenta un giro que, si bien no erradica la colonialidad del poder¹, sí establece una búsqueda por concretar otras formas de transferencia que permitan nuevas dimensiones de relación y circulación; como establece Claudio Maíz (2006):

Habrà de ser este movimiento cultural [el modernismo] el que, por primera vez, extrema la conexión con Europa y su acervo cultural. No sólo los adelantos técnicos alentaron esta circunstancia favorable. Los cambios de sensibilidad, las nociones de universalismo y concordancia —de extracción liberal—, cierta bonanza económica en determinados puntos de América, asentada, claro está, en un sistema neocolonial son otros aspectos que contribuyen. (222)

Es entonces cuando “España y Latinoamérica se triangulan respecto a los Estados Unidos y a Europa” (Merediz y Gerassi-Navarro 627), entablando un discurso hispano que, si bien no deja de hibridarse con el discurso de raza y el discurso colonial, al menos genera una suerte de reconocimiento de la producción cultural latinoamericana y, con ello, la integración de ambas regiones en la búsqueda de una mayor universalidad.

Por consiguiente, proyectos artísticos e intelectuales como el modernismo y el creacionismo comienzan a circular de un continente a otro por el Atlántico. Así, por un lado, el modernismo latinoamericano emergerá como “un perfecto renuevo del clasicismo puro” (Díaz Rodríguez 135), mientras que, por el otro, en España surgirá como “una resurrección de la angustia que caracterizó a la literatura europea romántica [con] raíces filosóficas profundas, que alcanza hasta la muerte de Dios y [...] un especial resentimiento contra la

¹ Como señala Quijano, *colonialidad del poder* refiere a: “un conflicto entre tendencias que se dirigen hacia la reoriginalización cultural y otras de represión contra ellas o de reabsorción de sus productos dentro del poder dominante en la sociedad” (117).

época en la que habían tenido la desgracia de nacer” (Brown 123).² Ahora bien, aunque sus ángulos de aproximación fueron distintos, ambos modernismos comparten como punto de encuentro su admiración por el simbolismo francés. En consecuencia, figuras como Miguel de Unamuno, los hermanos Machado, Ramón Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez empiezan a tener una afinidad y una mayor cercanía con Rubén Darío y Vicente Huidobro (Brown 126). Dado lo anterior, valdría suponer que estamos frente a la presencia de una transformación en las dinámicas de intercambio entre ambas latitudes, puesto que, aun cuando esta interacción continúe sin disolver el tutelaje ibérico sobre la hispanidad, por lo menos reconoce a Latinoamérica como centro cultural. Federico García Lorca no sería ajeno a lo anterior: su enorme admiración por Antonio Machado, su cercanía con Juan Ramón Jiménez y su acercamiento personal con Darío y Huidobro hacen que sus primeras obras entren en diálogo con el modernismo y el creacionismo latinoamericano.

Por tanto, ahora los papeles parecieran haberse invertido³: figuras trascendentales del continente americano son quienes viajan a la “Madre Patria”, logrando sobreponerse a la ineludible colonialidad del poder, mediante lo que Octavio Paz denominará como un auténtico “estado de espíritu”.⁴ Pero, ¿qué sucede cuando años más tarde, dado el desarrollo

² Es importante aclarar que las definiciones anteriores de modernismo son bajo la perspectiva de Díaz Rodríguez y Brown, pero hay, en efecto, muchas otras que se irán considerando y discutiendo a lo largo del estudio (sobre todo en el capítulo de los precedentes modernistas en la obra temprana de García Lorca).

³ Aunque si bien es cierto que, hasta aquel entonces, nuestras discursividades y producciones culturales estaban sujetas a la dinámica colonial, ya desde los procesos independentistas se venía gestando un espíritu de innovación y separación discursiva que, cristalizado en el modernismo latinoamericano, dará cuenta de un importante cambio en la relación de intercambio cultural de ambas latitudes: “Desde la Independencia y, sobre todo, desde la adopción del positivismo, el sistema de creencias intelectuales de los hispanoamericanos era diferente al de los españoles: distintas tradiciones exigían respuestas distintas. Entre nosotros, el modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y la metafísica; [...] En España, en cambio, el deísmo racionalista de Krause fue no tanto una crítica como un sucedáneo de la religión [...] y de ahí que el modernismo no haya tenido la función compensatoria que tuvo en Hispanoamérica” (Paz 129-130).

⁴ Como establece Octavio Paz: “el modernismo fue un estado de espíritu. O más exactamente: por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético” (129).

de las vanguardias, figuras como la de García Lorca viajan al continente americano haciendo circular su quehacer artístico? ¿Puede leerse la migración y, posteriormente, el exilio de dichas figuras como un retorno del “conquistador”, quien toma nuevamente posesión del territorio cultural “ganado”? Entonces, ¿desde dónde podemos leer el tránsito lorquiano? ¿Desde la superación de la colonialidad del poder o desde su reinstauración?

Si “nuestra mirada da prioridad al que viaja, al conquistador, que recorre mar y tierra, y posee el territorio” (Merediz y Gerassi-Navarro 616), estamos apelando a una circulación binaria que sostiene como fundamento crítico una visión tradicional que tiende a encasillar a la literatura latinoamericana como algo que deriva del modelo literario europeo (Castro-Klaren 102). Si bien la colonialidad del poder jamás va a ser un discurso superado y aporta profundamente a la concepción de las dinámicas dialógicas que circundan las relaciones atlánticas, no debemos olvidar que “esas gentes y esas naves navegaron siempre por mares agitados, inciertos y hasta tenebrosos [por lo que] nunca fue una tranquila y lisa circulación de objetos, discursos y poderes” (Castro-Klaren 99). Descentrarnos de la práctica crítica del intercambio colonial, nos permite “abrir nuevas rutas de exploración para entender cómo las personas, las mercancías o las ideas circulan” (Fernández de Alba 50).

Entonces, tomando en cuenta la multidimensionalidad que circunda la figura y obra de Federico García Lorca, vale la pena cuestionar: ¿Qué importancia tiene la recuperación de este diálogo transatlántico en su figura y su obra? ¿Es posible y relevante concebirle como sujeto transatlántico?

Ante los cuestionamientos anteriores, el presente estudio pretende interpretar la relevancia que tiene la consolidación de un diálogo transatlántico entre la poética de Federico García Lorca y aquella consolidada por los poetas de la claridad de la Generación del 38 chilena. El estudio pretende rastrear la circulación, intercambio y transferencias culturales

que consolidan la común construcción de discursividades poéticas entre la figura y obra poética de García Lorca y el contexto literario chileno de finales de la década de los 30. De forma más específica, se examinarán las apropiaciones y resignificaciones⁵ de temáticas, símbolos y recursos poéticos lorquianos en la obra temprana de Nicanor Parra, Óscar Castro y Omar Cerda, posicionando a los autores de una y otra orilla cultural como sujetos transatlánticos multidimensionales y cuyo encuentro e interacción desafía las dinámicas de la colonialidad del poder.

A modo de hipótesis, el estudio apunta hacia una relectura y revalorización tanto del quehacer escritural lorquiano como el correspondiente a los poetas de la claridad. A luz del diálogo transatlántico sostenido entre la poética lorquiana y la de los poetas de la claridad, la interacción poética entre Lorca-Chile y Chile-Lorca se devela como un fenómeno que connota una dinámica menos asimétrica entre ambas orillas culturales, donde ambas geotextualidades⁶ se enriquecen discursivamente en una común construcción cultural.

Por ende, la relevancia del estudio radica en que, al recuperar el diálogo transatlántico existente entre Federico García Lorca y los poetas de la claridad, se genera un desplazamiento significativo que permite releer, repensar y revalorizar la importancia que tienen sus

⁵ Lo anterior puede leerse bajo la teoría del apropiacionismo crítico del arte del académico Juan Martín Prada, donde se comprende por *apropiación* la “actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de [...] su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado” (7). La elección de esta aproximación teórica responde al hecho de que los estudios transatlánticos se enmarcan, como mencionaremos en nuestro marco teórico, en un contexto post-teórico. Esto permite no solo una mayor flexibilidad metodológica y crítica, bajo el propósito de impedir la reaparición de teorías o modelos epistemológicos hegemónicos. El apropiacionismo crítico también desplaza su aproximación de los fenómenos hacia un mayor entendimiento de su interacción intercultural y problematizando los poderes hegemónicos que determinan dichas interacciones, propósito similar a lo propuesto por los estudios transatlánticos.

⁶ La noción de *geotextualidad hispana*, como señala Fernández de Alba, es un “término de Julio Ortega que otros llamarían genealogía intelectual” (36). En palabras del propio Ortega, “el hispanismo es la agencia de nuestro lenguaje mutuo. [...] Pero hoy, además, el nuevo hispanismo es nuestra geotextualidad. [...] lengua en el espejo: dos hablas que se refractan, después del énfasis y los ideolectos, como la primera universalidad distintiva, como la primera modernidad reapropiada, del arte literario en español. Arte de escribir pero también de pensar desde la literatura. El hispanismo, tal como lo recibimos, se forjó en esa extraordinaria creatividad del primer español atlántico” (Ortega “El hispanismo y la geotextualidad” 673).

producciones poéticas a la luz de sus alcances culturales y discursivos transatlánticos. De tal forma que el estudio permitirá advertir que, aun y cuando García Lorca nunca llegó a conocer Chile, su relación con múltiples artistas e intelectuales nacionales como Acario Cotapos, Carlos Morla-Lynch, María Luisa Bombal, Pablo Neruda y Vicente Huidobro resulta en un encuentro transatlántico de gran relevancia tanto para el desenvolvimiento de su quehacer escritural como para el de múltiples autores chilenos de la Generación del 38. Es importante destacar que lo anterior no apela a un vencimiento de la dimensión colonial, sino que, a partir de su consideración, sea posible problematizar la totalidad del fenómeno Lorca-Chile y Chile-Lorca más allá de un binarismo (ida-vuelta). Precisamente, al desplazar nuestra mirada hacia una relación de mayor horizontalidad, será asequible releer y revalorizar el desenvolvimiento poético de ambas geotextualidades como la construcción de un territorio cultural atlántico común.

De tal forma que el estudio aportaría a la literatura chilena, ibérica e hispanoamericana dada la escasez de investigaciones previas que comprendan la relevancia que tiene el intercambio entre el fenómeno lorquiano y el desarrollo literario nacional, aun y cuando se den muestras de una sostenida relación discursiva. Por ello, cabe señalar que dicha “construcción” no se limita solo al ámbito literario chileno, ni queda adscrito únicamente a la temporalidad que el estudio propone abarcar. Por lo cual es viable que, en un futuro estudio doctoral, las indagaciones puedan ampliarse hacia otras temporalidades de la literatura chilena (como a la década de los 60 y los teatros universitarios o en el marco de la producción literaria contemporánea) o a otras regiones del continente (como Estados Unidos, Argentina, México y Cuba), donde el diálogo con la producción literaria lorquiana continúa consolidando una compleja red atlántica de intercambios y circulaciones literarias.

Así, la metodología del estudio pretende comprender cómo los textos desplazados, fuera de su geotextualidad, cambian de moldes o patrones, concibiendo, por tanto, un rastreo de las apropiaciones y resignificaciones que configuran un complejo sistema de intercambio y transmisión cultural. (Fernández de Alba y Pérez del Solar 106).

En primer lugar, se analizarán las concordancias líricas y estéticas que la poética de Federico García Lorca sostiene con el modernismo y creacionismo latinoamericano en su primera etapa escritural, específicamente, en el diálogo que los símbolos y temáticas presentes en *Libro de poemas* (1921), *Impresiones y paisajes* (1918) y *Canciones* (1922) establecen con los proyectos poéticos de Rubén Darío y Vicente Huidobro. Lo anterior, sentaría un precedente de la primera “ida” dialógica que García Lorca mantuvo con el territorio literario latinoamericano.

Posteriormente, se indagará en torno a la circulación y encuentro que su figura y su poética sostienen con el contexto cultural chileno de la década de los 30, es decir, durante su “venida” a América y su “vuelta” a España. Con ello, se pretende valorizar los alcances que la relación Lorca-Chile tiene para ambas orillas culturales, así como la consolidación de un intercambio dialógico entre su poética y la producción literaria chilena. Para ello, se analizarán las apropiaciones y resignificaciones de símbolos, temáticas y otros recursos poéticos lorquianos presentes en la Generación del 38 y en los poetas de la claridad, específicamente en las siguientes obras poéticas: *Camino en el alba* (1938) y otros poemas de Óscar Castro, *El cancionero sin nombre* (1937) de Nicanor Parra y el *Porvenir de diamante* (1940) de Omar Cerda. De tal forma, el estudio pretende identificar la existencia de un complejo intercambio transatlántico donde la construcción e interacción poética y cultural habilita el reconocimiento de un giro discursivo que desafía las dinámicas de la colonialidad del poder.

Recepción crítica

Aunque si bien existe una amplia documentación en torno a los alcances que tuvieron los viajes de Federico García Lorca por el continente americano, es importante destacar que hay escasos estudios que contemplen dicho fenómeno en el territorio chileno.

Sobre sus conexiones con Hispanoamérica, en cambio, hay una mayor variedad de publicaciones que destacan el furor de su presencia en Nueva York, La Habana y Buenos Aires, la plaga de romances (Binns, *Una plaga de romances* 64) que generó la exitosa circulación de su *Romancero gitano* (1928) y los abundantes homenajes que diversos intelectuales y artistas dedicaron en su honor tras su muerte. A continuación, se harán menciones de algunos trabajos cuya aproximación resulta cercana a nuestro propio objetivo de estudio y que servirán como punto de partida para nuestras indagaciones. No obstante, es importante destacar que, si bien existen otros y amplios estudios que discuten la circulación de García Lorca en los circuitos artísticos e intelectuales de países como México, Cuba, Estados Unidos, Argentina, Uruguay, entre otros, hemos evitado mencionarles por su falta de pertinencia directa dadas las delimitaciones de nuestro estudio.

Así, un primer ejemplo son las actas del *Simposio Internacional Lorca-América: contactos y repercusión* (1998), celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía en octubre de 1998, en ocasión del centenario de García Lorca. Entre las conferencias, se destaca el impacto que tuvo la llegada de García Lorca a Nueva York, La Habana, Montevideo y Argentina, la sensación que provocó su recepción, su relación con intelectuales y artistas americanos como Hart Crane, Alfonso Reyes, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, entre otros, así como la fascinación por Lorca como fenómeno americano. El objetivo del compendio

pretende, como destaca en su introducción Andrew A. Anderson: “[dar cuenta de que] el intercambio y el desplazamiento son completamente bilaterales, y antes del primer viaje, entre los dos, y después del segundo, Federico, sobre todo cuando está en Madrid, entra en contacto con muchos que han llegado del otro lado del Atlántico” (14), rescatando la importancia que tuvieron sus viajes en distintos ámbitos culturales americanos.

Aparte de las actas anteriores, encontramos otros trabajos como el artículo “Federico García Lorca en Hispanoamérica” (1939) de John A. Crow, publicado casi inmediatamente a la muerte del autor. En él, Crow hace un recuento de la relevancia que tuvo la figura y obra de Federico García Lorca en múltiples países del continente (incluidos aquellos que no visitó propiamente tal), así como de los críticos y escritores americanos que dedicaron algún trabajo en su honor. Sobre Chile menciona someramente lo siguiente: “están en Chile: Óscar Castro; Nicanor Parra, autor de *Cancionero sin nombre*; Chela Reyes; fragmentos de Alberto Baeza Flores, etc.” (315). De forma muy similar, Haydeé Ahumada Peña en “La muerte imaginada, Federico García Lorca en la Poesía Hispanoamericana” (1998), rastrea una serie de textos poéticos europeos y americanos que se fueron consagrando en torno a la fatídica muerte del poeta. Es importante destacar que entre los mencionados no se encuentran alusiones a poetas chilenos, lo que se problematizará en el presente estudio. De hecho, se ejemplificará, a partir de la generación del 38, que sí hay poemas y trabajos líricos chilenos en homenaje al fallecimiento del poeta cuya relevancia aporta al giro discursivo transatlántico.

Otro estudio que toma en cuenta la conexión de Federico García Lorca con el contexto artístico y literario en el resto de Hispanoamérica es el artículo de Álvaro Salvador, titulado “Los escritores hispanoamericanos y la Generación del 27” (2008). El artículo expone cómo la relación de múltiples poetas pertenecientes a la denominada Generación del 27 con artistas hispanoamericanos será decisiva para la conformación de los movimientos de vanguardia

españoles y de la nueva poesía latinoamericana. Sobre García Lorca, en particular, se documenta su encuentro con Vicente Huidobro en la lectura de *Poeta en Nueva York*, su conexión con Pablo Neruda y el contexto intelectual de Buenos Aires.

Por su parte, Fernando Charry Lara en su artículo “Lorca: cincuenta años después” (1986), hace un recuento de los hechos artísticos transcurridos tras la muerte del poeta, sobre todo del furor que el *Romancero gitano* (1928) despertó en territorio americano. No obstante, bajo su perspectiva, Charry Lara declara que: “en las imitaciones que de los romances hicieron poetas hispanoamericanos, a pesar de la habilidad que creyeron exhibir, se mostraban enteramente desacordados la forma lorquiana imitada y el asunto a que se referían” (57), lo que el presente estudio discutirá a la luz de un diálogo atlántico, planteando que, más allá de la “imitación” o la “influencia”, nociones que implican un grado de verticalidad, los romances muestran la existencia de flujos e intercambios poéticos que cuestionan las asimetrías de la relación dialógica entre ambos continentes.

De ahí que el presente estudio pretenda ampliar las perspectivas de las investigaciones anteriores, profundizando en el fenómeno lorquiano suscitado en Chile y recurriendo a la metodología trasatlántica para contemplar la multidimensionalidad de su circuito americano. Por tanto, a diferencia de las publicaciones anteriores, el objetivo será explorar las relaciones que el poeta y dramaturgo granadino sostiene en un territorio que, si bien no llegó a conocer en vida, sí da muestras de una sostenida relación discursiva de gran relevancia para el desarrollo literario, cultural y sociopolítico de las producciones culturales de uno y otro lado del atlántico. Por ello, resulta relevante explorar, a continuación, la literatura existente sobre García Lorca y el territorio chileno y, a su vez, en torno a la focalización de su figura y su producción poética desde los estudios transatlánticos, para, así, poder proponer la distinción de este estudio con respecto a lo ya asentado previamente por la crítica.

Ahora bien, como comentábamos con anterioridad, son amplios los estudios que se abocan a comprender los alcances de la circulación de su figura y su obra en Estados Unidos (sobre todo concernientes a *Poeta en Nueva York*), Argentina, Uruguay y Cuba.⁷ Pero en el caso de Chile, la literatura previa pareciera resultar escasa en comparación. Aunque esto pudiese atribuirse al hecho de que García Lorca nunca llegó a visitar el territorio, resulta interesante mencionar que en otros países que jamás llegó a conocer, como el caso de México, su conexión con el desarrollo intelectual y artístico ha sido explorado de forma mucho más amplia.⁸ Lo antedicho, por tanto, justifica que el estudio pretenda enfocarse en profundizar su relación con las letras chilenas.

Entre los estudios previos, podemos destacar que, en su mayoría, se abocan a tratar sobre su relación con Pablo Neruda y otros intelectuales chilenos como Carlos Morla-Lynch o Vicente Huidobro; sobre las antologías de su obra, elaboradas por María Zambrano; y sobre su conexión con el círculo intelectual y artístico de la Generación del 38. Es importante mencionar que, si bien existen estudios abocados a explorar las conexiones de la

⁷ Por mencionar algunos ejemplos, destacan las ya mencionadas actas del *Simposio Internacional Lorca-América: contactos y repercusión* (1998), cuyo estudio se centra en el paso de García Lorca por Estados Unidos, Cuba, Argentina y Uruguay. También artículos como: “García Lorca and Spanish Music in New York” (2008), de Christopher Maurer, “Memoria (s) de Federico García Lorca en los escenarios argentinos: historia y presente” (2007), de Jorge A. Dubatti, “Lorca y uruguay” (2010), de Rocca, Pablo, and Eduardo Roland, “García Lorca en Uruguay” (1982), de Miguel García Posada, “García Lorca en Montevideo: un testimonio desconocido y más evidencia sobre la evolución de «Poeta en Nueva York»” (1981), de Andrew A. Anderson, “Lorca en Cuba, Cuba en Lorca” (2007), de Luis Rafael Hernández, “Cuba en un poema de Federico García Lorca” (2013), de Andrés Soria Olmedo, “Lorca hace llover en la Habana” (1986), de Guillermo Cabrera Infante, “Federico en Cuba” (1986), de César Leante, entre otros. Asimismo, libros como: *Federico García Lorca en Buenos Aires* (2012), de Pedro Larrea Rubio, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York* (1981), de Miguel García Posada, *Poeta en Nueva York: historia y problemas de un texto de Lorca* (1976), de Carlos Pujol y Daniel Einsberg, *Lorca un poeta en Nueva York* (2018), de Carlos Esquembre, entre otros.

⁸ Por mencionar el referente más importante, el libro *Federico García Lorca y México* (1998) de Luis Mario Schneider, traza las relaciones culturales, artísticas, políticas e históricas que Federico García sostuvo con México, especialmente con figuras como: Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Antonieta Rivas Mercado, Genaro Estrada y Salvador Novo. Además, recopila los trabajos de artistas, escritores, músicos, poetas y dramaturgos mexicanos que abordan la figura y/o la obra del poeta y dramaturgo andaluz. Además, cierra con el artículo *García Lorca y México* (1986) de Carlos Monsiváis y el ensayo-ficción *García Lorca en México* (2005) de José Emilio Pacheco, del cual hizo lectura tras haber sido galardonado con el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca.

intelectualidad artística chilena con la Guerra Civil española y con el rubro teatral (sobre todo en la década de los 60, con los teatros universitarios), hemos evitado incluirlos por su falta de pertinencia directa dadas las delimitaciones de nuestro estudio.

Así, el ejemplo más completo de lo anterior es el artículo de Matías Barchino Pérez y Niall Binns titulado “Una plaga de romances. El impacto de la muerte de Federico García Lorca en la poesía chilena” (2011), en donde se destaca su relación con el poeta Pablo Neruda, el impacto de su muerte en Hispanoamérica y, específicamente, en el contexto cultural chileno, la tendencia al romance y los múltiples homenajes de varios escritores de la Generación del 38 chilena, como Óscar Castro, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, así como las similitudes entre las circunstancias sociopolíticas chilenas con la Guerra Civil Española. También del crítico y académico Niall Binns es el artículo titulado “El escritor y su público. Del ‘discurso al alimón’ al monólogo dramático (Lorca, Neruda, Parra)” (2009), donde se aborda un alcance lorquiano en Nicanor Parra con los romances y monólogos, además de su cercanía con Pablo Neruda y la importancia de su “Oda a Federico García Lorca” en la difusión y circulación de la obra del poeta granadino en Chile.

Similar a los anteriores, se encuentra el artículo “Pablo Neruda y la Generación del 27” (2013), donde Álvaro Salvador genera un recuento de las conexiones que el poeta chileno sostuvo con diferentes figuras de la Generación del 27 española, especialmente, con la de Federico García Lorca y cómo lo anterior tuvo un peso importante en la conformación poética de ambos lados del Atlántico. También podemos destacar el artículo “La estancia de María Zambrano en Chile” (2014), de Antolín Sánchez Cuervo y Sebastián Hernández Toledo, donde se destacan la importancia de las antologías elaboradas por Zambrano en torno a García Lorca, puesto que constituyeron la primera publicación de la poesía del granadino en Chile. Mediante los prólogos de dichas antologías, Zambrano no solo rinde homenaje a la

figura del poeta recién fallecido, sino que, a su vez, considera el aporte que su obra otorga al panorama cultural, literario y político de la época: “Lorca elevaba la cultura popular a la condición de vanguardia artística y contribuía a rectificar el aislamiento del intelectual español y su separación de la sociedad, en el que se había visto sumido desde el siglo XVIII” (Sánchez Cuervo y Hernández Toledo 130), develando, con ello, la perspectiva que se tenía en la época de su quehacer escritural como uno arraigada fuertemente a valores como lo popular y lo social.

Resulta significativo, además, notar que hasta este punto de nuestra exposición la mayoría de la revisión bibliográfica corresponde a la academia española. Dado su lugar de enunciación, hay una inclinación a focalizar el objeto de estudio principalmente en una supuesta influencia o legado de la figura y obra del poeta granadino hacia las letras chilenas o latinoamericanas en general. Lo anterior, da cuenta de la necesidad de un desplazamiento crítico que permita problematizar la relación dialógica entre García Lorca y el contexto artístico e intelectual chileno desde un lugar de enunciación *otro*, uno capaz de dar cuenta de la colonialidad del poder que sigue perpetuándose bajo consideraciones como influencia, imitación o legado. Bajo una mayor horizontalidad, será posible revalorizar el quehacer escritural chileno como una construcción propia que aporta, a la par con la poética lorquiana, la común construcción discursiva de una geotextualidad atlántica.

Por ello, es importante dar paso a considerar aquellos estudios que parten desde un lugar de enunciación propio de la academia chilena. Con ello, será posible reconocer bajo qué perspectiva crítica surgen sus análisis y, en consecuencia, cuál es su aproximación a la relación Lorca-Chile y Chile-Lorca.

En los estudios que se abocan a profundizar en la poesía chilena de las décadas del 40 y 50, hay menciones que destacan la relevancia que la circulación de la figura y obra de

García Lorca representó para el panorama cultural y la gestación de distintos proyectos poéticos, como los poetas de la claridad. Entre ellos, podemos recalcar el trabajo de Naín Nómez, “La poesía de los cincuenta en Chile y España: escorzo y aproximaciones” (2007), donde se exploran las relaciones de poetas españoles con poetas chilenos, las semejanzas y diferencias de sus contextos culturales, políticos e históricos, así como el enriquecimiento que dicho intercambio conllevó a su desarrollo literario. Entre ellos, se menciona que la poética de García Lorca fue una de las múltiples vertientes con las cuales la etapa temprana de Nicanor Parra y Óscar Castro entraron en contacto.

Ahora bien, enfocándose solo en este último poeta, se encuentra el artículo “Poesía de Óscar Castro: influencia de García Lorca y repudio a la Guerra Civil Española” (2018) de Jacqueline Espinoza Olmedo, donde se profundiza en los poemas y obras que el poeta rancagüino dedicó específicamente a la muerte de Federico García Lorca y la Guerra Civil, así como el paralelismo de los contextos culturales y sociopolíticos entre ambas naciones y la formación del proyecto poético de los poetas de la claridad. Cabe señalar que Espinoza Olmedo recurre a la noción de “influencia”, desde la perspectiva del crítico norteamericano Harold Bloom, como punto de partida para la exploración de la relación literaria entre ambos autores. No obstante, como hemos mencionado con anterioridad, dicho concepto connota una verticalidad que es problemática dada la colonialidad del poder que atraviesa ambas orillas culturales. Por tanto, el presente estudio buscará dilucidar cómo la relación poética Lorca-Castro da cuenta de apropiaciones y resignificaciones desde una relación de mayor horizontalidad y tomando en cuenta el propio giro discursivo transatlántico de su época.

Sobre Nicanor Parra, por su parte, ya hemos mencionado el estudio de Niall Binns, que conjuga a Lorca, Neruda y Parra, pero también está el libro *Del vanguardismo a la antipoesía: Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra* (2012) de Federico Schopf. En él,

Schopf detalla la evolución poética de Nicanor Parra, el contexto histórico y literario desde el cual inicia su quehacer escritural como parte de los poetas de la claridad. Es interesante notar que Schopf destaca una “etapa lorquiana” en Nicanor Parra, lo cual, desde la mirada trasatlántica a la que se apega el presente estudio, tiende, nuevamente, a evidenciar una relación de verticalidad. Al hablar de la relación Lorca-Parra como una “etapa” queda en entredicho que la obra temprana del poeta chileno es producto de una influencia o inspiración en el poeta granadino, lo cual invisibiliza el hecho de que hay un trabajo de apropiación que, además de resignificar lo lorquiano, da cuenta de la construcción de una poética parriana propia con intereses, intenciones y formas acordes con su geotextualidad.

Por tanto, es importante notar que, en contraste con las perspectivas ya exploradas, el presente estudio pretenderá profundizar en las obras de los poetas de la Generación del 38 para encontrar concordancias y divergencias escriturales con la poética lorquiana que permitan establecer la existencia de un importante diálogo atlántico que afecta nuestra comprensión de ambas producciones culturales. Además de este desplazamiento hacia una construcción trasatlántica, también se pretende generar un distanciamiento de los ya nombrados homenajes directos que dichos autores elaboraron en honor a García Lorca. De esta forma, será posible observar una apropiación que resignifica la poética lorquiana respondiendo a sus propias inquietudes, contextos y desenvolvimientos escriturales, superando la simple influencia o inspiración.

Así, queda por último explorar la literatura existente en torno a García Lorca y la perspectiva trasatlántica. En cuanto al empleo de dicho marco teórico en el intercambio Lorca-Chile y Chile-Lorca, no se han encontrado, hasta el momento, estudios que hagan referencia o uso de lo anterior. Además, cabe mencionar que en cuanto a otras relaciones dialógicas y/o circulaciones del poeta y dramaturgo como sujeto transatlántico, la literatura

sigue resultando escasa. Por ende, se mencionarán algunos ejemplos que, aunque no refieren directamente a nuestro objetivo, permitirán sentar un precedente crítico en torno al empleo de la metodología propuesta por los estudios transatlánticos en el estudio de la circulación de la figura y obra de Federico García Lorca.

El ejemplo más relevante lo encontramos en el libro de Pablo Sánchez: *Literaturas en cruce: estudios sobre contactos literarios entre España y América Latina* (2018). El libro, en general, recorre distintas periodicidades de la literatura hispanoamericana, desde el Modernismo hasta la actualidad, explorando la fluctuante relación, circulación e intercambio entre diversos autores y producciones culturales españolas y latinoamericanas. Destaco su mención con respecto a la amistad de García Lorca y Neruda, a la que dedica la introducción del libro titulada “Sobre amistades y galeones”. En dicho apartado, el autor menciona que el asesinato de García Lorca y su estrecha cercanía con el poeta chileno establecieron una mutua relación trasatlántica:

es decir, estaríamos hablando de una relación que cumpliría un cierto sentido de simetría en términos culturales: un intercambio fluido de dos escritores de vanguardia [Neruda y Lorca] de indudable trascendencia histórica, sin evidente hegemonía ni simbólica ni económica de un lado sobre otro, sin aparentes connotaciones coloniales y con mutuo reconocimiento (14).

De esta forma, bajo la perspectiva de Pablo Sánchez, la relación de Neruda con García Lorca es un ejemplo “modélico” entre ambos lados del atlántico, puesto que su simétrica relación fertilizó el campo cultural y artístico del siglo XX en ambos continentes. Además, cabe destacar que lo anterior representa una mirada relativamente reciente, dando cuenta de la novedad que tiene la perspectiva trasatlántica. El presente estudio pretende continuar la

perspectiva anterior para profundizar no solo en la relación Lorca-Neruda, sino con la geotextualidad y circunstancia de la generación chilena de la década de los 30.

Otra publicación destacable es la de Herrero-Senés, et.al. titulada “Resituar la modernidad, el modernismo y la vanguardia en España: Un debate transatlántico en la Residencia de Estudiantes” (2019). En este compendio se reúnen las conversaciones y observaciones de diferentes académicos que participaron en el simposio “Modernidad y vanguardia”, celebrado en julio del 2019 en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Entre las menciones al poeta y dramaturgo granadino, destaco la siguiente a cargo de Renee M. Silverman:

A pesar de que el componente social del *Romancero gitano* (1928) de García Lorca se ha estudiado cuidadosamente, hay mucho que queda por hacer, por ejemplo, examinar la influencia de los modismos afroamericanos y afrocaribeños en *Poeta en Nueva York*. La inclusión de tales texturas y motivos explica las actitudes y estéticas progresistas del autor, además de revelar como las redes de contacto de Lorca y sus coetáneos van mucho más allá de Europa y de los Estados Unidos de cultura europea. (en Herrero-Senés, et.al. 185)

Por tanto, como señala Silverman, resulta imperativo explorar otras redes de contacto de García Lorca más allá de las europeas y/o estadounidenses. Si bien ella sugiere la influencia de los modismos afroamericanos y afrocaribeños en *Poeta en Nueva York*, el presente estudio aportará desde el territorio chileno otra aproximación existente más allá de los vínculos ya estudiados y, además, tomando distancia con respecto a la problemática noción de “influencia”.

Aunque si bien esta escasez de literaturas previas pudiese representar un desafío para el desarrollo de nuestra investigación, es también un punto importante por enfatizar. De ahí

que la exploración de los intercambios, flujos y circulaciones trasatlánticas serían pertinentes e, incluso, necesarias para una comprensión amplia del fenómeno que suscita su figura y producción cultural en el desarrollo literario en ambas orillas culturales.

Ahora bien, tras haber sentado el punto de partida de nuestro objetivo de investigación, daremos paso a exponer el marco teórico que atañe a nuestro estudio, que comprende la metodología propuesta por los estudios trasatlánticos y que establece el sello distintivo de nuestra focalización con respecto a la literatura previamente enunciada.

Marco teórico. Estudios transatlánticos

Cuando nos referimos al empleo de una “metodología trasatlántica”, es importante exponer que nos enfrentamos a una línea de investigación bastante reciente en el panorama de los estudios hispánicos y que no conduce a un camino metodológico específico. De hecho, el primer congreso propiamente transatlántico se celebró en 1996 en la Universidad de Brown, instancia donde recién comienza a delinearse una coyuntura con respecto a los estudios hispanoamericanos tradicionales; así lo describe Francisco Fernández de Alba:

flotando en las corrientes críticas contemporáneas, los estudios transatlánticos ofrecen un tercer espacio crítico fluido que ilumina las intersecciones de los procesos y productos culturales en ambas orillas del Atlántico desde una perspectiva poscolonial pero que no termina de estar definida ni por una metodología específica ni por una articulación dentro del hispanismo tradicional (35).

No obstante, para Sara Castro-Klaren la definición anterior va mucho más allá, señalando que esta nueva aproximación crítica, incluso, difiere de los supuestos poscoloniales, puesto que: “los estudios transatlánticos se han postulado como una serie de prácticas post-teóricas, dando a entender que, por ejemplo, dejan de lado consideraciones de teoría post-colonial” (93). Cabe aclarar que esta renuncia teórica no es absoluta, es decir, esto “no significa que los estudiosos estén libres de responder a o fundar sus estudios sobre una base teórica explícita” (Castro-Klaren 93). De hecho, es gracias a este proceso, mediante el cual se parte de ciertas categorías, conceptualizaciones y métodos para, posteriormente, tomar distancia crítica con respecto a ellos, que hay un desplazamiento de nuestra mirada hacia nuevas perspectivas, capaces de contemplar otros espacios, fenómenos y formaciones. Los estudios

transatlánticos, por tanto, pretenden plantear una discusión que tensione y dialogue con los preceptos teóricos existentes, a través de distintos canales hermenéuticos.

Por este motivo, resulta necesario comprender desde dónde se concibe esta inquietud post-teórica⁹ y cuáles son las nociones primordiales que participan de la discusión trasatlántica. Para ello, dirijamos nuestra atención hacia un cuestionamiento de carácter primigenio: ¿qué entendemos por *literatura española*, *literatura hispanoamericana* y *literatura latinoamericana*? ¿Cómo podemos localizar las fronteras de dichos conceptos?

Si rastreamos lo anterior, notaremos que, como toda significación, “cuando decimos «literatura española», (o «literatura francesa» o «literatura italiana») no enunciamos un hecho natural, espontáneo o inmutable, sino un complejo hecho de cultura” (Mainer, “La invención” 31). Por lo tanto, nos enfrentamos a una compleja construcción histórica y cultural, una que responde al desarrollo de un imaginario colectivo, forzosa e inevitablemente, vinculado al poder. Como teoriza Benedict Anderson, toda definición de nación apunta hacia una comunidad política imaginada, comprendiendo que “se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en

⁹ Comprendido desde lo planteado por Sara Castro-Klaren, quien señala que: “la incrementada disminución o más bien el cansancio de estos giros [el giro lingüístico, cultural y/o post-colonial] ante otras propuestas teóricas, en especial la propuesta del momento: estamos «ya» pasando por un momento post-teoría” (93), por lo cual, los estudios transatlánticos no buscan consolidarse como una teoría propiamente tal, incluso, toman distancia de algunas consideraciones de lo “post-nacional” y lo “post-colonial”. Si bien esto no significa que no se preste atención a ninguna teoría o que se descuiden aspectos teóricos, lo cual es prácticamente imposible, su carácter post-teórico yace más en la intención de hibridar diversas teorías, metodologías e, incluso, disciplinas y no fijar una sola ruta de exploración crítica, tal y como señala Julio Ortega: “la primera característica de un período post-teórico es cierta prudencia, o incluso reticencia, frente a la tentación, más bien académica, de proponer algún otro modelo teórico como relevo superior, sincrético y sumario [...] Los estudios interculturales no solamente promueven una reconsideración de los discursos literarios, sino también la posibilidad de nuevos reencuentros entre la lectura, los textos, los géneros y los contextos” (“Pos-teoría y estudios transatlánticos” 109). Además, es importante destacar que este carácter o intención post-teórica pretende comprender los objetos de estudio como procesos inacabados y multidimensionales de gran complejidad; así lo destaca Ortega, quien declara: “Esta vez esa interacción produce un objeto distinto (un objeto literario y cultural conceptualizado como proceso), que se muestra y demuestra tan poroso como persistente, tan cifrado como indeterminado” (“Pos-teoría y estudios transatlánticos” 109).

cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (25), siendo el nacionalismo la construcción de una fraternidad “imaginada” a partir de la cual se comprende el ejercicio del poder bajo la aparente presunción de una equidad compartida. Como bien ejemplifica Anderson, “en última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobretodo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas” (25), enfrentándonos con la problemática de los nacionalismos. Así, más allá de sus raíces culturales, los nacionalismos establecen complejas dinámicas de poder de las cuales participa, inevitablemente, lo literario.

Por ello, resulta evidente señalar que ninguna construcción signica, simbólica o teórica se consolida desde la neutralidad. En efecto, como señala Aníbal Quijano, estamos insertos en una circunstancia histórica como sujetos coloniales, vinculados ineludiblemente a una colonialidad del poder, en la cual “las poblaciones dominadas de todas las nuevas identidades fueron también sometidas a la hegemonía del eurocentrismo como manera de conocer” (124). Por consiguiente, este factor cobra especial relevancia en las delimitaciones conceptuales de términos como “lo hispano”, que se consolidan desde significantes propios de la dinámica colonial como la idea de “raza”, “expansión imperial castellana”, “nación” y “lengua homogénea”.

De ahí que los estudios transatlánticos cuestionen y discutan las categorías anteriores, al proponerse “delimitar un espacio geopolítico desde el que reconstituir la disciplina del hispanismo de manera que incluya a latinoamericanistas y peninsularistas y que, sin perder de vista el pasado colonial, incorpore reflexiones críticas que tomen en consideración temas como la raza, la sexualidad o el género” (Fernández de Alba 37). En ello coincide Julio Ortega, cuando destaca que “el nuevo hispanismo es nuestra geotextualidad” (“El hispanismo y la geotextualidad” 672), es decir, un nuevo espacio cultural y simbólico que redefine lo que

anteriormente comprendía “lo hispano”, en pos de constituir una concepción más amplia y total, tomando como punto de partida que el origen de su esencia yace siempre en la mezcla. Así pues, como indica Jean François Botrel, los estudios transatlánticos apuntan hacia “un hispanismo sin fronteras entre los distintos hispanismos [...] que mantenga y promueva una visión no fragmentada e hiperespecializada sino pluri o multidisciplinar y globalizante” (en Scarano 9), lo que, lejos de eliminar los límites anteriores, termina por abarcarnos y complementarlos, permitiendo una aproximación crítica contemporánea que descentra y desplaza nuestra percepción hacia nuevos espacios culturales. De tal manera que, como destaca Fernández de Alba, “los estudios transatlánticos re-imaginan las relaciones disciplinares, el espacio del hispanismo y los posibles archivos y discursos con los que puede entablar diálogos” (36), repensando los conceptos tradicionales en respuesta a un espacio *otro*, a una geotextualidad atlántica que prevalece en constante expansión, construcción y deconstrucción.

Por consiguiente, en el campo de los estudios transatlánticos se “investigan la circulación, apropiación, traducción e intercambio de discursos en el circuito atlántico produciendo teorías sobre la constitución de prácticas y objetos culturales que, al mismo tiempo, evalúan su propio lugar de enunciación” (Fernández de Alba 36). Se trata, por tanto, de un proyecto que pretende “recuperar un diálogo interferido por un exceso de atención a las formaciones de las literaturas y culturas nacionales, como también a la idea de resistencia local en las formaciones coloniales” (Castro-Klaren 101), tomando como punto de partida que se explora un espacio híbrido y en constante desarrollo, uno cuyas interacciones son de gran complejidad al contener dimensiones y espectros diversos que, en reiteradas ocasiones, llegan a tensionarse entre sí. Por lo cual, los estudios transatlánticos descentralizan la idea de una continuidad interrumpida y progresiva, buscando ver más allá de la colonialidad del

poder. Mas, no como negación o superación, sino como la admisión de que toda circulación atlántica es como la analogía oceánica, es decir, implica adentrarnos en un mar turbulento, dinámico y multifactorial que no puede condensarse únicamente en la herida colonial.

Así, aunque hay una conciencia de que ningún espacio, circulación, traducción e intercambio, de un lado a otro en el Atlántico, conlleva una neutralidad, lo que se pretende es “superar las categorías binarias y promover un análisis de la cultura que va ‘más allá de lo otro’, es decir impedir el razonamiento dialéctico y totalizador para abrir el pensamiento a múltiples ‘otredades’” (Mereditz y Gerassi-Navarro 615). Por ello, la recuperación del diálogo transatlántico no debe quedar únicamente en la exploración de los movimientos de ida y vuelta, ya que uno de los principales objetivos de los estudios transatlánticos “es impedir la reaparición de hegemonías” (Castro-Klaren 116). De hecho, como señala Fernández de Alba, es esta “ruptura del sistema binario [la que] permite abrir nuevas rutas de exploración para entender cómo las personas, las mercancías o las ideas circulan” (50), buscando generar una triangulación crítica que impida la reproducción del modelo del intercambio colonial y que siga a los fenómenos de estudio desde la naturalidad misma con la que estos surgen y se desenvuelven. Por lo que, además de ello, se espera que los estudios transatlánticos puedan “ir más allá de los puertos siguiendo a personas, mercancías o discursos tierra adentro y a través de los años, de múltiples naciones y lenguas, con la consecuente multiplicación de relaciones cruzadas” (Fernández de Alba 40), lo que representa una ruptura con respecto a la periodicidad lineal, buscando, desde lo transhistórico, comprender que las relaciones, diálogos e intercambios son fenómenos multifactoriales que impactan y moldean un espacio cultural a lo largo de distintas temporalidades.

En cuanto a la metodología en concreto, dado que los estudios transatlánticos sostienen una multifocalización e hibridez en su aproximación a los fenómenos de estudio, su “protocolo es el diálogo re-situado, su pertinencia es operativa, comunicacional, y su significado, la hipótesis de una articulación” (Ortega “Pos-teoría y estudios transatlánticos” 112). Así, puesto que su principio es establecer una nueva dinámica dialógica intercultural entre las prácticas, producciones culturales, producciones simbólicas y circulaciones, “sería vano postular un método único para ello, conociendo la hibridez circulatoria de los objetos; [de hecho] más interesante es asumir la apertura creativa del campo, ampliado por las interacciones trans-disciplinarias –‘transdisciplinaridad’” (Ortega “Pos-teoría y estudios transatlánticos” 113). Lo anterior, implica que la lectura trasatlántica y su metodología “aparecen como una posibilidad distintiva, libre de la genealogía disciplinaria que reduce los textos a su origen, pero también libre del *parti pris* liberal, que requiere de un sujeto en el papel de la víctima (colonial, sexual, imperial, ideológica...)” (Ortega “Pos-teoría y estudios transatlánticos” 114). Además, si añadimos a lo anterior su marcada tendencia post-teórica y la reconstrucción del mapa cultural atlántico, la variedad de metodologías de los estudios “redefinen los monumentos de la civilización, sus instituciones modernas, así como las hermenéuticas en disputa” (Ortega “Pos-teoría y estudios transatlánticos” 114), permitiendo, así, mayor flexibilidad y fluidez entre los distintos campos de estudio y una mayor discusión crítica entre distintas herramientas metodológicas, aunque esto sea considerado y discutido por muchos críticos como su mayor debilidad.

Consecuentemente, como Francisco Fernández de Alba y Pedro Pérez de Solar destacan, aunque los estudios transatlánticos no se limitan metodológicamente, sí se desenvuelven en torno a tres distintos niveles de objetos de estudio, que son: 1) “tecnologías, métodos, ideologías, modelos sociales y económicos, herramientas o discursos que teniendo

un lugar de origen se transforman y se utilizan en otra realidad concreta allende los mares y, en muchos casos, vuelven transformados a su espacio original” (105); 2) “textos desplazados fuera de su espacio cultural y que los estudios transatlánticos estudiarán cómo cambian moldes y patrones” (106); y 3) “autores que han hecho el cruce y cómo, en su obra, han incorporado los temas, personajes, tradiciones del país de acogida, bien comparándolos o bien contrastando biografías o sistemas poéticos” (106).

De lo anterior, puede deducirse que, en la práctica, se espera que quien desee optar por seguir la línea de los estudios transatlánticos debe ser capaz de: 1) rastrear su objeto de estudio, desenvolviéndose con fluidez en diferentes saberes; 2) emplear herramientas teóricas diversas, permitiéndose una mayor apertura hacia la mezcla de distintas opciones metodológicas; 3) sostener una perspectiva amplia, variada y dialógica, que contemple el fenómeno atlántico desde la naturaleza híbrida; 4) y discutir con distintas teorías críticas de la hermenéutica tradicional, para cuestionar sus procesos, conceptualizaciones y producciones simbólicas (Fernández de Alba y Pérez de Solar 105-6). Además, el estudioso debe tener en consideración que “esta lectura da cuenta más que de un tiempo histórico de un tiempo trans-histórico, entrecruzado de relatos una y otra vez actualizados” (Ortega “Posteoría y estudios transatlánticos” 114), lo que implica que debe considerarse un seguimiento del objeto de estudio a través de distintas periodicidades. En palabras de Fernández de Alba, se trata de un rastreo que va “más allá de puerto” y que reconoce la evolución del fenómeno desde una dimensionalidad espaciotemporal dinámica.

Ahora bien, antes de exponer cómo el presente estudio pretende emplear el marco teórico recientemente expuesto, es fundamental definir brevemente a qué nos referimos con la noción de *sujeto transatlántico*, la cual ya hemos mencionado con anterioridad en nuestra Introducción. Como describe Scarano, el sujeto transatlántico es un ente “constituido desde

‘la práctica de la mezcla, el montaje y la transcodificación’” (3), uno cuya hibridez contiene, tanto su condición de sujeto colonial, como otras dimensiones geopolíticas, sociales, culturales e históricas que conviven y se tensionan entre sí. Se trata, por tanto, de “sujetos dialógicos, desde una pluralidad de orillas culturales, que hablan una misma lengua sin ignorar sus distintivas historias y modulaciones regionales” (Scarano 11), y cuya alteridad constituye su identidad, en un espacio atlántico reconstruido. De ahí que cuando nos referimos a que el sujeto transatlántico comparte “una misma lengua”, no estamos empleando la acepción del término en torno al campo semiótico del “idioma español”, sino a una forma de expresarse en común y que deriva de las cercanías, encuentros y similitudes de sus imaginarios colectivos y de la geotextualidad que les constituye.

Ahora bien, el presente estudio aspira a contemplar cómo la figura y la producción literaria de Federico García Lorca comparte, habita y transita una geotextualidad común con respecto a poetas chilenos como Nicanor Parra, Óscar Castro y Omar Cerda. Comprendiendo a dichos sujetos desde su condición trasatlántica, nuestra aproximación busca indagar y rastrear cómo la circulación del fenómeno lorquiano contribuye a la construcción de un espacio atlántico multidimensional, al suscitar un diálogo sostenido y fructífero tanto para la comprensión de su obra como en el desarrollo de la literatura chilena de la década de los 30. Pese a que las delimitaciones del estudio dejarán para un análisis posterior una perspectiva más transhistórica, cabe aclarar que, por lo menos, sí se pretende tomar en cuenta distintos periodos de la evolución escritural de García Lorca, Óscar Castro, Nicanor Parra y Omar Cerda para, con ello, rastrear la periodicidad que tuvo su relación dialógica y sus conexiones textuales. Así, mediante el marco teórico establecido con anterioridad y fluyendo entre diferentes herramientas metodológicas, el estudio se centrará en reparar en los niveles 2 y 3 indicados por Fernández de Alba y Pérez del Solar, lo cual implica notar cómo los textos

desplazados y el cruce de los autores, fuera de su espacio cultural, cambian de moldes o patrones, concibiendo, por tanto, un rastreo de las marcas escriturales que configuran un complejo sistema de intercambio y transmisión (106).

A continuación, nos centraremos en establecer, a modo de antecedente, la primera “ida” de Federico García Lorca a América, es decir, su primer encuentro dialógico con autores latinoamericanos. Para ello, se hará una breve revisión de la conexión que Federico García Lorca sostuvo con el modernismo y el creacionismo latinoamericano en su primera etapa escritural, específicamente, revisando el diálogo que su obra temprana sostuvo con el quehacer poético de Rubén Darío y Vicente Huidobro, ejemplificando lo anterior mediante una selección puntual de fragmentos de su prosa poética en *Impresiones y paisajes* (1918), y algunos poemas de su *Libro de poemas* (1921) y *Canciones* (1927).

Antecedentes. El modernismo y creacionismo lorquianos: rutas latinoamericanas en sus primeras obras (1921-1927)

No hay fenómeno cultural más complejo, multidimensional y transatlántico que el propio modernismo. Recordemos que, para los intelectuales y artistas de inicios del siglo XX, “uno de los espacios propios de esa modernidad fue el mar como paisaje aglutinador de la vida diaria y como búsqueda de los espacios libres que acompañaron la instauración de las sociedades industriales y el crecimiento de una pujante burguesía” (Acereda 119). El Atlántico, por tanto, se presenta como el espacio idóneo para la construcción y desarrollo modernos, no solo porque los avances técnicos permiten una mayor circulación, intercambio y relación dialógica, sino también porque resulta la perfecta analogía de la constitución identitaria del sujeto moderno. Si consideramos que la modernidad “es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio” (Paz 50), claramente, el desarrollo de una estética y de una actitud modernista apuntarán hacia una mayor vertiginosidad identitaria, una más maleable, híbrida y alterna como la sugerente imagen de las corrientes marítimas. De hecho, es este movimiento oceánico el que incita una marcada tendencia al cosmopolitismo y al orientalismo, como símbolo de la ruptura, el cambio y lo moderno, expresado constantemente por múltiples artistas e intelectuales mediante un constante “deseo de adoptar los nuevos estilos extranjeros con el sentido propiamente nuestro” (Cerezal 27).

Ahora bien, ¿qué delimitaciones podemos designar cuando nos referimos a la noción de *modernismo*?

Como bien señala José-Carlos Mainer, la palabra *modernismo*, “resulta tan provocativa como semánticamente ambigua” (*Historia de la literatura* 15), lo que provoca

que existan un sin fin de usos y atribuciones al término que complejizan su definición. Así también lo apunta el mismo Ramón Valle-Inclán, cuando destaca que: “si en la literatura existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de «modernismo», no son seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra [...] ha llegado a tener una significación tan amplia como dudosa” (18).

Dado que el presente estudio solo pretende establecer un precedente breve, no nos detendremos en la amplia discusión conceptual del término, ya que eso consistiría un trabajo en sí mismo de gran rigor y exhaustividad. No obstante, sí nos abocaremos a caracterizar algunos rasgos y elementos esenciales que permitan sostener un panorama general, entendiendo por *modernismo* un amplio fenómeno sociocultural que atraviesa ambos lados del Atlántico y que comprende múltiples movimientos artísticos, filosóficos, históricos y culturales diversos, contradictorios y fluctuantes. Y es que, tal y como describe Manuel Díaz Rodríguez:

Modernismo en literatura y arte no significa ninguna determinada escuela de arte o literatura. Se trata de un movimiento espiritual muy hondo al que involuntariamente obedecieron y obedecen artistas y escritores de escuelas desemejantes. De orígenes diversos, los creadores del modernismo lo fueron con sólo dejarse llevar, ya en una de sus obras, ya en todas ellas, por ese movimiento espiritual profundo. (6)

Por ello, advertir que el modernismo es, principalmente, para ambas latitudes, el desarrollo de una nueva sensibilidad, es decir, de “la creación de una mitología y de una actitud ante la vida” (Shimose 14), será clave antes de esgrimir algunas diferencias importantes entre el fenómeno que se compone en un continente y otro.

Así, aunque ambos centros culturales comparten una nutrida veta simbolista, parnasianista y decadentista¹⁰ y “nacieron de una misma actitud: insatisfacción con el estado de la literatura en aquella época, tendencia a rebelarse contra las normas estéticas imperantes, y deseo, más o menos definido, de un cambio” (Salinas 53), el desarrollo de sus modernismos varía significativamente y genera una relación dialógica dinámica y compleja que merece la pena revisar.

En España el modernismo surge a partir de una angustia de hondas raíces filosóficas: “como los románticos, no sólo admitían el cruel absurdo de la vida humana en general, sino que mostraban además un especial resentimiento contra la época en la que habían tenido la desgracia de nacer [...] su respuesta fue afirmar que la misión del arte era proporcionar el sentido y la belleza de los que carecía la vida” (Brown 124). En una primera instancia, incluso, el modernismo ibérico tuvo “más de un punto de contacto con el llamado postmodernismo hispanoamericano: crítica de las actitudes estereotipadas y de los clisés preciosistas, repugnancia ante el lenguaje falsamente refinado, reticencia ante un simbolismo de tienda de antigüedades, búsqueda de una poesía esencial” (Paz 140), aunque luego, en una segunda etapa, esta actitud se resuelve con una vuelta a la tradición y formas poéticas medievales como la canción, el romance o la copla.

No obstante, es importante aclarar que el modernismo español sí pretende y explora otras formas de expresión de carácter más rupturistas con respecto a la tradición, en la medida en que “recibe notables influencias foráneas, incluido el campo literario en relación con lo hispanoamericano” (García 105). De hecho, es notable advertir que, durante los primeros pasos del modernismo ibérico, diversos intelectuales y poetas “se nutren de experiencias

¹⁰ Como señala José-Carlos Mainer: “A la larga, el simbolismo alimentó la poesía del siglo XX” (*Historia de la literatura* 34)

poéticas y culturales, estéticas y formales generalmente extrañas a la literatura española” (Allegra 106), lo que en sí mismo ya implica una búsqueda por adscribirse a las aspiraciones de innovación y universalidad del espíritu moderno. De esta forma, el modernismo permite la contradictoria convivencia de múltiples articulaciones, como lo señala Eduardo L. Chavarri:

los modos de expresión del clasicismo, así como los que nacen de las formas naturalistas del pesimismo, del realismo, todos, en suma, tratan de unirse en el sentimiento moderno para contribuir a la expresiva del arte. Así se ven diferentes expresiones que reclaman todas el nombre de modernistas (25-6).

Sin embargo, sus vías de interiorización derivaban en la “creación de una poesía triste, vaga, introspectiva, muy diferente de la ruberiana” (Brown 126), una cuya honda reflexión y melancolía admite la confluencia del presente y del pasado. Por ello, Brown identifica que el modernismo español debe más a Gustavo Adolfo Bécquer que al propio Rubén Darío, ya que si bien los poetas españoles “a menudo usaban procedimientos aprendidos de *Azul o Prosas profanas* [...] la influencia de Bécquer se dejaba sentir” (126), dado que la actitud introspectiva, heredada de la angustia vital del romanticismo, aún se percibe en el quehacer artístico que responde a la necesidad de un movimiento espiritual que permita dilucidar la identidad de España. Por tanto, lo anterior explica que el espíritu y fenómeno modernista español rechace la excesiva ornamentación a favor de una actitud reflexiva, puesto que “aspira a conmover hasta sus cimientos la conciencia nacional, llegando a las mismas raíces de la vida espiritual” (Salinas 54). Así, este melancólico espíritu de recogimiento en torno al problema de lo español y la cuestión nacional es lo que permite que las innovaciones del lenguaje moderno convivan y se tensionen con las formas tradicionales, generando un modernismo que busca constantemente dilucidar esta “verdad de España” (Salinas 54).

En oposición, el modernismo latinoamericano se origina bajo una renovación formal pronunciadamente más radical, dado el marcado “optimismo, la elegancia verbal y el cosmopolitismo” (Shimose 14-5) de su producción cultural. Como describe Pedro Salinas, la poesía modernista: “era una literatura jubilosamente encarada con el mundo exterior, toda vuelta hacia afuera” (55), donde se expresa constantemente un insaciable apetito por la belleza, el esteticismo y por la evocación sensorial que producen los fenómenos vitales. Mas no desde un preciosismo superficial, es una estética cuyo “amor por el lujo y al objeto inútil es una crítica al mundo que les tocó vivir, pero esa crítica es también un homenaje” (Paz 132). El modernismo, por tanto, vivifica y enaltece la belleza, lo transitorio, lo exótico y lo raro para entrar en disputa con una circunstancia que consideran deplorable, es una actitud de rebeldía y transformación. A partir de ello, se construye un andamiaje poético y lingüístico más distanciado de la tradición, puesto que “cambiaron la prosodia y el ritmo del verso castellano y se impuso una nueva adjetivación de las cosas” (Shimose 14-5), aunque dependan y oscilen constantemente hacia aquello que reniegan.

No obstante, aunque si bien dicha transformación del lenguaje es indiscutiblemente un atributo de gran relevancia, será el espíritu que le subyace lo que, en sí, marcará una auténtica diferencia con respecto al fenómeno ibérico comentado con anterioridad. Recordemos que, como señala Octavio Paz: “en España el modernismo no fue una visión de mundo, sino un lenguaje interiorizado y transmutado por algunos poetas españoles” (130), donde las innovaciones se traducen en función de la tradición espiritual vigente. Por tanto, el modernismo latinoamericano, como actitud vital, no se presenta desde la remanente angustia

del sujeto romántico, a la manera becqueriana¹¹, sino que genera una conciencia en sí misma que “abrió a nuestros escritores espacios y zonas inexploradas en nuestro idioma y a nuestra geografía, a la vez que universalizó la imagen de nuestro propio continente” (Ferrada 61). Universalismo que, lejos de pretender su adhesión al canon, persigue el reconocimiento universal de su propia genealogía, de ese lugar de enunciación que, consciente de su condición como sujeto colonial, ahora le pertenece y desde el cual escudriña su complejidad identitaria abriéndose a nuevos espacios discursivos.

Así, la plasticidad del modernismo latinoamericano recoge de múltiples vertientes¹² un sin fin de matices y medios expresivos, construyendo un lenguaje que:

establecerá no sólo la emergencia de un nuevo sujeto o una personalidad intelectual y literaria, diferenciada de su medio, sino que además un elemento reactivo que posibilitará la definición (o su intento) de una personalidad social: la progresiva constitución de una identidad y de una imagen cultural propia (Ferrada 61).

Estamos, por tanto, frente a un movimiento que, lejos de ser únicamente un proyecto poético, utiliza el lenguaje para nombrar e identificar su rostro, reconociendo su propio espacio en la apertura hacia nuevos horizontes culturales. De ahí que, a diferencia del fenómeno ibérico, este modernismo se incline más por un “antitradicionalismo y, en su primera época, un anticasticismo: una negación de cierta tradición española” (Paz 132), lo que les permite descubrir otras literaturas, estéticas, pero, sobre todo, otras formas que sirvan como puente en la construcción identitaria y subjetiva del siempre híbrido *sino* latinoamericano. Por todo

¹¹ Es importante notar que la obra de Gustavo Adolfo Bécquer también es significativa para el modernismo latinoamericano, puesto que es el referente hispanoamericano más trascendental de la actitud posromántica que el nicaragüense y los modernistas españoles pretenden retomar. Por ello, las resonancias becquerianas que pueden leerse en común entre la poesía de Rubén Darío y Federico García Lorca pueden establecer otro viaje de ida y vuelta por explorar.

¹² Como, por ejemplo, su tendencia hacia el indigenismo, el afroamericanismo, el misticismo, el exotismo, el orientalismo, entre otros.

ello, es claro que el modernismo “se inició como una búsqueda del ritmo verbal y culminó en una visión del universo como ritmo” (Paz 136), donde el espíritu moderno latinoamericano se identifica en un complejo espejo cosmopolita, para de ahí llegar a una comprensión de su auténtico rostro y de su lugar en el espacio intelectual y artístico universal.

Así pues, “es de observar, y bueno es decirlo porque muchos afectan desconocerlo, cómo se dio el caso de una especie de inversa conquista en que las nuevas carabelas, partiendo de las antiguas colonias, aproaron las costas de España” (Díaz Rodríguez 5), ya que, como el propio espíritu de transformación modernista, las dinámicas de circulación, intercambio y relación dialógica entre ambas latitudes se redireccionan y se vuelcan hacia una transformación. Ahora son las figuras intelectuales y artísticas latinoamericanas quienes se desplazan, conquistan y desafían el tutelaje de la península ibérica y la dinámica colonial que había imperado a lo largo de la historicidad de ambas latitudes. De esta forma, el fenómeno modernista abre las aguas del Atlántico, “desembarcó imperialmente en España personificado en Rubén Darío y sus *Prosas profanas*” (Salinas 55), para asentar una subversión que va más allá de su renovación e innovación estética. Si bien hay que declarar que esta suerte de “conquista inversa” supera por completo el discurso y la dinámica colonial resultaría en una afirmación improbable, lo cierto es que la llegada del modernismo latinoamericano a España sí provoca la apertura suficiente a la reflexión en torno a las asimetrías dialógicas entre ambas latitudes. Además, produce una mayor concientización en torno a la posición que ocupa Latinoamérica como centro para la producción cultural en sí mismo.

Así, la llegada del joven nicaragüense Rubén Darío revoluciona profundamente a la España de fin de siglo, “una España donde la poesía se caracterizaba entonces por su academicismo y su trivialidad aburguesada” (Gibson, “Federico García Lorca discípulo”

178). Su viaje de “ida” deja ver que su proyecto poético buscaba generar una gramática panhispanica, una que pudiera “renovar el idioma común de los peninsulares y americanos” (Arellano, “Rubén Darío españolista” 34) y que liberase las formas hacia un mayor universalismo expresivo para ambas orillas del atlántico. De hecho, paulatinamente “se consolidó como una figura rectora de los modernismos de América y España, a los cuales unificaba promoviendo un fecundo diálogo transatlántico” (Arellano, “Rubén Darío españolista” 38), izando un estandarte que funda un nuevo espacio para el intercambio y la circulación cultural. Dado lo anterior, diversos poetas españoles comienzan a consagrarse y aglutinarse como seguidores suyos, dedicando extensos prólogos y composiciones de gran éxito a su figura y compartiendo el espíritu de renovación modernista de sus formas líricas; entre ellos destacan:

«La hoja de oro» en Trébol /Poesías (1899) de Joaquín Alcaide de Zafra, «Atrio» en Ninfeas (1900) de Juan Ramón Jiménez, «Soneto para el señor don Ramón del Valle Inclán» en Aromas de leyenda (1901) de Ramón del Valle Inclán y «Balada laudatoria..i» en Voces de gesta (1911) del mismo Valle Inclán; «Balada en honor de las musas de carne y hueso» en La casa de la primavera (1907) de Gregorio Martínez y Sierra y «Gaita Galoica» en Romancero prosáico (1910) de Javier Valcarce (Arellano, “Rubén Darío y su papel” 120)

Por tanto, cual viejo lobo de mar, Rubén Darío comprende que el modernismo es un fenómeno transatlántico, por lo cual navega el “mar de una hispanidad que él llegó a comprender” (De Albareda 596). Como un fuerte oleaje, su desafiante espíritu de renovación transformó la relación dialógica entre ambas latitudes mostrando el poder de sus confluencias, mezclas e hibridajes. No por nada el mismo Antonio Machado lo llamaría

ruiseñor de los mares, dado “su valor panhispánico y por sus vastedades oceánicas, y, además, por la estrechísima vinculación que le unió siempre con el mar” (Delgado 290).

Federico García Lorca no sería ajeno al fenómeno anterior. Si rememoramos sus primeros pasos en el quehacer poético, será notable su admiración y cercanía con las figuras y producciones literarias de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, quienes, como hemos mencionado con anterioridad, fueron seguidores del poeta nicaragüense. Aunque a quien deberá realmente su herencia modernista y dariana es al almeriense Francisco Villaespesa, figura que, de acuerdo con María José Merlo Calvente, servirá de gran inspiración para su primera publicación poética “Granada, elegía humilde” (1918), puesto que “está replet[a] de otros rasgos formales y otros contenidos que podemos considerar modernistas” (224). Así, García Lorca “comienza a caminar por entre el vocabulario y la sintaxis del modernismo” (Gallego Morell 489), mostrando ya desde su etapa temprana un conocimiento y una aproximación a las renovaciones formales y el espíritu de innovación importado desde América. Esta será su primera “ida” americana, será el inicio de un encuentro y una relación dialógica que le irán consolidando, a la par del poeta nicaragüense, como un sujeto transatlántico.

No obstante, aunque si bien podría alegarse que lo anterior pudiese ser producto de una tendencia pasajera, a la que se adscribe naturalmente dada su falta de experiencia lírica, lo cierto es que “resulta un tanto pelicular [...] que García Lorca nunca se deshiciera de la sombra de Rubén Darío” (Merlo Calvente 223). Efectivamente, el flujo del poeta nicaragüense prevalecerá en la poesía lorquiana hasta sus últimas producciones poéticas. Pensemos, por ejemplo, en su obra póstuma *El Diván del Tamarit* (1940), donde “García Lorca recrea ese espacio mágico que es Granada y lo hace desde la impresión del ‘paraíso moro’ que percibe Rubén Darío al enfrentarse a la ciudad andaluza” (Merlo Calvente 224).

Sin embargo, a continuación nos abocaremos a explorar únicamente la asimilación dariana y modernista de su etapa temprana, puesto que resulta relevante para el estudio al tratarse del primer contacto que García Lorca entabla con el circuito cultural y artístico americano, para, posteriormente, ser él quien se desplace al continente en una “venida” que construirá un puente de circulación e intercambio transatlántico multidimensional.

Por tanto, en su primer libro *Impresiones y paisajes* (1918), es posible observar que su prosa poética deja entrever lo significativo que fue, para su quehacer poético posterior, su lectura de *Los raros* (1905), siendo este “uno de los acontecimientos fundamentales de su vida” (Gibson, “Federico García Lorca discípulo” 183). En este libro, García Lorca relata sus experiencias durante su viaje de estudios por diversas regiones en España, de hecho, será su único libro en prosa. Ahora, cuando describe sus impresiones en torno al monasterio de Silos, como comenta Gibson: “Lorca recrea [...] la escena de los perros nocturnos de Lautréamont, de los perros alucinados que, poseídos por la Muerte, ladran a la luna, Darío había recreado esta escena en su capítulo en *Los raros* sobre Lautréamont, y es de allí de donde lo toma Lorca” (“Federico García Lorca discípulo” 183). Aun cuando en ningún momento de dicha descripción da crédito al capítulo del nicaragüense, Gibson documenta que todavía no se contaba con una traducción de la obra de Lautréamont en español, siendo poco probable que García Lorca la hubiese leído en francés, por lo que tuvo que provenir del propio Darío (“Federico García Lorca discípulo” 183).

Sin embargo, sí hay un detalle más contundente que termina por delatar que *Impresiones y paisajes* debe mucho a la lectura de *Los raros*. En la narración donde describe su experiencia en Burgos, cuando el joven granadino se dirige hacia los sepulcros de las iglesias, narra haber experimentado “todo un espanto Rubeniano hacia la muerte” (García Lorca *Impresiones y paisajes* 1261), aludiendo a la recurrente angustia y aversión que el

poeta Rubén Darío expresó numerosas veces en torno a dicho tema, sentimiento que ambos autores compartirán con gran afinidad. De hecho, como señala Gibson, lo anterior guarda una correspondencia con el famoso poema del nicaragüense titulado “Lo fatal”, donde la voz poética deja ver su aprensión hacia el futuro puesto que implica enfrentarse cara a cara con “el espanto seguro de estar mañana muerto” (Darío *Antología selecta* 181-2). De hecho, “hay innegables ecos de «Lo fatal» en los primeros poemas suyos [de García Lorca]” (Gibson, “Federico García Lorca discípulo” 184), sobre todo en su *Libro de poemas* (1921), donde encontramos una angustia frente a nuestra condición mortal y efímera que se nutre de las formas poéticas modernistas darianas. Ejemplo de ello, como identifica Gibson (“Federico García Lorca discípulo” 185), es el poema “Lluvia” (1919) donde los versos “La nostalgia terrible de una vida perdida, / el fatal sentimiento de haber nacido tarde, / o la ilusión inquieta de un mañana imposible” (García Lorca *Libro de poemas* 116), resuenan fuertemente con los versos del poema dariano: “Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, / y el temor de haber sido y un futuro terror... / Y el espanto seguro de estar mañana muerto” (Darío *Antología selecta* 181-2).

No obstante, existen otros ejemplos notables dentro de *Libro de poemas* (1921) donde puede percibirse un diálogo con la poética dariana. Revisemos, brevemente, algunos de ellos.

En “Los encuentros de un caracol aventurero” (1918), encontramos un tono más cercano a lo infantil, que hace gala de múltiples elementos de la naturaleza y que se presenta como una suerte de fábula sobre la belleza como objeto precioso e inalcanzable, poco comprendido por el burgués promedio. Sin dudas, lo anterior nos transporta de inmediato al famoso poema “A Margarita Debayle” (1908), puesto que, curiosamente, más allá de que compartan un tono infantil y de que aludan en su forma a una suerte de narración cuentística, utilizan el mismo elemento para aludir a esa belleza inaccesible: la estrella. Fijémonos en los

siguientes versos de “Los encuentros de un caracol aventurero” (1918), donde la voz poética narra que el personaje de la hormiga, a diferencia del caracol “burgués de la vereda” (García Lorca *Libro de poemas* 101), ha visto las estrellas y ha sido tanta la inconmensurabilidad de esa belleza remota, que le cuesta la vida: “La hormiga agonizando / huele la tarde inmensa / y dice: es la que viene / a llevarme a una estrella” (García Lorca *Libro de poemas* 101). Asimismo, en el poema “A Margarita Debayle” (1908), la voz poética también nos narra que Margarita fue “a cortar la estrella mía / a la luz de la inmensidad” (Darío *Poemas de otoño* 38), pero tras el regaño del Rey, se dirige al cielo donde tiene un encuentro con Jesucristo, quien declara: “En mis campiñas esa rosa yo ofrecí / a las dulces lindas niñas / que al soñar piensan en mí” (Darío *Poemas de otoño* 38); y aunque no es del todo claro, este ascenso celestial pudiese ser interpretado como una analogía de la muerte y la llegada al Paraíso o a la vida eterna de Margarita. Similar comparación también puede hallarse en los poemas del granadino “¡Cigarra!” (1918) y “Balada triste” (1918), donde nuevamente encontramos un tono de gran infantilismo y preciosismo en torno a elementos de la naturaleza, volviendo a hacer referencia la “estrella sonora” (García Lorca, “¡Cigarra!” *Impresiones y paisajes* 110), pero también aquí encontramos alusión al color azul, tan significativo y simbólico para el modernismo dariano¹³: “¡Cigarra! / ¡Dichosa tú!, / pues te hieren las espadas invisibles del azul” (García Lorca, “Cigarra” *Impresiones y paisajes* 110) y “Estrella azul sobre mi pecho intacto” (García Lorca, “Balada triste” *Impresiones y paisajes* 112).

¹³ Recordemos que el color azul ya tenía un carácter simbólico relevante desde el romanticismo francés y, especialmente, alemán como objeto de lo inalcanzable, de lo inefable. Juan Valera reconoce, en el prólogo de la obra *Azul* (1888), que Rubén Darío pudo haber elegido dicho referente dadas las palabras de Víctor Hugo: “L’art c’est l’azur” (El arte es azul) (en *Azul* 7), máximo exponente del romanticismo francés. Lo anterior, por tanto, responde a la estrecha conexión que el modernismo sostiene con la algunos rasgos del romanticismo, sobre todo con su etapa tardía en el simbolismo, parnasianismo y decadentismo.

Otro motivo modernista que está presente en *Libro de poemas* (1921) es la vivificación de la experiencia sensitiva mediante la palabra. Planteemos, por ejemplo, un paralelismo entre el poema dariano “Yo persigo una forma” (1901) y “La sombra de mi alma” (1919). En el primero, la voz poética declara su búsqueda por una estética que pueda hacer que la palabra encarne toda la sensorialidad y belleza de la vivencia misma: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, / botón de pensamiento que busca ser la rosa” (Darío *Antología poética* 120). Aunque dicha pretensión derive en un intento fallido, puesto que la palabra no logra contener la inconmensurabilidad de lo experimentado: “Y no hallo sino la palabra que huye, / la iniciación melódica que de la flauta fluye” (Darío *Antología poética* 121). Por su parte, en el segundo poema, perteneciente a García Lorca, se articula una frustración de carácter similar, mostrando que la sombra de lo sensitivo se pierde al ser traducido a las palabras, lo que deja desolada a la voz poética al no poder verdaderamente expresar su desencanto: “La sombra de mi alma / huye por un ocaso de alfabetos [...] / Veo la palabra amor / desmoronada” (García Lorca *Libro de poemas* 116).

Lo anterior, de nuevo, reafirma la existencia de una relación dialógica entre la poesía del nicaragüense y la poesía temprana lorquiana, mostrando que el modernismo latinoamericano caló hondamente en su producción cultural y artística. No obstante, Rubén Darío no sería el único punto de contacto de la relación dialógica que García Lorca establecería inicialmente con el círculo americano. El desarrollo de las vanguardias también trajo consigo otra ola, una que, venida también desde el Atlántico, generaría gran conmoción y conquistaría a diversos intelectuales y artistas españoles. Estamos hablando del movimiento creacionista, vanguardia cuyo creador y máximo exponente está encarnado en la figura del, también transatlántico, Vicente Huidobro.

Pero, antes de adentrarnos en lo anterior, es interesante para este estudio destacar que, curiosamente, ambos sujetos transatlánticos americanos se ven marcados por el territorio chileno.¹⁴ No podemos olvidar que, tras tres años residiendo en Chile, fue justamente la ciudad de Valparaíso la que presenció el nacimiento de la obra *Azul* (1888) de Rubén Darío, punto de inicio del modernismo. Por tanto, su experiencia en territorio chileno no es menor, como bien destaca Arellano: “Darío trasmutó en *Azul*... los excitantes transformadores del sector rico de Santiago de Chile acostumbrado al lujo, más que exterior, interior” (“Rubén Darío y su papel” 112), asumiendo y reflejando las modas y los gustos imperantes de la burguesía emergente a raíz del crecimiento de la industria salitrera. Por su parte, Vicente Huidobro nace y crece en el seno de una familia aristocrática chilena, oriunda de Santiago, por lo que conoce de primera fuente las preferencias y tendencias de este emergente sector adinerado. Él mismo comienza como un poeta modernista en su etapa temprana, específicamente con la publicación de su poemario *Ecos del Alma* (1911). Además, como el poeta nicaragüense, Huidobro también puede ser considerado un sujeto transatlántico en sí mismo, puesto que su arribo en Madrid, con su libro *Horizon carré* (1917), infunde de un nuevo espíritu a los intelectuales y artistas ibéricos, uno que cruza el umbral del modernismo hacia la vanguardia; de hecho, “en España su presencia servirá de catalizador del ultraísmo” (De Costa 264). De tal forma, pudiera establecerse que es desde puerto chileno que migran las innovaciones culturales de ambas figuras, siendo este un desplazamiento que puja por la transformación y una apertura reflexiva en torno a las asimetrías en las dinámicas de

¹⁴ Con lo anterior, no se pretende generar una apropiación indebida del modernismo como si se tratase de un fenómeno de origen y pertenencia chilena. Es importante tener en cuenta que, si bien hay cierta influencia del contexto chileno es el espíritu escritural del proyecto dariano, esto no quiere decir que el modernismo sea un fenómeno que deba a la circunstancia chilena su absoluta existencia, ni que sin la estada de Rubén Darío en Chile no se habría podido concretar *Azul*.

intercambio y relación dialógica de ambas latitudes; detalle que, posteriormente, será significativo para nuestra discusión trasatlántica.

Ahora bien, como en el caso dariano, Federico García Lorca tampoco desconoce la obra, figura y relevancia que tuvo el poeta chileno Vicente Huidobro en su país. De hecho, celebra un banquete en su honor, tras haberlo recibido en su lectura inédita de *Poeta en Nueva York* (1940) (Salvador “Los escritores hispanoamericanos” 33). Pero el contacto más significativo y sostenido se dará a través de los poetas españoles Juan Larrea y su discípulo Gerardo Diego, quienes eran considerados como “los dos poetas creacionistas españoles por excelencia” (Orringer 357). De tal forma, García Lorca tiene un encuentro con esta segunda bandera latinoamericana que ha, de nueva cuenta, conquistado a múltiples autores, intelectuales y artistas ibéricos.

No obstante, no debemos olvidar que la estética creacionista no fue asimilada tan fácilmente por el círculo literario ibérico, en comparación con la acogida del modernismo dariano. Coincidentemente, el proyecto poético de Huidobro sostenía fuertes similitudes con el naciente ultraísmo en España, lo que llevó a roces inevitables durante el intercambio y la relación dialógica de ambos circuitos. De ahí que autores como Guillermo de Torre y Rafael Cansinos Assens desconozcan su relevancia, señalando, incluso, una “paternidad compartida del creacionismo con Reverdy y otros cubistas como Apollinaire, Max Jacob, Dermée, Cocteau o Albert-Birot” (García 182-183). Esto, consecuentemente, lleva a Huidobro a despreciar y enemistarse con dicha vanguardia, llegando a considerarla frágil en comparación a su poética y de gran indefinición estructural (García 182-183).

Pero, a pesar de ello, García Lorca se referirá al creacionismo como: “uno de los más formidables esfuerzos para construir la lírica sobre una sustancia puramente estética” (Orringer 357), reconociendo que se trata de un movimiento de vanguardia de gran relevancia

para la discusión del quehacer poético de la literatura hispánica de la época. De hecho, entre sus libros figuran dos antologías autografiadas por el propio Huidobro: *Ecuatorial* (1918) y *Poemas árticos* (1918) (Orringer 357), puesto que, como menciona Antonio Jiménez Fraud: “le conoció en persona en la Residencia de Estudiantes a partir de 1919 mientras absorbía con sus coetáneos la lírica vanguardista” (Orringer 358). Si bien lo anterior no puede considerarse como un argumento contundente en torno a un posible flujo huidobriano en la poética lorquiana, su conocimiento y sus elogios hacia el creacionismo podrían suponer una posible aproximación entre poéticas. Por ello, resulta imperativo cuestionar: ¿es posible que García Lorca entablase una relación dialógica y estética más estrecha con dicha vanguardia?

Al respecto, Nelson Orringer destaca que: “la especie de creacionismo practicada por Lorca generó raras combinaciones, choques entre viejas convenciones romancísticas y cancioneriles y audacias vanguardistas para intensificar y profundizar su propia expresión poética” (357), seleccionando y empleando algunos de los presupuestos estéticos del poeta chileno para lograr el efecto lírico deseado. Quizás la obra poética donde queda más evidente lo anterior es *Canciones* (1927), puesto que en ella se “muestra un impacto hondo e iluminador de Huidobro, la influencia difusa de Diego y huellas de Larrea” (Orringer 358). Por este motivo, el mismo Orringer desarrolla un extenso estudio en torno a varios de estos poemas lorquianos, estableciendo de manera conclusiva los siguientes puntos comparativos:

Cuando repasamos los componentes de la experiencia creacionista en Lorca, descubrimos: [1] el vivir diario como una cantera limitada de posibilidades artísticas; [2] la escritura como un ejercicio de ilimitada agilidad poética y mito péyica para realizarlas; [3] la poesía como la vivificación y dignificación del mundo cotidiano; [4] la escritura como depuración, con [5] la lectura como la colaboración en la misma,

la cual implica [6] una conciencia extraordinaria de lo que hace de la experiencia lo que es. (362)

No obstante, el presente estudio pretende aportar, brevemente, otros ejemplos a los ya mencionados por Orringer que se adscriben de igual cuenta a los puntos señalados. Lo anterior nos permitirá contemplar el peso que tuvo la circulación de la obra de Huidobro en la formación temprana y posterior del poeta granadino, así como comprender en su totalidad la primera “ida” americana de García Lorca antes de que inclusive pisara el territorio mismo.

Si observamos poemas como “Remansos” (1922) y “Corredor” (1922) es posible notar un estilo lorquiano más mínimo, en comparación con sus futuras producciones poéticas, el cual “como en Huidobro, [...] cada estrofa se compone de dos versos” (Orringer 360). Al igual que la escritura creacionista, estos poemas generan un ritmo de gran agilidad, con una depuración poética que reduce los versos a disparos acelerados de conceptos, lo que genera una sonoridad marcada por los silencios abruptos. Observemos los siguientes versos del poema “Remansos”, por ejemplo: “Cipreses/ (Agua estancada) / Chopo / (Agua cristalina)” (García Lorca “Remansos” *Canciones* 222). Es interesante, además, notar el uso de los paréntesis como un recurso de sensorialidad visual, lo que, sumado a la experiencia sonora que ya hemos mencionado, logra vivificar aún más las imágenes presentadas, buscando recrear la experiencia como lo que es, es decir, desde la contención de toda su capacidad sensitiva. Si nos detenemos en el poema “Corredor” (1922), veremos que incluso la disposición del paréntesis genera visualmente un corredor angosto y estrecho, uno desde el cual las figuras que describe la voz poética transitan dentro del poema:

Por los altos corredores

se pasean dos señores.

(Cielo

nuevo.

¡Cielo

azul!) (García Lorca *Canciones* 226).

Así, los recursos poéticos anteriores rememoran el estilo creacionista, puesto que sus “imágenes, técnicas metafóricas, unidad temática y el tratamiento atrevido aunque respetuoso de antecesores literarios” (Orringer 372) sostienen un estrecho diálogo con las propuestas estéticas del poeta chileno. Para poder tener un referente, tomemos como ejemplo una estrofa del poema “Cantar de los Cantares” (1918), perteneciente a su libro *Poemas árticos* (1918), donde es posible apreciar una reducción del lenguaje, un ritmo acelerado y un empleo de espacios y alineaciones que aportan a la sensorialidad visual, similares a las que hemos analizado en los poemas anteriores de García Lorca:

Las nubes hidrófilas

Se rasgan en las cimas de las hojas

La lluvia

Detrás del agua

El sol (Huidobro *Poemas árticos* 20)

Además, en ambos poemas se emplea reiteradamente la imagen del agua, tópico que circunda y atraviese casi todos los poemas de *Poemas árticos* (1918) y que es de gran relevancia como imagen creacionista, al generar una metáfora del descenso, la caída, de aquello que fluye vivaz y fugazmente como los versos mismos. Por tanto, vemos que, al igual que en Huidobro,

el poema de García Lorca es un ente vivo, un ente que avanza, se detiene, se crea y se recrea en la limitación de la palabra y los sugerentes recursos formales cercanos al creacionismo.

Otro elemento interesante por destacar son las imágenes metafóricas que fusionan dos elementos disímiles. Como bien señala Orringer, “al creacionismo debe Lorca imágenes, técnicas metafóricas, unidad temática y el tratamiento atrevido aunque respetuoso de antecesores literarios. El verso de Lorca produce sorpresa al combinar tradiciones cancioneriles con imágenes creacionistas” (372), recursos formales que, cabe señalar, le acompañarán a lo largo de su quehacer escritural, ya que su obra poética y teatral genera un diálogo sostenido entre tradición y vanguardia, espíritu propio de la Generación del 27. Algunos ejemplos son los siguientes versos de *Canciones* (1922): del poema “Remansos”: “Corazón / (Agua de pupila)” (García Lorca *Canciones* 222); del poema “Cuatro Baladas”: “sobre el cielo / de las margaritas ando” (García Lorca *Canciones* 223); y del poema “Ciudad”: “y tiene el cielo enormes/ curvas de cristal” (García Lorca *Canciones* 226); donde podemos contemplar la asociación de dos conceptos sumamente distantes entre sí, pero que, al fusionarse en torno a lo metafórico, componen imágenes de gran sugestión sensitiva. Por tanto, como las imágenes de *Poemas árticos* (1918); las del poema “Astro”: “reloj del horizonte” (Huidobro *Poemas árticos* 22) y “agua del espejo” (Huidobro *Poemas árticos* 22) o las del poema “Ruta”: “la ruta ciega” (Huidobro *Poemas árticos* 28) y “el bosque oblicuo” (Huidobro *Poemas árticos* 28); García Lorca juega, cual Huidobro, a ser hacedor de la palabra, a crear y recrear nuevas sensorialidades, nuevas imágenes, nuevas formas de expresión que, lejos de ser estáticas, viven y se desenvuelven dentro y fuera del poema.

En suma, el modernismo latinoamericano y, posteriormente, el creacionismo, se consolidan como fenómenos transatlánticos multidimensionales de gran complejidad y relevancia, puesto que, mediante su espíritu de renovación cultural, logran desafiar la

dinámica colonial que marca fuertemente el intercambio y la relación dialógica entre Latinoamérica y España. Como fuertes corrientes marítimas, las figuras y obras de Rubén Darío y Vicente Huidobro se toman el mar Atlántico para conquistar las costas ibéricas, logrando que sus proyectos poéticos y estéticos establezcan un diálogo constante con múltiples autores, intelectuales y artistas españoles y, con ello, izando la bandera americana como centro cultural autónomo. Cautivado por lo anterior, el joven poeta Federico García Lorca entra en contacto con estos movimientos latinoamericanos. Aún sin conocer el continente, su admiración por el modernismo y el creacionismo lo llevan a consolidar obras que toman como referente a las producciones literarias americanas, etapa de formación trascendental y que le acompañará a lo largo de su quehacer artístico, pero que, además, marcará su futuro desplazamiento por el Atlántico y su propia condición de sujeto transatlántico. De ahí que, en consonancia con los circuitos líricos americanos, nos encontraremos a continuación con un Lorca que devuelve y aporta a este intercambio transatlántico, entrando en una relación dialógica que se toma el mar como nuevo y verdadero espacio de lo hispano.

Capítulo 1. Lorca arriba a las costas chilenas: recepción, circulación y marcas lorquianas en el contexto cultural chileno de la década de los 30

Es enero de 1931 y el diplomático chileno Carlos Morla-Lynch yace en su cama debido a un fuerte resfrío. No obstante, recuerda que, en vísperas de una reunión con múltiples intelectuales y artistas chilenos, la llegada de un querido amigo español termina por alegrar el panorama de la noche:

Una de las noches en que adolecía de mayor temperatura apareció nuestro poeta chileno Vicente Huidobro, y luego, por teléfono, avisaron que venían otros y otros más. Y la casa se vio llena. Cerré mi puerta, en tanto que mi mujer y mi hijo permanecían en el salón. Pero luego penetró Federico en mi habitación y se sentó a los pies de mi cama; para sentirse más cómodo, colocó cojines en torno suyo. Para él están siempre abiertas todas las puertas de nuestro hogar (45).

Así, aun y cuando nunca llegó a visitar Chile en vida, el Madrid de aquellos años se convirtió en una suerte de puerto chileno para Federico García Lorca. De ello da cuenta la obra *En España con Federico García Lorca* (1958) que Morla-Lynch dedica a los recuerdos compartidos por ambos a lo largo de su relación de amistad, diario ineludible y de gran importancia para todo aquel que procure reconstruir la biografía lorquiana.

En efecto, en la embajada chilena y los alrededores de la ciudad capitalina, el poeta y dramaturgo fue recibido en más de una ocasión, dio presentaciones de piano inolvidables y celebró junto a múltiples artistas e intelectuales chilenos como el músico Acario Cotapos, el ya mencionado Vicente Huidobro, entre otros: “Lorca y Neruda y sus amigos, entre ellos el músico chileno Acario Cotapos, se reunían por aquellas fechas en un conocido local, la

Cervecería de Correos, [...], donde se discutía sobre todo lo divino y lo humano, incluyendo, por supuesto, la política, tema entonces candente” (Gibson, “Federico García Lorca y Rubén Darío” 62). Su relación con el país patagónico fue tal que incluso llegó a probar el cochayuyo¹⁵ y vociferar en la plaza de toros, junto a Lynch y su hijo, “todo el vocabulario de palabrotas que uno conoce, tanto en lengua chilena como en idioma español” (Morla-Lynch 92).

Y aunque su conocimiento del país siempre estuvo mediado por dichas amistades, su conexión con el círculo intelectual chileno resulta de gran relevancia cuando se gesta su amistad con el popular poeta Pablo Neruda, relación que se afianza y se torna al ojo público durante su estadía en Buenos Aires. Ahí también conocerá a la narradora chilena María Luisa Bombal, quien se hospeda junto a Neruda en un departamento de la calle Corrientes (Loyola 6). De hecho, desde su llegada es acogido e introducido al círculo intelectual y artístico argentino mediante las conexiones ya entabladas por el entonces cónsul de Chile en Argentina, como describe Hernán Loyola: “Neruda y García Lorca se encuentran por primera vez durante la fiesta de recepción al poeta recién llegado en casa de Pablo Rojas Paz y Sara Tornú. Éstos han invitado a Pablo, Maruca y María Luisa [Bombal] junto a los escritores argentinos que frecuentan la tertulia de ‘la Rubia’” (6). Así, se inicia una relación que, lejos de quedar como un simple dato bibliográfico, impactará el panorama intelectual hispanoamericano de la época al representar las posibilidades de un intercambio cultural menos asimétrico entre ambas latitudes.

¹⁵ Como narra Morla-Lynch: “El cochayuyo, traído de Chile, desconocido aquí, es objeto de una ovación unánime, y, por fin, levantan a hombros a Vatel insigne –que bien se lo merece–, mientras Federico le improvisa un soneto” (60).

Y es que desde su encuentro en Buenos Aires, ambos “se reconocen de inmediato hermanos de poesía y de vida” (Loyola 6), gestando una afinidad que, más allá de las simpatías que expresan el uno por el otro a nivel personal, los une en concordancias literarias, estéticas y culturales que construyen un andamiaje capaz de proyectar una renovada relación dialógica hispanoamericana. De hecho, su aproximación los acerca en “búsquedas y angustias compartidas, de las venas comunicantes que iban y venían entre *Residencia en la tierra* y *Poeta en Nueva York*” (Binns, “El escritor y su público” 70), produciendo una serie de intercambios y diálogos poéticos y estéticos que los irán consolidando como dos de los autores más importantes para la época. Así, como señala Pablo Sánchez, su amistad termina por convertirles en un ejemplo idóneo de lo transatlántico, puesto que ambos “fueron dos vectores de modernidad periférica que confluyeron y se fertilizaron mutuamente produciendo valor estético, y a la vez se proyectaron el uno en el campo del otro: Neruda en España y García Lorca en América Latina” (14), representando un espacio artístico, cuyo mayor equilibrio y simetría, permiten el encuentro y el reconocimiento de una relación atlántica que se potencia en la común construcción.

Un momento clave y que comprende la relevancia de su amistad es el pronunciamiento del famoso *discurso alimón*, compartido por ambos poetas el 20 de noviembre de 1933, durante un banquete en su honor en el Pen Club de Buenos Aires. El tema central de dicho acto performático resultó ser, para sorpresa de los presentes, una exaltación a la figura del poeta nicaragüense Rubén Darío, “poeta de América y España” (García Lorca en Gibson “Federico García Lorca y Rubén Darío” 57). Con esta alocución, ambos reconocen una deuda literaria con la obra del padre del modernismo latinoamericano, lo que, además, exalta “el valor de los oradores mismos, y a la vez reafirma el valor de la escritura literaria en un mundo que tiende, de hecho, a desconocerla o subvalorarla” (Loyola

7), siendo, sin dudas, un momento significativo para el poeta chileno, puesto que García Lorca decide compartir a su lado este triunfal momento en su carrera.

No obstante, lo más relevante quizás es que en la figura y la poética de Rubén Darío ambos reconocen un punto de reunión y de encuentro común, uno que los convoca y los une en un espacio que va más allá de las fronteras geotextuales y geográficas que pudieran distinguirles: “Pablo Neruda, chileno, y yo, español, coincidimos en el idioma y en el gran poeta nicaragüense, argentino, chileno y español Rubén Darío” (García Lorca en Gibson, “Federico García Lorca y Rubén Darío” 53), verbalizando, así, su reconocimiento de aquellos intercambios, circulaciones y encuentros transatlánticos que han fertilizado el campo literario de ambas latitudes. Por tanto, como describe Binns, “la postura de Lorca era clara: sin Darío, que vivió tanto en Chile como en España, no estaría allí ninguno de los dos. Darío hacía posible esa hermandad en el presente, era el gran vínculo con la tradición” (“El escritor y su público” 72), flujo que no hubiese podido concretarse sin las idas y venidas marítimas, sin los movimientos y corrientes compartidos de puerto en puerto. Por ello, como señala Pablo Sánchez, la amistad entre Pablo Neruda y García Lorca establece una relación particularmente especial, en la medida en que:

funciona como apertura a un nuevo espacio de significados socioliterarios, un nuevo terreno de juego que es también *otro sistema* que ya no es exclusivamente ni español ni latinoamericano porque trasciende un determinado marco local o geopolítico y permite releer las posiciones de los escritores definiendo un repertorio común compartido de opciones y valores literarios (13).

De ahí que, como la estructura misma del *discurso alimón*, ambos autores cooperan entre sí desde un espacio de enunciación *otro*, uno donde el intercambio pretende reconocer los enriquecimientos mutuos, adscribiéndose a una discursividad común y logrando, mediante la

imagen de su amistad, proyectar una conexión literaria renovada entre España y América Latina.

Pero el desarrollo de su amistad y, por ende, este intercambio transatlántico continuará más allá del *discurso alimón* y de la estancia compartida en Buenos Aires. De hecho, a finales de 1934, será García Lorca quien esta vez regrese una mano amiga a Pablo Neruda, al recibirlo e introducirlo con el círculo intelectual y artístico madrileño: “de la mano de Lorca, ya se sabe, Neruda fue acogido en Madrid con un entusiasmo parecido al que el propio granadino había vivido en Buenos Aires” (Binns, “El escritor y su público” 73). Ahora será Neruda quien triunfe fuertemente en puerto ibérico, puesto que “la aparición de *Residencia en la tierra* había causado gran impacto en los jóvenes escritores españoles” (Salvador “Pablo Neruda y la Generación del 27” 75), como es el caso del poeta Miguel Hernández, por ejemplo. Además, su estancia impulsa la cultura madrileña y la cultura poética española en general, aportando múltiples ediciones y fundando la revista *Caballo Verde para la Poesía* (Salvador “Pablo Neruda y la Generación del 27” 79). Así, se cierra la circulación Lorca-Neruda y Neruda-Lorca en este círculo de “ida-vuelta” Atlántico. Mas, logra superar, incluso, este binarismo al forjar un flujo de movimientos complejos bajo una colaboración bastante simétrica, lo que posiciona a ambos actores como sujetos transatlánticos multidimensionales.

De tal forma, esta estrecha amistad termina por enriquecer ambas geotextualidades, suscitando una relación dialógica que unifica distintos círculos artísticos e intelectuales de un puerto a otro de forma equilibrada. Pero, además, la proyección de su relación logró que “a finales de los años treinta, los dos poetas más leídos, venerados e imitados de la lengua española [fueran] Federico García Lorca y Pablo Neruda” (Barchino Pérez y Binns 64), produciendo, en consecuencia, una sinergia que seduce y repercute en el desarrollo literario

hispanoamericano de la época. Por tanto, la dupla trasatlántica de ambos autores transforma el espacio de relación dialógica entre ambas latitudes; amplía la circulación y el encuentro de autores, producciones estéticas e ideas; pero, también, supone un cambio en la concepción del rol del intelectual y del artista de la época. Recordemos que, como señalan Barchino Pérez y Binns, “el personaje y la poesía de Lorca transformaron la imagen que se tenía de España en esos países, acostumbrados a intelectuales doctos, académicos, ligeramente prepotentes y más que ligeramente casposos” (64), dada su carismática personalidad y el aire popular con el que se percibe el *Romancero gitano* (1928), principal obra poética con la que García Lorca llega al territorio americano. Por su parte, el poeta chileno “seguía seduciendo a lectores tradicionales con el sabor agridulce de sus *Veinte poemas...pero*, [...], había evolucionado en su escritura y había impresionado a las nuevas generaciones de poetas con el oscuro versolibrismo de *Residencia en la tierra*” (Barchino Pérez y Binns 64), además de que, dados sus pronunciamientos y su participación en la acogida de artistas e intelectuales exiliados de la Guerra Civil, se le asociará como poeta militante antifascista.

En el contexto chileno, lo anterior no pasó desapercibido. Sobre todo tras el estallido de la Guerra Civil española y el fatídico fusilamiento de García Lorca en 1936, hecho que conmovió y acongojó a toda Latinoamérica, más allá de los países visitados por el granadino. Por ello, múltiples intelectuales y artistas chilenos se suman a diversos actos y manifestaciones artísticas en torno a “la muerte del amigo de Neruda” (Barchino Pérez y Binns 66), sumándose al luto y homenaje colectivo sentido por toda Hispanoamérica, pero también pronunciándose en rechazo a los acontecimientos políticos suscitados en España. Recordemos que, dado que la figura de García Lorca representaba un cambio en la concepción del rol del poeta, al asociarle con valores populares y con la militancia antifascista, consecuentemente, se “produjo en la mayoría, una concientización respecto a la

labor del poeta en referencia explícita al sacrificio del poeta español [...], asesinado al inicio de la contienda” (Gavilán 10). Por tanto, su obra poética y teatral de trasfondo folclórico y popular, su propia cercanía con el pueblo español (pensemos, por ejemplo, en el proyecto teatral *La Barraca*) y las funestas circunstancias que suscitaron su muerte, lo consolidarían como un estandarte de compromiso social, como poeta del pueblo. Emblema que resultó urgente y necesario, ya que como señala Espinoza Olmedo, “la muerte de un poeta no solo es la muerte de un hombre, es una emboscada a la poesía, toda una violencia dirigida hacia el universo de la poesía popular” (64), lo que resuena, fuertemente, en los artistas e intelectuales chilenos, dadas las demandas de una fuerte crisis social, económica y política que azota el contexto internacional de la época.

De hecho, entre 1936 y 1938, la circunstancia chilena y española se hermanan en torno a un fenómeno histórico común: una serie de convulsiones políticas radicales y de fuertes movimientos sociales. Como señala Ismael Gavilán: “la Guerra Civil Española y el triunfo del Frente Popular significan un verdadero llamamiento a la vida civil de quienes conforman esta Generación” (5), consecuentemente, manifestando transformaciones inminentes en el quehacer intelectual y artístico de ambas latitudes. Como destaca Bernardo Subercaseaux, ya en la intelectualidad chilena “a partir de la década de los treinta y hasta la del setenta se advierte en el horizonte-político partidario otro pulso temporal, y el dominio de una escenificación del tiempo histórico nacional en la perspectiva de una transformación de la sociedad” (57), donde la tensión entre *reforma* y *revolución* persisten y bipolarizan los distintos movimientos sociales. Recordemos que la caída de la industria salitrera, sumada a las consecuencias de la Gran Depresión sufrida a nivel internacional, fue generando una profunda crisis económica que mermó una serie de transformaciones políticas, sociales y

culturales que ya se venían gestando en el panorama chileno. Entre los acontecimientos más relevantes, destacan los referidos por Ismael Gavilán:

[la] disolución paulatina del poder político de la antigua oligarquía a raíz de la elección presidencial de Alessandri Palma en 1920, los conflictos de poderes al final de su gobierno (1924), su exilio y retorno que desemboca en la constitución de 1925; el interregno de Emiliano Figueroa Larraín (1925-1927), la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo entre 1927 y 1931; la crisis económica mundial de 1929 y que afecta dramáticamente a nuestro país sobre todo en el ámbito minero del salitre y el cobre; el período anárquico de 1931-1932; el segundo gobierno de Alessandri (1932-1938), [y] la consolidación en la década del 30 del Frente Popular (3).

Por tanto, la inestabilidad provocada por los gobiernos anteriormente mencionados no logra calmar la fuerte agitación popular, sino que polariza aún más la opinión pública en torno a lo político: “las alternativas son dos, escribía en 1936 uno de ellos [“radicales descarriados”] o un régimen fascista de derecha...o un régimen popular, lentamente democrático con cierta tendencia socializante en lo económico” (Subercaseaux 62). De ahí que, paulatinamente, se concibe en Chile una preocupación cada vez mayor por el auge de fascismo, dentro y fuera del territorio nacional, dadas las consecuencias que ya se estaban evidenciando en el contexto internacional, por lo cual “el clima intelectual y cultural de la década del treinta, particularmente de los últimos cinco años, fue extraordinariamente sensible y solidaria a la lucha antifascista europea, sobre todo con la república española” (Subercaseaux 63). Como señala Matías Barchino Pérez:

Chile se convirtió en un auténtico «frente de combate de la guerra civil española» [...] este fervor civil se debía, en parte, a la peculiar relación que mantuvo Chile con España durante la guerra: por un lado la crisis diplomática provocada por la acogida

de los refugiados en la embajada chilena en Madrid; por otro, la formación del frente popular chileno, que tenía en el gobierno de España su principal modelo (4-5).

Por los motivos anteriores, la muerte de Federico García Lorca no puede pasar desapercibida para los intelectuales y artistas chilenos. Lejos de ser únicamente la muerte del gran amigo de Neruda o de sumarse a un luto común con respecto al resto del espectro cultural hispanoamericano, García Lorca se torna en un signo que comprende el enérgico rechazo al creciente fascismo dentro y fuera del territorio chileno, así como la necesidad de generar artistas e intelectuales con mayor conciencia y compromiso social.

En consecuencia, se produce una ola de homenajes poéticos y antologías que proyectan la muerte de García Lorca en Chile. Una de las figuras centrales y principal iniciadora de este impulso es la intelectual española María Zambrano, cuya presencia “fue decisiva en la movilización de intelectuales chilenos a favor de la república” (Barchino 30). Durante los meses que residió en el país, “publicó la primera edición de su libro *Los intelectuales en el drama de España* [...] e inspiró y epilogó la antología *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*” (Barchino Pérez y Binns 66), obras que analizan el surgimiento del fascismo en España, rescatando la tarea de diversos artistas e intelectuales españoles durante la guerra. En *Madre España*, particularmente, se antologan los textos de diecinueve poetas chilenos y una poeta uruguaya residiendo en Chile, lo que: “incluye poemas de homenaje a Lorca por parte de Robinson Gaete, Hernán Cañas y Carlos Préndez Saldías” (Barchino Pérez y Binns 67). Resulta interesante rescatar, por sobre los demás, el poema de Robinson Gaete “Tiempo más allá de la muerte. Canto a Federico García Lorca”, donde “explora la manera en que la muerte de Lorca ha puesto la guerra de España en el centro de la realidad americana” (Barchino Pérez y Binns 67), lo que reafirma la importancia

connotativa que tuvo la muerte del granadino dentro del complejo clima político que aqueja ambas naciones a nivel transatlántico.¹⁶

Por otra parte, también resulta relevante mencionar que Zambrano prologó y seleccionó el primer libro de García Lorca publicado en Chile: *Antología. Federico García Lorca* (1937), el cual incluyó varios poemas-homenajes, entre ellos la “Oda a Federico García Lorca” de Neruda (Barchino Pérez y Binns 66). También, seleccionó y prologó el *Romancero de la guerra española*, el cual provocó una “relectura masiva de poemas del *Romancero gitano* de Lorca [cuya] fusión de lecturas resultó extremadamente contagiosa” (Barchino Pérez y Binns 68), exaltación idónea que terminaría por sembrar, en la juventud artística, una fiebre lorquiana que acrecienta la necesidad de una poesía más allegada a las desafiantes circunstancias sociopolíticas de la época.

De igual forma, podemos encontrar, alrededor de las mismas fechas, la publicación de los breves ensayos “Federico García Lorca a través de Margarita Xirgú” (1937) y “Las características y excelencias poéticas del teatro de García Lorca” (1937), por el poeta y matemático chileno Arturo Aldunate Phillips, como señala Barchino: “los conocimientos poéticos de Aldunate se desplegaban libremente en los estudios que hizo de sus autores predilectos, Federico García Lorca y Pablo Neruda” (87). En ellos, Aldunate rescata y celebra la presentación de las obras teatrales del granadino en Chile, a cargo de su actriz predilecta Margarita Xirgú, señalando que: “los rasgos distintivos del teatro del poeta granadino, conocidos entre nosotros, más que todo, por presentimiento, han sido puestos, materialmente

¹⁶ Ejemplo de ello son los siguientes versos: “Los pájaros colaboran en el aire / transportando el horizonte de América en los pies / hacia tu tumba. Nuestras mujeres caminan hacia tu recuerdo / pisoteando varonilmente su pasado de horquillas. / Los niños interrumpen sus juegos, y con palitroques / a las espaldas, con las manos llenas de trompos ruidosos / se acercan a ti con sus pies donde aun apenas se encierra el tiempo” (Gaete en Barchino Pérez y Binns 67)

a nuestro alcance por la gran actriz catalana” (Aldunate Phillips 17). En ellos, destaca el impacto que esto tuvo en la dramaturgia nacional, describiéndolo como “un espléndido mensaje de renovación espiritual; [...] [que] ha enriquecido nuestro acervo cultural y ha despertado una inquietud de superación estética” (Aldunate Phillips 17). Más adelante, en un acto conmemorativo para el segundo aniversario de la muerte de García Lorca, Aldunate participará con una lectura en su honor, misma que se publica en la revista *Aurora de Chile* (1938) (Barchino 88). En dicha lectura, es interesante destacar que Aldunate reconoce en la figura del poeta fusilado un símbolo de oposición y resistencia frente a la represión política, un emblema inmortal de libertad: “Él debía ser símbolo, y la guitarra que llevaba en su corazón y los claveles que cuajaron en su pecho venían en busca de la inmortalidad [...] y en él repudiamos la fuerza, y en su nombre hecho esperanza buscamos la libertad anhelada” (Barchino 88), reforzando la asociación de la figura y la poética lorquiana a conceptos como “compromiso social”, “poesía popular” y “mártir político”.

Asimismo, podemos destacar la obra de varios poetas chilenos en homenaje a García Lorca. Como mencionamos anteriormente, tras la publicación de la antología de María Zambrano, *Romancero de la guerra española*, las relecturas de la obra poética de García Lorca y los múltiples actos y publicaciones en conmemoración de su fallecimiento impulsaron una fuerte tendencia a la escritura de romances y poemas en su honor. Entre ellos, por ejemplo, está el poema de Hernán Cañas “Evocación de un poeta asesinado” (1937), el cual, como se mencionó con anterioridad, fue publicado en la antología *Madre España* de María Zambrano. También encontramos el “Romance al romancero de Federico García Lorca” del poeta Clemente Andrade Marchant, “Sonata de pie, para García Lorca” de Víctor Molina Neira, “Cantares por García Lorca” de María Cristina Menares, “In memoriam (A Federico García Lorca)” de Carlos Préndez Saldías, “Federico García Lorca” de Salvador

Reyes, entre otros. Muchos de estos romanceros y poemas-homenaje se divulgaron, principalmente, en el periódico semanal *Mono Azul*, “fundado por Rafael Alberti en agosto de 1936, con la intención de forjar vínculos de comunicación y de interés común entre el «pueblo» y los escritores” (Barchino Pérez y Binns 67), mostrando el impacto que tuvo la muerte de Federico García Lorca de un lado a otro del Atlántico y, en consecuencia, una mayor interacción y hermandad política-cultural.

De ahí que, para el círculo intelectual chileno, la obra y figura del gran amigo de Neruda comenzó a presuponer un “camino de recuperación de la poesía popular y tradicional” (Schopf 4), una que, volviendo a formas poéticas como el romance, pudiese trazar un camino hacia el retorno de un rol poético socialmente más comprometido con las circunstancias políticas internas y externas de la época. Por tanto, paulatinamente, comienza a apreciarse que los movimientos de vanguardia, representados en Chile mediante el grupo de la revista *Mandrágora*, habían “oscurecido la poesía” y, en consecuencia, resultaba necesario una transformación.

Recordemos que el grupo *Mandrágora*, liderado por los poetas Vicente Huidobro¹⁷, Teófilo Cid, Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas, buscaba superar la excesiva tendencia al Criollismo, que había reinado el panorama artístico chileno durante la década de los 20’s, buscando en movimientos internacionales, como el surrealismo, una renovación. De ahí que, el grupo concebía la poesía como “una fuerza que se opone a lo que se entiende por ‘realidad’, excediendo sus límites al sumergirse en las zonas ‘del hondo

¹⁷ Es importante señalar que su rol en el grupo *Mandrágora* fue central, ya que, como describe Volodia Teitelboim, recién llegado de París, Huidobro era el principal anfitrión de las reuniones, representando para los jóvenes del grupo la instancia de compartir con una celebridad de la poesía y, por ende, con un maestro: “padre del creacionismo, nos enseñaría el camino. Nos diría qué hacer. Debíamos ir a escucharlo, sin pretender que él nos escuchara a nosotros. Íbamos a aprender” (254).

sueño” (Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón 304), autocalificándose como “poesía negra”¹⁸, por su carácter enigmático y por su distanciamiento con respecto a la idea de “realidad”, lo que le acerca a propuestas propias del surrealismo.

No obstante, como señala Gavilán, esta asociación con la oscuridad va un poco más allá de un desplazamiento de percepción con respecto a lo “real”, puesto que:

sin duda muestra una especial demarcación de la poesía negra (y por tanto, rasgos de su peculiaridad) es el modo articulario de su respuesta hacia la realidad y que se establece como una instancia que apuesta por una relación, al menos conflictiva, con ella y que adquiere, al interior de esta idea de poesía, la insistencia en torno al concepto de terror (8).

Así, entre los temas “vinculados a la poesía están ‘la irrealidad, la magia, la pureza, el placer, [...] el terror, la libertad, la vida y la muerte’ que ‘deben permanecer como enigmas constantes propuestos a los hombres’” (Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón 304), siendo que su actitud poética busca en esta “terrorífica oscuridad”, cual romanticismo *lautremontiano*, una vía para irrumpir y desentrañar la realidad. Esto, sumado a su deseo vanguardista de transgredir los convencionalismos, los lleva como grupo a “fundar su decir en un sentido secundario y oculto de las palabras, sentido capaz de hacer surgir lo que los hábitos y limitaciones de la vida diaria han excluido de la existencia humana” (Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón 307). De tal forma que, junto al surrealismo, comparten una intención por

¹⁸ Como describe Ismael Gavilán: “su autocalificación de negra, muestra una nota de misterio y oscuridad, pues implica de parte de ella una suerte de carácter enigmático y disolvente de las categorías racionales de percepción, buscándose un modo expresivo que colinda con un intento de aprehender la inasibilidad de lo real” (8-9). De ello, además, surge el juego contrastivo de la “poesía de la claridad”, ya que, como describe Nicanor Parra: “Para sobrevivir, tuvimos que absorber las enseñanzas de Freud, componente central del surrealismo mandragórico. Pero ellos también tuvieron que cedernos un poco de terreno a nosotros. No es producto de la casualidad el hecho de que Gonzalo Rojas y el que habla sigan interesados vivamente en el proceso de la creación poética. En conversaciones de Los Guindos, Gonzalo me entregó la llave del templo de la poesía negra, pero yo aticé en él el fuego de la poesía blanca” (“Poetas de la claridad” 183).

innovar el uso del lenguaje lírico, aspirando a revelar y restituir el poder “vivo” y “oscuro” de las palabras.

En consecuencia, surge la *Antología de poesía chilena nueva* (1935) de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, “texto que puede ser entendido como la validación pública de los procesos vanguardistas que se han enunciado hasta ahora” (Gavilán 9), además de mostrar la paulatina conformación de una nueva generación de jóvenes poetas. Aunque sus orígenes no fueron claros e inicialmente sus miembros no respondieron a lo esperado por una generación propiamente tal, el crítico Richard Latcham termina por nombrarlos como “generación de 1940” (Teitelboim 252), aunque sea mayormente conocida y denominada como generación del 38.¹⁹ Como rememora Volodia Teitelboim, la configuración de la generación del 38 o del 40: “era un producto de época, como lo fuera en Chile la generación de 1842, o en España la generación del 98. Emergió catapultada por un estado de cosas nuevo. Insurgía contra una superestructura y un modo de concebir el país y la cultura según moldes, a su juicio, caducos y mediocres” (252), proyecto que responde no solo a la necesidades políticas imperantes de la época, sino a una afiliación discursiva con generaciones precedentes, como la del 98 española, dando cuenta de la consolidación de una relación dialógica en común.

Ahora bien, es importante tener en mente que, al hablar de generación del 38, “no nos estaremos abocando a una metodología de rígida periodización establecida por algún autor determinado, sino que se seguirán las indicaciones que los propios protagonistas de aquel

¹⁹ Es relevante destacar que Eduardo Anguita consideraba que en realidad la generación debía de denominarse “generación del 36”, dado el impacto que tuvo la Guerra Civil en la consolidación discursiva y poética de dichos autores: “(...) considero significativo que se nos haya bautizado así (...) Aunque el año 38 nos aglutinó, en verdad fue el año 36 el primer aguijonazo: la Guerra Civil Española. Todos, escritores y artistas, mayores que nosotros, a los de nuestra edad, nos alineamos junto a España Republicana (...) Nuestra generación se embarcó en una empresa moral (...) en un cambio de sistema y costumbres, cambio de la conciencia” (en Gavilán 4).

momento histórico determinan en cuanto configurar o conformar un grupo o ‘generación’” (Gavilán 4), puesto que, pese a que sí hay una concordancia en varios de sus elementos, también coexisten múltiples propuestas poéticas que abordan las semejanzas desde perspectivas muy distintas entre sí. Una de las características que guardan en común, como determina Ismael Gavilán, es que a raíz de los acontecimientos ocurridos tras el estallido de la Guerra Civil Española, los poetas chilenos “abordan el hecho literario de una forma comprometida, al despertar en ellos la voluntad de actuar en la sociedad en que se desenvuelven” (5), aunque dicho compromiso varíe en sus formas de manifestarse de un poeta a otro. Asimismo, se pretende problematizar aquello que se comprende por “poesía”, para lo cual se determina que es necesario “aunar arte y vida, poesía y existencia como salida al *impasse* de una Modernidad a tientas y el enfrentamiento con la chatura de la sociedad chilena de la época” (Gavilán 6), conflicto que, como hemos visto con anterioridad, el grupo de la revista *Mandrágora* buscará resolver mediante sus innovaciones de lenguaje.

Sin embargo, como hemos venido abordando, la inestable circunstancia sociopolítica del país comienza a demandar una poesía más afiliada a lo social, lo que transformará el rumbo del quehacer de los artistas e intelectuales chilenos, encauzando un nuevo proyecto poético. Y es que la percepción sobre la poesía, el lenguaje y la vida que habían establecido los poetas del grupo *Mandrágora* ya no resulta del todo suficiente para responder a lo anterior, puesto que, como señalan Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón:

Mandrágora exaltaba la expresión poética como manifestación máxima de la libertad, una libertad desvinculadora de todas las trabas sociales, morales e imaginativas posibles [...] se colocaba fuera de cualquier posibilidad de alianza en el contexto de su época, puesto que se cerraba todos los caminos tanto a la derecha como a la izquierda (317).

Por tanto, el surgimiento por una ansiada transición hacia una poesía más “clara” y cercana al ámbito social lleva a los poetas chilenos a desplazar su mirada hacia otras propuestas estéticas y, como mencionan Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón, “el modelo indiscutido de esta dirección en literatura era el Federico García Lorca neopopular” (318). Recordemos que dado el furor de los romances, antologías y homenajes en su honor, así como el clima de inestabilidad política compartido entre ambas naciones, la asociación de la muerte de García Lorca y de su marca escritural a valores populares, compromiso social y un balance entre la tradición y vanguardia, se torna el paradigma más cercano a seguir. Incluso en el prólogo que María Zambrano dedica para la *Antología. Federico García Lorca*, queda claro que: “Federico García Lorca ha sido el primero tal vez en alumbrar este Renacimiento. La poesía no era cuestión de una «élite» sino que iba haciéndose cosa social” (en Barchino Pérez y Binns 66). Así, la poética de García Lorca llega, por fin, como una posible vía para la superación de la distancia que la poesía y los poetas de vanguardia en Chile habían establecido con respecto a la realidad y a lo social.

Por ello, en respuesta a las propuestas estéticas y líricas del grupo Mandrágora, surge un nuevo proyecto poético que se suma a la categorización de generación del 38 y que se autodenomina a sí mismo como *poetas de la claridad*. En él sus miembros manifiestan una clara “oposición de los jóvenes escritores a la poética vanguardista –a su oscuridad, subjetivismo y tendencia a la disgregación y aislamiento– [y que] se fundaba en la voluntad de llevar a cabo una poesía de utilidad social” (Schopf 3), una que pudiese reunir al poeta con su circunstancia política, mediante un vuelco a elementos abnegados de la tradición desde un carácter neopopular. La anterior conceptualización surge a raíz de la publicación de una antología elaborada por Tomás Lago, titulada *Ocho nuevos poetas chilenos* (1939), misma que aparece “como la contrapartida necesaria a la antología de 1935, por cuanto

establece un diálogo ya no supeditado a la polémica de recepción periodística, sino más bien, al contraste de dos concepciones de poesía que pretenden dar solución a un mismo conflicto: la vinculación con la vida y el afán de transformar la realidad” (Gavilán 9-10), lo que podría sostener un vínculo entre el grupo Mandrágora y los poetas de la claridad en el marco de una generación común, aunque sus aproximaciones hayan sido tan distantes una de otra.

Entre los antologados por Tomás Lago se encontraban los jóvenes Nicanor Parra, Luis Oyarzún, Jorge Millas, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Hernán Cañas, Alberto Baeza Flores y Óscar Castro. Como describiría Parra más adelante, en una conferencia para el Primer Encuentro de Escritores Chilenos (1958) en la Universidad de Concepción, aunque la antología resultaba sumamente significativa al reunir a estos jóvenes poetas, ya que “tenía el valor de un espaldarazo, puesto que ella aparecía patrocinada por la institución literaria de mayor autoridad que existe en el país” (“Poetas de la claridad” 180), su publicación genera, de forma implícita, una serie de postulados que van provocando un fenómeno poético polémico. Y es que, como rememora Parra, estos poetas transforman el panorama literario existente, dado que “a cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público” (“Poetas de la claridad” 181), presentando un proyecto estético que apela a la claridad conceptual y formal, así como a la utilidad social de la poesía con respecto al panorama sociopolítico de la época.

Ahora bien, en los poetas de la claridad “el propósito –y más íntimamente la necesidad– de integración y representatividad social los llevó a tomar distancia de una imagen del poeta ampliamente divulgada en la comunidad a la que se dirigían (y que no era el pueblo, como creían, sino las capas medias y pequeño burguesas): la del ‘poeta maldito’ y marginal” (Schopf 4), apostando por reunir nuevamente a la poesía con la realidad, con el

sentido colectivo de la vida y con las raíces culturales en común. Consecuentemente, se atisba un “ánimo de recuperar ciertas formas poéticas que, en apariencia, habían sido relegadas al olvido por los representantes vanguardistas más audaces; formas tradicionales tales como el romance” (Gavilán 10), puesto que aspiran a entablar una comunicación más directa o “clara” con el lector, en contraste con el hermetismo o la “oscuridad” de los movimientos anteriores. Por ello, a nivel formal, vuelven a emplearse “los versos de cinco y siete sílabas de la cueca y la seguidilla, la utilización de estribillos y otros recursos retóricos” (Gavilán 10), que remiten al folclore chileno, a lo popular y la tradición cultural y literaria nacional e hispanoamericana. Por tanto, como señala Federico Schopf: “[...] en resumen, el retorno a cierta lógica y tópica establecidas en la retórica popular y culta— quería asegurar la retoma de contacto con la comunidad” (4), logrando la identificación del lector con imágenes, ritmos y elementos que, al ser conocidos por pertenecer a formas tradicionales, terminan por hablarle de algo propio y común a su circunstancia.

Esto explica por qué la figura y la obra de García Lorca resultaban tan atractivas y convenientes para los propósitos de esta juventud artística chilena, puesto que, aun y cuando el grupo reiteradamente declaró pretender ser apolítico o no-militante²⁰, “el impacto de la Guerra Civil Española produjo en la mayoría, una concientización respecto a la labor del poeta en referencia explícita al sacrificio del poeta español Federico García Lorca, asesinado al inicio de la contienda” (Gavilán 10). Por lo demás, su constante “aspiración de unir poesía y vida, pero desde un acuerdo entre lengua y escritura con la aspiración última de establecer una comunicación y por añadidura entre la sociedad y la realidad” (Gavilán 11), encontraba

²⁰ Los poetas de la claridad decían no estar políticamente afiliados a algún partido en particular. De hecho, según el propio Nicanor Parra, los poetas se decretaban: “en general, apolíticos, más exactamente, izquierdistas no militantes” (“Poetas de la claridad” 181).

un nicho perfecto en el balance entre tradición y vanguardia que los símbolos, personajes y formas líricas de García Lorca representaban. Además, recordemos que muchos de estos poetas ya se habían sumado a los homenajes en torno a la figura del poeta granadino. Ejemplo de ello es el poema de Hernán Cañas, a quien ya habíamos mencionado, “Evocación de un poeta asesinado” (1937)”, también poemas de Jorge Millas, quien “incluye dos homenajes a Lorca en su libro *Homenaje poético al pueblo español*, publicado en 1937 en la editorial *Revista Nueva*” (Barchino Pérez y Binns 68) y además de Óscar Castro, quien se da a conocer como poeta mediante su “Responso a García Lorca”, poema donde la figura del granadino es “elevad[a] a la condición de mártir de la libertad” (Schopf 4).

Así, aunque si bien a juicio de muchos los poetas de la claridad “no traían nada nuevo a la poesía y significaba un paso atrás hacia la tradición poética de la poesía popular hispánica” (Espinoza Olmedo 63), lo cierto es que con dicho proyecto artístico se reivindica la importancia que tienen las distintas formas poéticas de acercamiento con el lector, para, con ello, sostener una actitud frente a la vida y la poesía que transforme el rol del poeta hacia un compromiso más allegado a las problemáticas de su entorno. Por lo demás, como reflexiona Parra treinta años después de la antología de Tomás Lago, el surgimiento de los poetas de la claridad marcará el norte del desenvolvimiento de la literatura chilena posterior: “fundamentalmente, creo que teníamos razón al declararnos tácitamente, al menos, paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos. Por lo menos, en esa dirección se ha movido posteriormente el cuerpo de las ideas estéticas chilenas” (182). Además, lo anterior será el punto de partida escritural para algunos de sus miembros, peldaño trascendental para la comprensión del desarrollo posterior de su trayectoria escritural. De ahí que el rescate y la apropiación del romance lorquiano por parte de los poetas de la claridad sea de gran relevancia, en la medida en que “sirvió a los jóvenes para buscar nuevos caminos en la poesía

[al] seguir los rumbos hacia la claridad y la comunicación” (Barchino Pérez y Binns 73), articulando un puente transatlántico donde convergen y fluyen desde un puerto a otro encuentros culturales, intercambios literarios, proyectos estéticos y relaciones dialógicas sostenidas en torno a la circunstancia social y política.

En suma, dado el desarrollo anterior, es claro que el fenómeno transatlántico gestado mediante el flujo, circulación y diálogo entre García Lorca y Chile no es menor. Aunque el poeta y dramaturgo granadino no llega a conocer el país patagónico en vida, su figura y su producción artística circulan, transfieren y desarrollan un diálogo poético latente que marcará el rumbo del desenvolvimiento literario chileno y también su propia significación. Por tanto, su cercanía con personajes relevantes de la intelectualidad chilena desde Madrid y Buenos Aires, la simetría de su relación de amistad con el poeta Pablo Neruda, el estupor que causó su fatídica muerte, así como la inestabilidad política que aqueja ambas naciones encauzan y articulan una relación dialógica sostenida entre las figuras, producciones culturales y proyectos estéticos y líricos del territorio chileno y español. Como un puente de enlace, el símbolo de Federico García Lorca representa la lucha contra la opresión política, la renovación del rol del artista, conciliando el quehacer artístico con la realidad, la posibilidad de un encuentro transatlántico proporcional y la conjugación entre vanguardia-tradición. Lo anterior, da cuenta de un proyecto poético desde el cual se entreteje, de “ida” y “vuelta”, una hermandad discursiva trasatlántica. Por una parte, evidenciando la multiplicidad de registros que convergen en el desarrollo de los movimientos artísticos chilenos de la generación del 38 y, particularmente, de los poetas de la claridad. Por otra, dada la resignificación de sus producciones literarias a partir de su relación trasatlántica con la poética lorquiana y con el giro discursivo de la época.

Mas, cabe cuestionar, ¿cómo puede rastrearse, de forma directa, el diálogo entre la obra poética de García Lorca y los poetas de la claridad? En respuesta a lo anterior, a continuación daremos paso al estudio de símbolos, temáticas y recursos poéticos lorquianos presentes en una selección de obras de Óscar Castro, Nicanor Parra y Omar Cerda, con el propósito de ilustrar de forma más profunda dónde se entreteje el encuentro transatlántico.

Capítulo 2. Símbolos, temáticas y recursos poéticos lorquianos en la Generación del 38 y los poetas de la claridad

Más que tratarse de un par de visitas esporádicas, el capítulo anterior nos ha permitido distinguir que el paso de Federico García Lorca por América desencadena una serie de transformaciones de gran relevancia para el desenvolvimiento estético, cultural y sociopolítico entre ambas latitudes. Fenómeno que, incluso, llega a trascender los países visitados por él en vida, puesto que su estrecha amistad con figuras artísticas e intelectuales americanas, la circulación y recepción calurosa de sus obras, así como el símbolo sociopolítico que se consolida tras su fatídica muerte, permean y marcan de forma decisiva el rumbo de la geotextualidad de la época. De esta forma, el García Lorca hombre, obra y fenómeno prevalece, más allá de los homenajes y conmemoraciones, en la marcada tendencia al romance, en la necesidad de renovar el compromiso del poeta con la realidad y en el rescate de lo popular, rasgos que se van apropiando y resignificando en los círculos intelectuales y artísticos americanos.

En Chile, como hemos podido constatar, lo anterior no es menor. De hecho, la poética y la actitud que consolida a los poetas de la claridad entra en diálogo con el fenómeno lorquiano en la búsqueda por restablecer la comunicación directa con la realidad social y política del país, con el olvidado campo chileno y su cueca, con lo popular, sobre todo en la recuperación y apropiación del romancero.²¹ Incluso, es a raíz de esta relación poética que se

²¹ Es importante recordar que el romance es una “composición de versos iguales, que, no excediendo de ocho sílabas cada una, y siguiendo una misma rima desde el principio al fin, se combinan de suerte que los pares resultan rimados, y sueltos ó [sic] libres los impares” (Durán 9). Así, como señala Miguel Ángel Pérez Priego: “son poemas con una forma métrica bastante uniforme, consistente en la sucesión seriada de octosílabos que riman en asonante los pares, aunque también pueden estar dispuestos de forma agrupada en versos de dieciséis

gesta un fenómeno estético que prevalecerá en Chile, al menos de forma medular, durante un largo periodo de tiempo; pues, como declara el propio Nicanor Parra, veinte años después de la antología *Ocho nuevos poetas chilenos*: “en esa dirección se ha movido posteriormente el cuerpo de las ideas estéticas chilenas” (“Poetas de la claridad” 182).

No obstante, el problema deviene en considerar lo anterior como una “poesía de la contingencia de muy poca trascendencia” (Barchino Pérez y Binns 73)²², encasillando a estas producciones literarias dentro del terreno de la simple imitación, influencia e, incluso, inspiración. Aunque críticos y académicos de la época, como el poeta colombiano Fernando Charry Lara²³, consideraban que: “en las imitaciones que de los romances hicieron poetas hispanoamericanos, a pesar de la habilidad que creyeron exhibir, se mostraban enteramente desacordados la forma lorquiana imitada y el asunto a que se referían” (57), el romancero no aparece por primera vez en América a raíz de la tendencia que desata su rescate durante de la década de los 30.²⁴ De hecho, el romancero es un género tan americano como español, dada su extensa tradición y desenvolvimiento en la literatura de ambas orillas culturales desde el siglo XV.

sílabas monorrimos asonantados. Son además poemas de cierta extensión casi siempre de carácter narrativo, que tratan de asuntos diversos, normalmente históricos o novelescos” (147-8).

²² Sin desmeritar la relevancia de su quehacer crítico, es importante considerar que al incorporar el desplazamiento que propone la mirada de los estudios transatlánticos se abre una puerta para la revalorización de dichas producciones poéticas. Por tanto, el presente estudio problematizará dicha aseveración a la luz de las relaciones dialógicas y discursivas que vinculan, desde la apropiación y resignificación, el quehacer poético de los poetas de la claridad con la poética lorquiana.

²³ Nacido en 1920, el poeta e intelectual colombiano Fernando Charry Lara escribió “artículos críticos a los veinte años y continuó colaborando en periódicos y revistas desde 1940 hasta su muerte” (Trujillo 57). Bajo su percepción, la tarea del poeta moderno era la de “considerar las teorías de otros escritores sobre la poesía para reflexionar sobre su propia tarea” (Trujillo 57). Esto explica que su postura apunte hacia la distinción entre la propuesta estética de los poetas más jóvenes en comparación con la de sus predecesores, considerando que el poeta moderno debía saberse “en un plano de mayor responsabilidad estética que sus predecesores, esto es, de que debían escribir poesía a partir de una reflexión crítica sobre el arte” (Trujillo 57).

²⁴ Recordemos que figuras de la Generación del 98 y del 27 española, como Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Miguel Hernández o el propio García Lorca, instauran un rescate del género del romance.

En Chile, el romancero llega durante las primeras dos centurias del periodo colonial, aunque, con el paso de los años, “sufrió importantes transformaciones en su adaptación a la cultura popular chilena” (Memoria Chilena). Como describe el estudioso chileno del romance Julio Vicuña Cifuentes, paulatinamente, la tradición oral fue mostrando su predilección por ciertos temas, lo que fue derivando en la creación de nuevas variantes de los romances tradicionales españoles ya conocidos:

Puede asegurarse, en presencia de lo que nos queda, que del copioso romancero tradicional que en diversas (‘pocas, ya remotas, se difundió entre nosotros, se olvidaron los romances históricos, que celebraban héroes y hazañas que nuestro pueblo desconocía; se olvidaron por igual motivo los de asuntos clásicos y los fronterizos y moriscos; se olvidaron, por sosos y descoloridos, los que contaban amores y aventuras que no rebasaban los límites de la cortés galantería, y sólo fueron quedando aquéllos de asuntos fuertes, á [sic] las veces sangrientos y pecaminosos, y algunos sobre temas bíblicos y devotos. (19-20)

Además, dado que su difusión fue primordialmente oral, cabe destacar que el género se fue arraigando con el folklore nacional, por lo que “los romances populares –no sé si todos– se cantan en Chile, pero no con la música sentida y monótona que les es peculiar en España, sino con la de nuestras tonadas, viva, chillona y bulliciosa” (Vicuña Cifuentes 22), adaptándose, así, a formas de la cultura popular chilena como la cueca.

Lo anterior, además, evidencia que su desenvolvimiento en las letras latinoamericanas y, específicamente, en las chilenas no pareciera quedarse sujeto únicamente a la imitación. Aunque su raíz innegable sea ibérica, los romances chilenos transforman y adecuan esa tradición tan propia como heredada. Así, desde el reconocimiento de una geotextualidad trasatlántica, las formas, temáticas y recursos del romance se van asimilando, adaptando e

hibridando en respuesta a su circunstancia. Se trata, por tanto, de un producto literario y estético propio que amerita una relectura capaz de desplazar su enfoque crítico hacia una relación dialógica horizontal para, así, reevaluar ese aparente “carácter copioso” con el que se ha venido comprendiendo su desarrollo.

Entonces, considerando lo siguiente cabe cuestionar: ¿es una apropiación creativa lo que los poetas de la claridad hacen del romancero o su proceder responde, únicamente, a la influencia de una contingencia poética o a la imitación del romancero lorquiano? ¿Implica, verdaderamente, un retroceso o una propuesta estética de poca trascendencia? ¿Cómo comprender, entonces, la relación, aproximación y encuentro entre ambas poéticas?

Ante las inquietudes anteriores, es interesante notar que el propio Nicanor Parra admite, con gran ironía, que los poetas de la claridad no proponían un ideario que apuntase hacia una renovación estética: “no traíamos nada nuevo a la poesía chilena. Significábamos, en general, un paso atrás” (“Poetas de la claridad” 182), considerando que estos vuelven a tópicos cercanos con el Criollismo y con lo popular, en comparación con lo asentado por los movimientos de vanguardia de figuras como Huidobro y Neruda. No obstante, a la luz de una geotextualidad trasatlántica, esta aparente tendencia o imitación cobra un significado multidimensional, uno que sí hace relevante la tarea de considerar un estudio más profundo de estas producciones literarias.

Pensemos que al sostener que dichas apropiaciones estéticas se deben únicamente a la influencia que tuvo la figura, obra y fenómeno lorquianos en el territorio americano, nuestra mirada crítica quedaría fija en una verticalidad que termina por desconocer otros procesos que circundan, moldean y afectan la concepción y significación de las producciones literarias en cuestión. Por tanto, si desplazamos nuestra mirada hacia una mayor horizontalidad, será permisible observar que cuando los autores americanos se apropian y

resignifican la figura, obra y el símbolo lorquiano, no se limitan únicamente a imitar sus romances, su neopopularismo o el estandarte republicano al que se le asocia. Con el flujo de lo lorquiano, se adquiere también un paradigma discursivo transatlántico, uno que simboliza y establece un puente unilateral de circulaciones y encuentros que terminan por desafiar las dinámicas de la colonialidad del poder. Recordemos, además, que la obra temprana de García Lorca dialoga con movimientos estéticos latinoamericanos, trazando gran parte de su desenvolvimiento poético y estético ulterior. Posteriormente, su viaje al continente y la circulación de su producción establecen, de nueva cuenta, una relación discursiva con múltiples autores del continente, como es el caso de los poetas de la claridad de la generación del 38 chilena. Se trata, por tanto, de un intercambio redondo y completo, uno que circula, enriquece y resignifica la concepción que se tiene de la figura y obra de García Lorca y de múltiples autores chilenos como Nicanor Parra, Óscar Castro y Omar Cerda.

Por tanto, las apropiaciones y resignificaciones que los poetas de la claridad hacen de la poética lorquiana, al entrar en contacto con su obra y figura, irán madurando a través de los años, incluso, a tal punto que van más allá de los homenajes y conmemoraciones. Además, como lo demostró el espíritu modernista y creacionista, la apropiación de elementos, recursos y formas estéticas de otros centros culturales no se quedan en un simple acto mimético, sino que se transforman y renuevan en lo americano. De otra forma, elementos propios del simbolismo francés que yacen en el modernismo, por ejemplo, debiesen ser adjudicados como imitaciones y no como innovaciones. Lo mismo sucede con las apropiaciones lorquianas de los poetas de la claridad: si bien se guarda la estructura del romance, a la manera

de García Lorca²⁵, este responde, se adecua y se transforma en el lenguaje, el contexto y las formas de lo chileno.

Así, lo anterior puede leerse bajo la teoría del apropiacionismo crítico del arte del académico Juan Martín Prada, donde se comprende por apropiación la “actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de [...] su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado” (7), de tal forma que su proceder termina por orientar la reflexión estética de la obra de arte hacia el campo de lo social y político. La elección de esta aproximación teórica responde, en primer lugar, al hecho de que los estudios transatlánticos se enmarcan, como hemos mencionado en nuestro marco teórico, en un contexto post-teórico. Esto permite no solo una mayor flexibilidad metodológica y crítica, bajo el propósito de impedir la reaparición de teorías o modelos epistemológicos hegemónicos, sino que también desplaza la aproximación de los fenómenos comprendiendo que la interacción intercultural “produce un objeto distinto (un objeto literario y cultural conceptualizado como proceso), que se muestra y demuestra tan poroso como persistente, tan cifrado como indeterminado” (Ortega “Post-teoría y estudios transatlánticos” 109).

Ahora bien, la teoría del apropiacionismo crítico del arte surge a raíz del cuestionamiento en torno al concepto de originalidad y autoría que derivan de la “muerte del autor” planteada por Roland Barthes, puesto que, como señala Angélica Tornero, el apropiacionismo crítico considera que “apoderarse de la obra de otro, copiar esta obra, implicaba su recontextualización y, con ello, la puesta en duda de la subjetividad, del origen,

²⁵ Sin desconocer el “furor del romance” por aquellos años en España, nos hemos centrado en la figura de Federico García Lorca y su *Romancero gitano* considerando que su recién fallecimiento y el estallido de la Guerra Civil había desencadenado una serie de antologías, como las de María Zambrano, que despertaron la relectura de su obra. El propio Nicanor Parra reconoce que los poetas de la claridad manifiestan: “una influencia innegable del poeta mártir de la Guerra Española, Federico García Lorca” (“Poetas de la claridad” 181). Aunque, de nueva cuenta, es importante señalar que la noción de “influencia” será problematizada dado que su verticalidad semántica no corresponde con los propósitos de la perspectiva trasatlántica.

de la originalidad” (92), problematizando, así, las jerarquías epistemológicas y las hegemonías que constituyen lo canónico. Además, sumando el desarrollo de Bajtín, para quien “el lenguaje no es propiedad privada, ni responde a las intenciones personales, sino que pasa por las intenciones de los otros” (Tornero 88), los textos se construyen en la medida en que generan interrelaciones entre la diversidad de lenguajes existentes. Ambos giros discursivos, por tanto, responden “a las novedosas propuestas artísticas y literarias, caracterizadas por la tendencia a desdibujar límites genéricos y estilísticos, y a crear híbridos” (Tornero 87), abriendo un diálogo menos vertical que permita resignificaciones literarias a la luz de la interconexión de lecturas, contextos y discursividades.

Aunque bajo una línea similar encontramos el concepto de intertextualidad, definido por Julia Kristeva como un “mosaico de citas, [donde] todo texto es producido por la absorción y transformación de otro texto” (113), este, a diferencia de la teoría del apropiacionismo crítico del arte, encuentra que las particularidades de la obra yacen en que, por lo menos, puede leerse como doble, lo cual pudiera suscitar una relación comparativa de ida y vuelta. Así, para evitar “caer en la tentación de realizar esta asociación mimética” (Tornero 92), la apropiación toma en cuenta la magnitud del contexto estético, cultural, social y político desde el cual se construye y se inserta la relación dialógica. De tal forma que la apropiación busca “visibilizar los sistemas de control y manipulación de la experiencia estética” (Tornero 94), tomando conciencia de los poderes hegemónicos que operan en torno a dichas relaciones, su carácter multidimensional y su amplitud de relecturas. Propósito similar a lo propuesto por los estudios transatlánticos, desde donde se pretende comprender el hispanismo a la luz de una revisión capaz de problematizar las nociones determinadas, binarias y verticales que proceden a partir de la lectura y la dinámica colonial.

Tomando esto en cuenta y junto con el aspecto transatlántico de la relación dialógica Lorca-Chile y Chile-Lorca, a continuación buscaremos establecer concordancias y diferencias en cuanto a la apropiación de símbolos, temáticas y recursos poéticos lorquianos en la poética de los poetas de la claridad, específicamente en las siguientes obras: *El cancionero sin nombre* (1937) de Nicanor Parra, *Camino en el alba* (1938) y otros poemas de Óscar Castro y el *Porvenir de diamante* (1939) de Omar Cerda. Con ello, se busca dilucidar que, más allá de la verticalidad de una supuesta “influencia”, la complejidad que suscita el intercambio y la circulación de la figura, obra y el fenómeno lorquiano tras su muerte consolidan relaciones de solidaridad que permiten posicionar a los autores de ambas orillas culturales como sujetos transatlánticos, resultando relevante para la construcción discursiva atlántica. Además, lo anterior permitirá ver que las divergencias dialógicas poéticas también responden a un cambio relacional entre ambas latitudes desde el cual se desafía la colonialidad del poder, mostrando una emancipación crítica de carácter cultural y creativo consciente de su discurso histórico.

2.1 *El cancionero sin nombre* (1937) de Nicanor Parra

Resulta intrigante que los primeros pasos del célebre poeta Nicanor Parra tengan que ver, de alguna forma, con el fenómeno lorquiano. Así, *Cancionero sin nombre* (1937), publicada en la editorial Nascimento, sería su primera publicación, valiéndole el Premio Municipal de Poesía de la Ilustre Municipalidad de Santiago en 1938 (Binns “Sobre «Cancionero sin nombre»” 1008). Con ello, Parra se adscribe al proyecto de los poetas de la claridad, de hecho, dedica este poemario en particular a siete de sus compañeros²⁶ de generación que figuraban, junto con él, en la antología *8 nuevos poetas chilenos* (Binns “Sobre «Cancionero sin nombre»” 1008).

Con respecto a su encuentro con la poética lorquiana, el propio Parra menciona el haber leído la *Antología de poetas españoles contemporáneos* (1934), de José María Souviron, compilación mediante la cual conecta, por primera vez, con los romances de García Lorca y con la obra de otros autores españoles como Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Rafael Alberti (Binns “Sobre «Cancionero sin nombre»” 1009). Incluso, rememora la trascendencia que tuvo el *Romancero gitano* para la consolidación de este proyecto poético: “tanto Castro como yo, mostrábamos una influencia innegable del poeta mártir de la Guerra Española, Federico García Lorca” (“Poetas de la claridad” 181). De la anterior afirmación, resulta relevante notar que Parra identifica una “influencia lorquiana”²⁷, sobre todo dado que

²⁶ La obra está dedicada a: “Omar Cerda, Carlos Pedraza, Jorge Millas, Jorge Cáceres, Victoriano Vicario, Luis Oyarzún y Carlos Guzmán” (Parra *Cancionero sin nombre* 2).

²⁷ No puede obviarse el hecho de que el propio Nicanor Parra refiere a su aproximación poética como “influencia lorquiana”, haciendo, nuevamente, evidente el registro de una colonialidad del poder que sigue, de alguna forma, permeando las valoraciones críticas desde la verticalidad de una hegemonía epistemológica. Pareciera entonces que el pudor que Parra manifiesta hacia el *Cancionero sin nombre*, pues recordemos que el anterior pronunciamiento toma lugar cincuenta años después de su publicación, pudiera deberse, precisamente, a que el poeta reconoce que la crítica ha leído como un ejercicio de “imitación”, restando, así, su posibilidad de aportar

el furor de su muerte lo habría identificado con el tópico del martirio; temática de la cual Parra tomará una significativa distancia en la consolidación del *Cancionero sin nombre* (1937), como dilucidaremos más adelante en nuestro análisis.

Ahora bien, tal y como describe Schopf, *Cancionero sin nombre* es un poemario cuya voz poética podría corresponder a la de “un personaje rural en un medio urbano y suburbano, un afuerino que se comporta como un *enfant terrible*” (5), mediante el cual se proyecta el hibridaje y las tensiones que derivan del encuentro campo y ciudad en el contexto chileno. Además, hay que destacar que “el mundo exterior se representa como *paisaje de tarjeta postal* -conformado por rasgos típicos y populistas- que sugiere en el poeta una relación irónica con el lector, en que se mezcla la timidez y el desenfado” (Schopf 5), demostrando que hay un trabajo en torno a la forma en que se retrata el ambiente rural. De hecho, el tono irónico y las imágenes desconcertantes que atraviesan la totalidad del poemario logran que la presencia de elementos populares y paisajes rurales se desapeguen de retratos más cercanos al rescate folclórico tradicional o a la idealización bucólica empleadas, incluso, por el propio García Lorca. Se trata de una aproximación que apela al interlocutor desde un humor crítico, uno que difiere de la poética lorquiana en cuanto a que esta apela al sentimiento trágico. Por ello, como destaca Schopf²⁸, “si bien se registraba la influencia de García Lorca -en el metro escogido, las elipsis verbales, las repeticiones, estribillos, constitución de las metáforas-, ella

a las letras chilenas e hispanoamericanas un producto poético propio. En el presente capítulo, no obstante, problematizaremos lo anterior a la luz de un análisis del poemario que permita dar cuenta de que, aun y cuando se trate de una obra temprana en su desenvolvimiento escritural, ya muestra rasgos innegables del estilo e inquietudes poéticas de Parra. Además, sus apropiaciones creativas del romance lorquiano y tradicional no solo logran retratar lo chileno, también desafían la colonialidad del poder con la que ha sido leída y comprendida la obra al evidenciar que el género en Chile es más propio que heredado.

²⁸ No podemos pasar por alto que el académico Federico Schopf remite al concepto de “influencia” para determinar las concordancias poéticas entre la poética lorquiana y aquella propuesta por los poetas de la claridad, específicamente, por la obra temprana de Nicanor Parra. No obstante, reiteramos que el empleo de tal léxico apela, inevitablemente, a una relación vertical que, además de perpetuar el control epistemológico propio de la colonialidad del poder, limita otros aspectos y alcances por explorar.

era proyectada sobre contenidos y figuras netamente nacionales” (6), consolidando un poemario que conduce al lector por una serie de desconcertantes circunstancias e imágenes rurales que capturan los elementos típicos y populares de lo chileno, desde una enunciación de gran ironía, timidez y desenfado.

Sin embargo, lo anterior no implica que el poemario abandone completamente los elementos trágicos que construyen la narrativa poética de los romances lorquianos. De hecho, es evidente que Parra “aprovechó el dramatismo de los romances lorquianos sin cambiar de género, sin abandonar la poesía” (Binns “El escritor y su público” 81), apropiando e incorporando recursos y elementos que permitan dar cuenta del habla popular chilena. Así, como destaca Binns: “la mayoría de los poemas de *Cancionero sin nombre* son monólogos en primera persona de sujetos neuróticos, demasiado desquiciados e incoherentes para ser identificados con el autor implícito” (“El escritor y su público” 81), logrando no solo fijar un tono irónico y crítico en su interlocutor, sino que apelando al sujeto neurótico moderno: ese ser descentrado que transita en la vorágine de un mundo progresivo, inmediato y cada vez más mecánico. De esta forma, sus desquiciados monólogos en primera persona generan un reconocimiento desde la tragedia del lector moderno, en cuanto a que este pueda generar una reflexión crítica en torno a cómo se han ido transformando sus usos y costumbres en esta realidad en constante y acelerada transformación.

De hecho, Binns destaca que en la apropiación, la resignificación y la transformación, que Parra ejerce en torno al dramatismo del *Romancero Gitano*, yace “el rasgo central y realmente revolucionario de su obra [*Cancionero sin nombre*]: ese empleo sistemático del monólogo dramático, esa grieta abierta entre el hablante y el autor implícito por la que ha entrado, en la poesía chilena y para el público lector de la poesía chilena, el gran soplo crítico de la modernidad” (Binns “El escritor y su público” 83), llevando la apropiación de lo trágico

en el romancero lorquiano a la condición angustiante del sujeto moderno chileno, cuyas tradiciones, folklore y sentir popular se ven rápidamente enfrentadas a la vorágine expansiva de las urbes.²⁹ Incluso, podríamos entender estos intentos “como parte del mismo programa en el que se encuadra la antipoesía, con la que Parra daría un paso decisivo en la búsqueda, a través de la poesía, de un habla común, es decir, del lenguaje de la comunidad, captado en sus modalidades más cotidianas” (“Sobre «Cancionero sin nombre»” 1010), lo cual implica que la obra guarda una correspondencia trascendental con el resto de su quehacer escritural.

Aunque si bien años después Parra repudiaría este libro de juventud, ante cierto sentimiento de pudor³⁰, bajo la perspectiva de Binns, *Cancionero sin nombre* podría ser uno de los “más fructífero rescate del romance lorquiano” (“El escritor y su público” 79) que se gestó en la generación del 38, específicamente, con los poetas de la claridad. Lo anterior, se debe a que, como hemos ido señalando, el poemario de Parra “fue más allá de una simple reiteración del léxico del granadino, de las alusiones a Los Angeles [sic], la luna, el nácar y las dalias” (Binns “El escritor y su público” 79), además de que, a diferencia de otros autores, como veremos en el caso de Óscar Castro, por ejemplo, no hay ningún romance en homenaje a la muerte de García Lorca o dedicado a la circunstancia española. Por tanto, aun y cuando *Cancionero sin nombre* podría ser considerada como propia de una tendencia poética, como rescata Pedro Lastra, Parra logra ir más allá de la tradición inmediata a la que se adscribe:

a pesar de inscribirse en esa línea de preferencia formal tan generalizada hacia 1937
—el romance— expresaba ya una insólita actitud frente al lenguaje sentimental y

²⁹ Aunque lo anterior podría guardar cierta resonancia o aproximación con la poética que García Lorca emplea en *Poeta en Nueva York* (1930). No obstante, hay que recordar que la obra se publicó de manera póstuma cuatro años después de su muerte (en 1940), es decir, tres años después de la publicación de Parra.

³⁰ De hecho, como comenta Binns: “Parra repudiaría este primer libro suyo, cuyos poemas no fueron recogidos en *Obra gruesa* ni en ninguno de los volúmenes compilatorios de su poesía. Habría actuado así, dice el mismo Parra, «por pudor»” (“Sobre «Cancionero sin nombre»” 1010).

decorativo empleado hasta entonces, al mismo tiempo que se revelaba como producto de una mentalidad compleja, aparentemente arbitraria, lanzada de pronto hacia el absurdo humorístico, que mucho tenía que ver con el genio popular chileno. (1)

Y es que, como menciona el propio Parra, su programa poético apunta hacia una apropiación del romance que no prevalece únicamente en la inspiración, sino que busca resignificar las formas y símbolos en el ámbito chileno: “mi plan de trabajo en ese tiempo fue aplicar a Chile el método que Lorca había hecho suyo en España” (en Binns “Sobre «Cancionero sin nombre»” 1009), logrando que el poemario se desapegue de la imitación inicial y de la influencia de la contingencia poética.

Por ello, a pesar del furor del fenómeno lorquiano, hay en este primer poemario de Nicanor Parra una asimilación que muestra, a partir de su selección de recursos, tono y estilo propio, un trabajo que no recae en la admiración. De hecho, no es un ejercicio disruptivo y ajeno a sus futuros antipoemas, sino que, por el contrario: “*Cancionero sin nombre*, en sí, es ya una especie de fusión entre el romance lorquiano y la tradición oral chilena” (Binns “El escritor y su público” 79-80), puesto que, años después, el poeta haría un rescate de las formas líricas y musicales propias de la cultura popular chilena, como la cueca y las coplas, que debe ampliamente a este ejercicio inicial. De ahí que “sin el precedente de Lorca es difícil imaginar, por ejemplo, que un libro como *La cueca larga* (1958) conviviera en el canon, en términos de igualdad, con los libros de ‘antipoemas’” (Binns “El escritor y su público” 79-80), por lo cual, a pesar de que el propio poeta llega a considerar que se trata de un libro demasiado “influenciado por el fenómeno lorquiano”, el poemario sí permite vislumbrar las inquietudes poéticas propias y emblemáticas de Parra. Así, como sugiere Pedro Lastra: “atender a tales antecedentes es lo que posibilita la comprensión de la obra actual de Parra como un proceso de desarrollo y de enriquecimiento, y no como una ruptura violenta con su

propio sistema poético hace treinta años” (2), siendo así que eludir el estudio de *Cancionero sin nombre*, al considerarle llanamente como una producción influenciada por la poética lorquiana, impediría rastrear el paulatino desenvolvimiento irónico y crítico que harían de Nicanor Parra uno de los poetas más relevantes de la literatura chilena y de habla hispana.

Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación se hará análisis de algunos poemas pertenecientes al *Cancionero sin nombre* (1937) para, con ello, dilucidar las concordancias y diferencias en recursos poéticos, temáticas y símbolos que la apropiación de Parra genera en torno a la poética del granadino. De tal forma, corroboraremos que hay una asimilación del *Romancero gitano* que se resignifica en lo chileno y que, por ende, permite dar cuenta de un trabajo estético y poético propio, distante de una simple imitación u homenaje.

Además, el análisis permitirá destacar que la poética lorquiana dialoga de forma sostenida con el quehacer poético de Parra, puesto que constituye un vaso comunicante que remanece en gran parte de su proyecto poético posterior. Lo anterior, incluso, llega a fijar gran parte del rumbo lírico nacional hacia el rescate crítico y culto de las formas populares y cotidianas, puesto que, tal y como señala Binns:

el *Romancero* sirviese no solo como un modelo para *Cancionero sin nombre* sino más bien, y sobre todo, como un respaldo para que la poesía oral más cercana a Parra, la chilena, pudiese convertirse también -con sus personajes sacados de la cotidianeidad, con su lenguaje radicalmente coloquial y su humor- en una base para renovar la poesía “culta” en el campo poético de su país. (Binns “Nicanor Parra y la poesía...” 60)

Pero, sobre todo, abocarnos a profundizar en torno a lo anterior dará cuenta, en un capítulo posterior, que dicha apropiación consolida una relación entre el quehacer poético chileno e ibérico, forjando un puente que permite entablar una construcción dialógica trasatlántica que

reivindica, mediante la alineación de sus proyectos poéticos, una interacción más simétrica que enriquece e impulsa el rumbo literario común.

Uno de los poemas que más invita al diálogo lorquiano es, quizás, “Tonada Fundamental” (1937) [[Anexo 1](#)], donde observamos, de partida, que se emplea la estructura métrica del romance: cuartetos octosílabos, rima asonante entre el segundo y cuarto verso y entre cada cuarteto se alternan estrofas de dos versos. Sin embargo, la musicalidad del poema recae con mayor fuerza en la aliteración de los versos “diría guitarra dame / tu pecho de luna nueva” (Parra *Cancionero sin nombre* 35), mismos que, a modo de coro, se repiten en el primer, segundo y tercer cuarteto con ligeras variaciones. No obstante, la temática del poema difiere del carácter narrativo característico del romance, puesto que emplea apóstrofes que dan cuenta del canto que la voz poética hace al amor como imposibilidad: “si tu [sic] supieras oírme / todo lo que yo dijera” (Parra *Cancionero sin nombre* 35), versos que, nuevamente, recurren a la figura de la epímona. Es interesante destacar, además, que su temática y estructura recuerdan mucho al poema “La guitarra” (1931) del *Poema del cante jondo* (1931) de García Lorca, apropiando su ritmo y su cadencia en la anáfora, como podemos verlo, por ejemplo, en los siguientes versos: “**Llora** monótona / como **llora** el agua, / como **llora** el viento” (*Cancionero sin nombre* 193, destacado por mí), donde la repetición del verbo “llora” potencia la sonoridad del canto y la guitarra desde lo auditivo y lo visual. Lo anterior resulta, por demás, significativo, puesto que pudiésemos inferir y dar cuenta de que las lecturas con las que Parra entra en diálogo no se remiten, únicamente, a la tendencia en torno al *Romancero gitano*, sino que hay un conocimiento profundo de la obra lorquiana y, en consecuencia, una relación poética más enriquecedora.

Lo que verdaderamente llama la atención de este poema es que hay una apropiación muy directa con respecto a la musicalidad y sensualidad de las imágenes sensoriales,

expresiones metafóricas y símbolos característicos del universo lorquiano. De hecho, encontramos que el símbolo de la guitarra, al igual que en el poema de García Lorca, juega un papel central, siendo la palabra más usada a lo largo del desenvolvimiento lírico. Sin embargo, a diferencia del tono melancólico lorquiano, donde “empieza el llanto / de la guitarra” (García Lorca *Poema del cante jondo* 193), en Parra la guitarra permite dar rienda suelta al deseo de la voz poética “si yo decirte pudiera, / guitarra de sangre dame / tu pecho de llama lenta” (*Cancionero sin nombre* 36). Asimismo, el campo isotópico pasional “fuego / sangre / llama / quema” (Parra *Cancionero sin nombre* 35-6), rescata la importancia del color, otro mecanismo propio del quehacer lírico lorquiano, haciendo énfasis en el color rojo. Este, a su vez, contrasta con la pureza, sensualidad y belleza del blanco de la luna: “tu pecho de luna nueva” (Parra *Cancionero sin nombre* 35), verso reiterativo que recuerda a los “senos de duro estaño” (García Lorca *Romancero gitano* 280) de la luna del “Romance de la luna, luna”.

Así, es posible apreciar que la poesía temprana de Nicanor Parra demuestra un profundo conocimiento, asimilación y manejo de la poética lorquiana, indagando en torno a sus propias inquietudes estéticas al resignificar sus recursos, temáticas y símbolos desde una autonomía creativa y estilística. A continuación, analizaremos algunos ejemplos de ello, donde la fusión del lenguaje culto y popular, así como la parodia, la ironía y el humor que lo han caracterizado dan cuenta de la apropiación a partir de la relación que entabla con la poética lorquiana.

En el poema “Remolino interior” (1937) [[Anexo 2](#)] observamos, de partida, que el título no nos enuncia que se trate de un romance. No obstante, el poema sí guarda similitudes con el género, sobre todo en cuanto a la forma narrativa de enunciación con respecto al *Romancero gitano*. De partida, establece un diálogo con aquello que caracteriza tanto a los

romances tradicionales como a los lorquianos. El poema es, en efecto, una gran apóstrofe, un monólogo mediante el cual la voz poética interpela al lector, enunciando sus incoherentes y contradictorias reflexiones y acciones por la ciudad, dejando entrever su desconcertante “remolino interior”.

A ello, se suma la reiteración de construcciones paralelas como: “me gusta que no me entiendan / y que tampoco me entiendan” (Parra *Cancionero sin nombre* 15), mismas que recuerdan a procedimientos similares del romancero lorquiano como: “las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas” (García Lorca *Romancero gitano* 284), generando, en ambos casos, un efecto que atribuye gran sonoridad y ritmo. Pero, además, se produce una suerte de contraste donde, como en un espejo, las imágenes y acciones rebotan y se juxtaponen una frente a la otra, personificando una voz poética que habla desde la incoherencia, la ambivalencia y la confusión. Sin embargo, resulta interesante que estos primeros versos, que serán una reiteración constante de “Remolino interior”, establezcan un diálogo que, de forma irónica y paradójica, no pretende generar comunicación alguna, puesto que no quieren ser entendidos, lo cual resulta desconcertante para el interlocutor/lector. Por tanto, aunque Parra se apropia del empleo narrativo y de diálogos como aquellos “entre los ‘dos compadres’ de ‘Romance sonámbulo’, o entre el poeta mismo (nombrado en el texto) y otros personajes tanto en ‘Romance de la pena negra’ como en ‘Muerte de Antoñito el Camborio”” (Binns, “Nicanor Parra y la poesía...” 60), hay un tratamiento que demarca un trabajo en torno a la asimilación de la poética lorquiana, guardando una intención propia y consolidando un efecto muy distinto del dramatismo al cual el *Romancero* nos tiene acostumbrados.

Ahora, en cuanto al aspecto métrico y el ritmo, encontramos que, si bien no es explícito el hecho de que se trate de un romance, contrario a lo que ocurrirá en el caso de

Castro y Cerda, vemos que sí guarda la forma característica de dicho género: cuartetos con versos octosílabos y con rima asonante entre el segundo y tercer verso. Ello deviene en una cadencia y un ritmo propios del canto, elemento al que apela constantemente el romance tradicional. Además, a esto se le suman otros recursos propios del romance como la repetición léxica: “la plaza, plaza me alegra” (Parra *Cancionero sin nombre* 16), semejante a “el aire, la vela, vela” (García Lorca *Romancero gitano* 281), lo que, a su vez, aporta al ritmo, la musicalidad y la cadencia del poema.

No obstante, hay que notar que el recurso anterior se repite constantemente a lo largo del poema y que, conforme el avance de las estrofas, este se va tornando cada vez más hiperbólico, al punto de resultar cómico, empalagoso y hasta paródico del ritmo lorquiano. Ejemplo de ello es la aliteración de los primeros versos del poema, pero esta vez con la repetición: “me gusta, me gusta, gusta / me gusta que no me entiendan” (Parra *Cancionero sin nombre* 17), lo que sumado a los últimos versos del poema: “Pero hablando en serio en serio / que nadie me niega niega” (Parra *Cancionero sin nombre* 17), producen un tono burlón de gran comicidad. Lo anterior, recuerda, a su vez, una forma “ahuasada” de hablar y también las reiteraciones características de la forma de expresión chilena. Esto podría confirmarse dada la isotopía “Chile / fundo / cueca / pañuelito / espuelas / yegua / potrancas” (Parra *Cancionero sin nombre* 15-7), elementos populares y característicos del campo chileno y la figura del huaso. Además, la palabra “chicote”, en el verso “con un chicote de abejas” (Parra *Cancionero sin nombre* 16), alude a un látigo que se emplea en el campo para arrear a los animales en Chile. Por ello, podría presuponerse que la voz poética no solo remeda la cadencia melódica de lo lorquiano, sino que, a su vez, parodia la repetición y la tonalidad cantada que yacen en la forma de hablar popular chilena.

De ahí que, el poema se apropia de los recursos poéticos que conforman el ritmo tan característico del romancero lorquiano, pero logrando resignificarlo en dos niveles simultáneos: mediante el tono paródico y en lo humorístico de sus exageraciones. Por una parte, exagerando el tono melódico lorquiano hasta hacerlo sonar cómico y, por otra, al captar, mediante el ritmo del romancero, la manera coloquial y cotidiana del habla chilena. Además, la anterior transformación del ritmo, también se suma al porqué del título del poemario, puesto que este se presenta como cancionero y no como romancero. Nuevamente, da cuenta de que Parra no se entrega a la imitación, la inspiración o a la influencia de lleno, sino que hay una asimilación trabajada que logra crear reminiscencias no tan explícitas y directas al romancero lorquiano.

Ahora bien, reparemos un momento en el hecho de que Parra haya nombrado al poemario como *cancionero* y no como *romancero*, puesto que, lo anterior, cobra especial significancia en la distancia que toma con respecto a sus alcances lorquianos. Recordemos que aunque el romancero y el cancionero son géneros hermanos que remiten a un pasado medieval, “pueden compartir un recurso o motivo pero no lo manejan siempre de la misma manera” (Altamirano 12). En verbigracia, si bien ambos géneros rescatan relatos o cantos propios de la oralidad popular y el folklore, su principal distinción apunta a que el cancionero “tiende notoriamente a la economía de la expresión, [mientras que] el romancero se regodea en el ‘bordeado’ y el avance lento del relato” (Altamirano 16). No obstante, es interesante destacar que, si bien son variados los tipos de cancionero y sus características, como señala Miguel Ángel Pérez Priego, “integran una colección de poesías, creada más o menos al azar; esto es, usando los materiales y núcleos poéticos más generales que se tenían a mano (quizá cuadernos, cartapacios, cancionerillos) y añadiendo algunas obras producidas en el ámbito local” (19), aunando, así, la tradición de la oralidad popular con el gusto cortesano y culto de

la época. En cambio, “como poesía popular, los romances tardaron tiempo en incorporarse al gusto cortesano y a los cancioneros poéticos” (Pérez Priego 148), propagándose de forma más activa por la tradición oral.

Así, teniendo en cuenta lo anterior, nombrar el poemario como *cancionero* refuerza que la intención poética de la obra es sostener un equilibrio entre lo culto y lo popular, pues recordemos que, como señala Binns:

el *Romancero* sirviese no solo como un modelo³¹ para *Cancionero sin nombre* sino más bien, y sobre todo, como un respaldo para que la poesía oral más cercana a Parra, la chilena, pudiese convertirse también –con sus personajes sacados de la cotidianeidad, con su lenguaje radicalmente coloquial y su humor– en una base para renovar la poesía “cultura” en el campo poético de su país. (“Nicanor Parra y la poesía dialogada” 60)

Así, al optar por catalogar como cancionero su obra, Parra enaltece el lenguaje coloquial y popular chileno al discurso de lo culto, elevando el folclore popular en lo estético. Lo anterior resulta significativo puesto que pudiera implicar un cierto desafío con respecto del tutelaje ibérico, manifestando, mediante dicha elección, que su ejercicio poético se apropia de una tradición literaria que le es tan propia como heredada, dialogando y no imitando la poética lorquiana.

Asimismo, vale detenerse a reflexionar en torno a la intención que conlleva el “sin nombre” del título. Recordemos que los títulos de los cancioneros y también de los romanceros, en ocasiones, indican el “alto destino cortesano o incluso regio” (Pérez Priego

³¹ De nueva cuenta, es importante destacar que, desde la postura crítica de Niall Binns, el diálogo entre la poética de Nicanor Parra y García Lorca es comprendida desde la influencia. De ahí que el empleo y la selección léxica (“modelo”) delaten un cierto grado de verticalidad, el cual el presente estudio pretende problematizar en su análisis.

18) de quien está a cargo de recopilar el material o a quien es dedicada la obra. Se trata entonces de una característica que marca la pertenencia con un colectivo, es decir, con una comunidad específica ya sea nobiliaria, popular o su mezcla. Consecuentemente, es posible conjeturar que bajo este detalle, al igual que su inclinación por nombrarle cancionero y no romancero, Parra permite dar cuenta de un trabajo consciente que apropia y resignifica una tradición que, si bien es heredada bajo la imposición de un tutelaje colonial, le pertenece de forma identitaria tanto como el folclore chileno y lo popular. Así, desde el título mismo observamos que la aproximación de la obra de Parra con la poética lorquiana no procede desde lo copioso, sino que desde el título mismo nos enuncia que se trata de un conjunto de poemas que no están sujetos a la genealogía de una tradición ajena, ni a la herencia de un colectivo, como sí se enuncia en el caso lorquiano bajo el título *Romancero gitano*.

Ahora bien, volviendo a las concordancias de símbolos o imágenes lorquianas en el poema “Remolino interior”, notaremos que, en efecto, el diálogo se hace presente en las alusiones a la luna, el color verde, el caballo, el viento y la muerte. Así, versos como “en el río / me bebo la luna llena” (Parra *Cancionero sin nombre* 16), se asemejan de forma muy cercana al *Romancero*, como el verso “una luna redonda / se baña, / dando envidia a la otra” (García Lorca *Romancero gitano* 306), donde la asociación de la luna con el agua, en ambos casos, consolida una imagen que alude a la belleza, la abundancia y la pureza. Lo mismo sucede con la alusión al viento, donde el verso “el viento, el viento se esconde” (Parra *Cancionero sin nombre* 16), junto con el color verde de “pastillas de menta / pañuelito de menta” (Parra *Cancionero sin nombre* 16), recuerdan a los versos del “Romancero sonámbulo”: “El largo viento, dejaba / en la boca un raro gusto / de hiel, de menta y de albahaca” (García Lorca *Romancero gitano* 286), imágenes visuales y sensitivas de gran

cercanía que recurren a elementos de la naturaleza como símbolos premonitorios, anuncios de la muerte, de la podredumbre.

No obstante, versos como “cuando me subo a los árboles / es luna mi calavera” (Parra *Cancionero sin nombre* 17), que fusionan gran parte de los elementos anteriores, generan un efecto distinto de la premonición mortuoria y la gravedad trágica lorquiana que tienden a simbolizar en reiteradas ocasiones. De hecho, a los versos anteriores sigue la repetición léxica “me gusta, me gusta, gusta / me gusta que no me entiendan” (Parra *Cancionero sin nombre* 17), lo que provoca que la construcción simbólica anterior, de una belleza casi dramática y de gran seriedad, caiga en la incoherencia, el desconcierto e, incluso, en el sinsentido de este “remolino interno” desde el cual habla la voz poética. De esta forma, vemos que Parra logra “la fusión de poesía culta y poesía popular” (Binns, “Nicanor Parra y la poesía...” 60), mezclando las complejas imágenes y símbolos propios de lo lorquiano con la forma disparatada, cómica y coloquial de una voz más popular y rural. Lo mismo ocurre con la alusión al caballo, símbolo que en García Lorca en repetidas ocasiones refiere a la virilidad y la pasión, mientras que, en el poema de Parra, se genera una redundancia cómica que destaca algo muy obvio: “que cuando me subo a caballo / me pongo mis dos espuelas” (*Cancionero sin nombre* 17), nuevamente, retratando que la procedencia rural de la voz poética pudiera remitir a su forma “ahuasada” de expresarse y, con ello, a una distancia con respecto de la solemnidad lorquiana.

Ahora bien, en el poema “El novio rencoroso” (1937) [[Anexo 3](#)], notamos que, de nueva cuenta, se emplea la estructura métrica del romance, con cuartetos octosílabos y rima asonante entre el segundo y cuarto verso. Sin embargo, entre cada cuarteto se alternan estrofas de dos versos, las cuales, cual estribillo, provocan una pausa rítmica que aporta a la cadencia. No obstante, en este poema, a diferencia del anterior, la voz poética comienza su

enunciación narrando una serie de acontecimientos: un viaje a Valparaíso con una mujer morena, a quien constantemente niega recordar o realmente haber conocido, creyéndola una mujer infiel: “¿Por qué la dejaba sola, / si con cualquier se acuesta?” (Parra *Cancionero sin nombre* 33). Nótese, además, el empleo del término “cualquier” en lugar de “cualquiera”, marca coloquial que, nuevamente, resta solemnidad. Asimismo, también es inevitable establecer un paralelismo con respecto a “La casada infiel” de García Lorca, donde la voz poética relata su encuentro sexual con una mujer casada: “creyendo que era mozuela, / pero tenía marido” (García Lorca *Romancero gitano* 287). Sin embargo, a pesar de sus aproximaciones en cuanto a la estructura, temáticas y elementos narrativos, veremos que el novio rencoroso de Parra resignifica al gitano lorquiano bajo otra intencionalidad, lenguaje y contexto, trabajo que hace el poeta chileno en torno a dicha apropiación.

En primer lugar, fijémonos que en el poema de Parra ya desde la primera estrofa hay marcas claras de un contexto local: hay un viaje desde Santiago a Valparaíso. De hecho, el recorrido parte de la Estación Mapocho, pasando por Viña y bajando en Las Salinas. Es interesante destacar, en cuanto al ambiente establecido, la marca urbana que fija la Estación Mapocho y cómo de ella se genera un tránsito hacia el interior de las regiones, dando cuenta de que la voz poética caracteriza la problemática dicotomía campo-ciudad del sujeto chileno de la época. Además, es notable la relevancia que tiene el agua, en este caso el mar, en el encuentro amoroso: “ella se arrancaba al agua / y yo quedaba en la arena” (Parra *Cancionero sin nombre* 32), lo cual, nuevamente, establece un paralelismo con respecto al símbolo del río, testigo del discurrir pasional en el poema “La casada infiel”: “sucia de besos y arena, / yo me la llevé del río” (García Lorca *Romancero gitano* 288). Aunque en ambos casos pareciera que dicho elemento alude a la pasión, el desenfreno y la abundancia, hay una diferencia interesante en el empleo que Parra hace del símbolo anterior: mientras que en el

romance lorquiano el río sirve para ocultar a los amantes, permitiendo que sus pasiones fluyan, el mar en el poema de Parra pareciera tener el efecto contrario, pues es lo que provoca el desencanto amoroso. De hecho, al ver el entusiasmo de la novia por el mar, se introduce un diálogo retórico donde la voz poética se cuestiona: “¿Por qué la dejaba sola, / si con cualquier se acuesta? / [...] ¿Quién le besaba en el agua / su pecho de luna llena?” (Parra *Cancionero sin nombre* 33), contrastando con el tono triunfal del amante gitano, quien, lejos de sentirse despedido, pareciera celebrar su hazaña: “Me porté como quien soy. / Como un gitano legítimo” (García Lorca *Romancero gitano* 288).

Pero a ello hay que añadir y precisar la representación de la masculinidad que conforma a la voz poética de cada poema y de la cual, en ambos casos, deriva la descripción de la figura femenina. En el poema de Parra, notamos que esta figura masculina legitima sus actos frente a un argumento de supuesto desconocimiento: “Nadie me diga marido / que nunca la novia llega” (Parra *Cancionero sin nombre* 32). De hecho, niega, de forma irónica, que este tuviese algo que ver en los actos que él mismo relata con gran precisión, puesto que mediante la reiteración del verso: “ya no me acuerdo quien [sic] era” (Parra *Cancionero sin nombre* 31-3), se hace evidente que la voz poética quiere “hacerse el leso”, es decir, despreocuparse mediante la conveniencia del olvido. En el poema de García Lorca esta masculinidad adopta un discurso similar: la voz gitana justifica sus actos en el entendido de la ignorancia, al asumir como verdad las palabras de la joven: “me dijo que era mozuela / cuando la llevaba al río” (García Lorca *Romancero gitano* 288). Sin embargo, no niega su proceder, sino que lo legitima argumentando, incluso, cierta caballerosidad: “No quiero decir, por hombre, / las cosas que ella me dijo.” (García Lorca *Romancero gitano* 288), hecho por el cual no considera haber perdido su honor gitano. Esto último también guarda cierto carácter irónico, sobre todo, cuando describe que: “La luz del entendimiento / me hace ser

muy comedido” (García Lorca *Romancero gitano* 288), mostrando que la voz poética pretende, intencionalmente, desentenderse convenientemente de su actuar. De esta forma, es posible apreciar que la masculinidad que personifica la voz poética lorquiana justifica su actuar alegando que su desconocimiento y su caballerosidad lo hacen guardar el honor que se espera de un legítimo gitano. En contraste, la masculinidad del poema de Parra se justifica desde un pueril desconcierto, mostrando de forma despreocupada que afirma el refrán popular: “del dicho al hecho hay mucho trecho”.

Ahora bien, en ambos poemas la figura femenina está asociada, en una primera instancia, a la luna, símbolo de gran sensualidad y belleza. Así, mientras que los siguientes versos del romance lorquiano describen al cuerpo femenino en comparación con la luna: “tienen el cutis tan fino, / ni los cristales con la luna / relumbran con ese brillo” (García Lorca *Romancero gitano* 288), así también los versos de Parra, cuando la voz poética repetitivamente caracteriza a la novia: “sus pechos de luna llena” (*Cancionero sin nombre* 32-3). No obstante, es interesante notar que mientras el poema lorquiano alude a la delicadeza del cutis, mostrando una pasión reminiscente a lo idílico de un amor cortés, en Parra encontramos un deseo más sexual, en comparación, incluso vulgar, al referirse de forma directa a los pechos. Se trata de una diferencia léxica que resulta significativa en la configuración de ambas masculinidades, puesto que, aunque ambos aluden a la luna como objeto de sensualidad, sus diferencias en torno a lo que consideran objeto de su deseo refuerzan, nuevamente, la caballería de la masculinidad que retrata la voz poética lorquiana en contraste con una masculinidad menos solemne y abiertamente fogosa en Parra.

Por otra parte, el viento es otro elemento en concordancia, símbolo del desenfreno y discurrir pasional: “con el aire se batían / las espadas de los lirios” (García Lorca *Romancero gitano* 288), que la hermosura femenina provoca, a tal grado que la naturaleza pareciera

quedar rendida ante ello: “vencían al viento norte” (Parra *Cancionero sin nombre* 32). Sin embargo, es notable que esta imagen de belleza y pasión queda mancillada, en ambos casos, por la arena, símbolo que, en García Lorca, “ensucia” la belleza, blancura, pureza y luminosidad del cuerpo femenino anteriormente descrito, mientras que en Parra es el elemento que demarca la división y el desencanto del amante: “novia que me dio Santiago / novia que me quitó la arena” (*Cancionero sin nombre* 32). Así, para ambos enunciadores masculinos, se ha perdido la pureza, la blancura y la hermosura de la mujer en el acto cometido.

No obstante, pareciera ser que Parra captura, asimila y resignifica lo anterior llevándolo a un tono que, lejos del despliegue erótico y triunfal que sugieren las imágenes sensoriales y la voz poética del romance lorquiano, rescata las contradicciones de dicha masculinidad desde un tono de humor negro. Ya desde el título encontramos ambivalencias que descolocan al lector y lo llevan a pensar que hay un procedimiento irónico detrás de su selección: se describe a la voz poética como un “novio rencoroso o picado”. Mas, a lo largo del poema, pareciera que esta figura, lejos de mostrar rabia o pena, aparenta un supuesto desinterés, propio de la actitud del “picado”, siendo que alega en exclamativas, reiteraciones y aliteraciones que ni siquiera recuerda a la novia: “Ya no me acuerdo el motivo / por qué la dejaba suelta” (Parra *Cancionero sin nombre* 32). Sin embargo, pronto descubrimos que el supuesto encuentro pasional ni siquiera fue fructífero, de hecho, la voz poética va cayendo en la cuenta de que la novia no muestra un deseo amoroso hacia él: “Si yo le decía cosas / me pegaba con la trenza” (Parra *Cancionero sin nombre* 32), versos que retratan el gesto del desprecio como un episodio de gran comicidad. La voz poética llega, incluso, a reflexionar en que el verdadero interés de la novia pareciera estar únicamente en lo que él u otros hombres pudiesen llegar a ofrecerle a nivel económico: “¿Quién le mostraba del alto / pesada

la billetera [...]” (Parra *Cancionero sin nombre* 33), denigrando aún más el encuentro amoroso, en comparación con el desborde pasional y erótico que, en contraste, describe la voz gitana. Por ello, ante tal humillación, que resulta, hasta cierto punto, bastante cómica, comprendemos el sentido del título: el novio opta por disfrazar su rencor con indiferencia. De hecho, el poema cierra con la voz poética alegando haber recibido una carta por parte de la novia, lo cual, dentro de este tono humorístico, pudiera llegar a ser considerado, incluso, como un argumento inventado para reivindicar su hombría:

Después escribió una carta,
yo la boté en una acequia,
acaso fué [sic] novia mía,
yo no me acuerdo quién era. (Parra *Cancionero sin nombre* 33)

De esta forma, es posible observar que Parra dialoga con las temáticas, símbolos y estructuras del romance “La casada infiel” para explorar, desde el humor negro y el contexto chileno, una masculinidad que responde a su propia configuración cultural. De ahí que este diálogo permita comparar y contrastar cómo la masculinidad se construye en una y otra orilla cultural. Así, la exploración de sus propias inquietudes y su estilo poético, muestran que hay un trabajo profundo de selección y de asimilación que lo alejan de procedimientos como la imitación.

Observemos ahora lo que ocurre en el poema “Batalla entre la madre y el hijo taimado” (1937) [[Anexo 4](#)]. Dividido en dos vueltas, estructura similar a poemas del romancero lorquiano como “Martirio de Santa Olalla”, igualmente, presenta la métrica propia del género: con cuartetos octosílabos y rima asonante entre el segundo y cuarto verso. Al igual que en el poema anterior, también entre cada cuarteto se alternan estrofas de dos versos, lo que genera una sonoridad y un ritmo muy similar, propio y cercano al canto. Sin embargo, la temática del poema de Parra se apoya en la estructura anterior resultando en un ejercicio

bastante cómico y paródico, uno que contrasta con el efecto teatral característico de la poética lorquiana. Así, mientras que en romances como “Martirio de Santa Olalla”, donde al separar en episodios o actos el desenvolvimiento de la acción se adquiriría un mayor valor dramático, en el poema de Parra lo anterior establece un diálogo caricaturesco entre una madre y su hijo parvulario. La gran solemnidad y seriedad del diálogo resulta desconcertante y humorística, puesto que pareciera no corresponder con la desesperación de la madre, agotada por el llanto de su hijo, aunque más especialmente con la segunda vuelta del poema, donde el pequeño replica a la madre sus propias quejas con la misma seriedad. Incluso, los títulos, nuevamente, vuelven a jugar un papel primordial y bastante paródico, puesto que la elección de un léxico de carácter culto y solemne, que recuerda al dramatismo lorquiano, con palabras como “arremetida” y “párvulo”, contrastan con la temática tan coloquial y cotidiana. Además, pudiésemos asociar que al titular los episodios como “vueltas”, probablemente se esté haciendo referencia a las divisiones de la cueca, dada la musicalidad lírica del poema.

De hecho, la musicalidad es precisamente el rasgo más distintivo de este poema y donde la inquietud poética personal del joven Nicanor Parra se manifiesta de forma más contundente. Como en “Remolino interior”, el poema muestra una fusión del lenguaje culto y del lenguaje popular chileno que deriva en un efecto paródico y humorístico con respecto a los romances lorquianos. Por ejemplo, versos como “la mamita luna / no querrá mirarlo” (Parra *Cancionero sin nombre* 51) es una clara apropiación y resignificación paródica del “Romance de la luna, luna”: “La luna vino a la fragua / El niño la está mirando” (García Lorca *Romancero gitano* 280), donde ambas figuras, luna y niño, se recontextualizan en este diálogo caricaturesco entre madre e hijo adquiriendo un tono humorístico que difiere de su original carácter dramático. Asimismo, recursos como la anáfora de la madre: “llora si me quedo, / llora si me salgo.” (Parra *Cancionero sin nombre* 51) y la repetición del verso: “Ya

no es guagua linda / cuando está llorando” (Parra *Cancionero sin nombre* 51), producen un ritmo que evoca la musicalidad de la poética lorquiana, mas para caracterizar la voz de una madre desesperada, dando cuenta de la cotidianidad de su situación. No obstante, entre el carácter culto que brindan estos recursos formales, se mezcla un léxico propio del lenguaje popular chileno, puesto que la voz poética de la madre emplea términos como “guagua” y “lesa” a la par de imágenes sensoriales y enunciaciones metafóricas como: “¿Pero no se calla / rruiseñor taimado?” (Parra *Cancionero sin nombre* 52) o “el niño tiene / corazón de estaño” (Parra *Cancionero sin nombre* 52).

Asimismo, en la segunda vuelta, se sostiene también el efecto cómico anterior en la repetición léxica que reiteradas veces genera el pequeño, como “gato, gato, gato” (Parra *Cancionero sin nombre* 56) o “nadie, nadie, nadie” (Parra *Cancionero sin nombre* 57), parodiando, de igual forma, las repeticiones léxicas lorquianas. Mas, no para generar un ritmo armonioso y melódico, sino para caracterizar la necedad y el infantilismo (la “pataleta”) de la voz poética del hijo. No obstante, la forma de hablar del niño, incluso más que la de la madre, resulta desconcertante, puesto que nuevamente convive un lenguaje culto con uno popular que no pareciera corresponder con la corta edad del pequeño. De tal forma, versos con un lenguaje y un tono infantil como “No me cuente historias / de su cuco malo” (Parra *Cancionero sin nombre* 56), contrastan con versos más solemnes y complejos como “nadie no me diga / corazón helado” (Parra *Cancionero sin nombre* 56), atribuyendo a la voz poética del niño una cierta adultez que descoloca y distorsiona su caracterización. Esto hace posible conjeturar el hecho de que, más que tratarse efectivamente de un diálogo, pudiese ser una discusión imaginaria producto de la desesperación de la madre. Esto añade una cuota de comicidad a esta voz poética infantil, quien a pesar de su corta edad logra pelear y reclamar cual adulto.

De ahí que nuevamente sea posible apreciar que la asimilación de los elementos del romancero lorquiano sirve al poeta como arena para la indagación, experimentación y construcción poética de sus propias inquietudes. Valiéndose del humor y la parodia, Parra logra modificar y transformar lo que podría parecer imitación o influencia, hacia un producto lírico único que, incluso, llega a desafiar y subvertir el supuesto “modelo” que le ha valido de “inspiración”. Recordemos que, bajo la teoría bakhtiniana, en el empleo de la parodia se activa una “segunda voz, [que] una vez que ha hecho casa en el discurso del otro, colisiona hostilmente con su primordial huésped y lo fuerza a servir directamente objetivos diferentes” (Bakhtin 193), comprendiendo que toda palabra y discurso, al ser un ente móvil y en constante interacción dialógica, puede tener dos intenciones semánticas simultáneas. Quien genera la apropiación, por tanto, problematiza y desafía nociones como “autoría” y “originalidad” al comprender que todo discurso “tiene una doble dirección —está dirigido tanto al objeto referencial del discurso, como en un discurso ordinario, y dirigido hacia el discurso de otro, hacia la expresión de alguien más” (Bakhtin 185), porque en lo que se enuncia siempre cohabita una intención ausente en la presencia, una poética que convive con el sentido más literal.

Además, si a ello sumamos el hecho de que dicha apropiación recurre al humor en lo paródico, como es el caso de varios poemas del *Cancionero sin nombre*, entonces “el discurso se vuelve una arena de batalla entre dos voces” (Bakhtin 193), tratándose de una disputa donde la apropiación de símbolos, temáticas y recursos poéticos, que se transforman y desdoblan en *lo que parece, pero no es*, se enfrentan, desde adentro y desde afuera, a la verticalidad que supone el “discurso único”, “original” y con “autoría”. Discurso que, además, se apropia, resignifica y desafía, en la consolidación de un producto creativo único en su doble dirección, de aquello que parecía pertenecer de forma exclusiva a “la madre

patria” o “madre autora y rectora de lo único y original”. De ahí que sea posible notar que la obra temprana de Nicanor Parra está lejos de ser la imitación de la poética lorquiana, sino que en su trabajo de apropiación, selección y tratamiento paródico logra consolidar una producción literaria única que problematiza con el tutelaje ibérico, desafiando esa supuesta “deuda discursiva”.

Para finalizar, analicemos brevemente el poema “Margarita, quiero matar al río” (1937) [[Anexo 5](#)], que ya desde el título llama la atención por su reminiscencia al famoso poema dariano dedicado a Margarita Debayle. De hecho, lo interesante del poema de Parra recae, precisamente, en la fusión de elementos característicos del modernismo e, incluso, de gran cercanía con el surrealismo, con aquellos ya asimilados del romancero lorquiano. Ahora, en cuanto a la estructura métrica del poema, como el resto de las composiciones anteriores, encontraremos que este sigue sosteniendo concordancias con la estructura, el ritmo y la cadencia de los romances tradicionales y lorquianos. Sin embargo, la rima asonante, en este caso, se sostiene en los cuartetos en el primer y tercer verso, así como en el segundo y cuarto, lo que genera un ritmo y una cadencia distinta, que lo distancian de la musicalidad propia del romancero. Incluso, aunque hay repeticiones variadas, como la que yace en torno a “matar al río” (Parra *Cancionero sin nombre* 27) y “en mí oído” (Parra *Cancionero sin nombre* 27), su efecto no deriva en la consolidación de un estribillo o coro melodioso cercano al canto. Además, a nivel temático, vemos que contrasta con respecto al romancero en cuanto a que no hay una narración o una intención teatral. La voz poética apela a un interlocutor desconocido en una sola apóstrofe: “Si yo olvidara tu nombre / dolida luz en el vidrio” (Parra *Cancionero sin nombre* 27), manifestándole su necesidad por asesinar al río, elemento que, no obstante, guarda un gran simbolismo a lo largo del poema y que pudiera ser reminiscente tanto del universo lírico lorquiano como del dariano.

Ahora, lo que resulta notable son las imágenes metafóricas del poema, mismas que construyen un ambiente sumamente simbólico y casi onírico de gran preciosismo. A pesar de su brevedad, encontramos campos isotópicos diversos que embellecen y aportan a la sensorialidad simbólica: desde bichos “insecto / luciérnaga” (Parra *Cancionero sin nombre* 37-8), plantas aromáticas como “ azucena / hiedras / fragancia” (Parra *Cancionero sin nombre* 37-8), hasta elementos brillantes como “luz / alba / nevada luz / luciérnaga” (Parra 37-8) que se suman a la blancura del “viento blanco / nevada luz” (Parra *Cancionero sin nombre* 37-8), lo cual provoca un despliegue visual, sonoro, olfativo y sensitivo que recuerda en mucho a procedimientos propios del proyecto poético modernista.

No obstante, la reiteración más notoria de las palabras “río” (4) y “viento” (3), respectivamente, guardan concordancia con el carácter simbólico de los romances lorquianos, significando el fluir de lo pasional y lo erótico. Por otra parte, cuando la voz poética describe a su sentir en la repetición variada “corazón de insecto / concluyéndose en mi oído” (Parra *Cancionero sin nombre* 37) y “corazón de agua en mi oído” (Parra *Cancionero sin nombre* 37), es posible apreciar que este asocia su corazón, sus emociones, a la pequeñez de un insecto y a la inestabilidad del agua. Vemos, además, que la luz, que pudiese simbolizar la esperanza y la vida, se suma a la fragilidad de su corazón al ser una “dolida luz en el vidrio / toda luciérnaga muerta” (Parra *Cancionero sin nombre* 37), dando cuenta, mediante una asociación discordante de elementos, propios de vanguardias como el surrealismo, el dolor que aqueja a la voz poética, desde la delicadeza del vidrio y la expiración de una luz propia de la naturaleza. Ante ello, el enunciante pide, entonces: “desnúdame viento blanco / que quiero matar al río” (Parra *Cancionero sin nombre* 37), lo cual en la tercera estrofa se repite de forma variada al establecer que, en efecto, el viento ha cumplido la función anterior: “me está desnudando el viento / para que asesine al río” (Parra *Cancionero*

sin nombre 37). Si asociamos el símbolo del río con el verso donde se describe al corazón como agua, queda claro que la voz poética busca asesinar el caudal de emociones inestables que provocan su dolor. El viento, por tanto, es la fuerza vital y pasional, similar al simbolismo lorquiano, que desnuda su sentir y que se enrueda en su oído cual “obscura hiedra” (Parra *Cancionero sin nombre* 37) para incitarle a matar la luz de la esperanza que le aqueja. Sin embargo, en el último verso del poema la voz poética da cuenta de que la pasión y el tormento solo consiguen desbordarse: “el río suelto en mi oído” (Parra *Cancionero sin nombre* 37), imagen visual y sonora de gran complejidad, intimidad y belleza.

De esta forma, el poema unifica recursos preciosistas, reminiscentes al proyecto modernista; imágenes y metáforas donde se fusionan elementos discordantes, como la propuesta surrealista; así como elementos característicos de la estructura y el simbolismo del romancero lorquiano; generando e integrando un despliegue y un manejo de mecanismos de apropiación que derivan en la consolidación de un producto estético único. Además, la integración de lo anterior también permite dar cuenta de la hibridez poética de Parra, en el marco de un intercambio discursivo atlántico, puesto que la apropiación y alineación de diferentes proyectos poéticos y estéticos permite establecer cruces dialógicos permisibles solo en el entendido del carácter transatlántico que deviene tras la asimilación y resignificación de lo ajeno como propio.

Ahora bien, a continuación sumaremos al anterior análisis la revisión de dos poetas de la claridad cercanos a Parra: Óscar Castro y Omar Cerda, para así poder establecer, en un último capítulo, si puede o no hablarse de un intercambio transatlántico entre poéticas que va más allá de la influencia, imitación o admiración.

2.2 *Camino en el alba* (1938) y otros poemas de Óscar Castro

Oriundo de Rancagua, el poeta, prosista y profesor Óscar Castro Zúñiga da muestras, desde temprana edad, de una marcada vocación literaria. A pesar de siempre proyectar una actitud apacible y una gran timidez, la gestación de su amor por las letras comienza a concretarse desde sus dieciocho años; así lo describe en su biografía Gonzalo Drago: “a los 18 años, pálido, de aspecto tímido, se acercó a Miguel González Navarro, director de ‘La Semana’ de Rancagua y le entregó un poema para que lo leyera y publicara ‘si tenía méritos literarios’” (23). De ahí, junto con su trabajo como bibliotecario, comienza a ganar cierta popularidad, publicando, esporádicamente, bajo el seudónimo de Raúl Gris, algunos poemas en el periódico local *La Semana*, los cuales cuentan con una entusiasta aceptación entre los lectores locales (Drago 23-4). No obstante, tras contraer matrimonio con Isolda Pradel, los problemas familiares y económicos fueron agravando y dificultando su desarrollo como poeta y prosista, llevándole a “escribir crónicas en un diario local [mientras que] por las mañanas atendía un puesto de leche” (Drago 29), así como algunos cuentos en el *Leoplán* de Buenos Aires (Drago 30).

Mas, tras el estallido de la Guerra Civil española y el anuncio del asesinato de Federico García Lorca, la hasta ahora interrumpida carrera escritural del poeta rancagüino cambiará de rumbo por completo. Dado que “los escritores amigos de la República Española se colocaron luto en el corazón” (Drago 30), ambas latitudes se vuelcan a la escritura de romances, responsos, elegías y homenajes para mostrar su respeto y admiración por el poeta, pero también para solidarizarse con la circunstancia política española. Dicha congoja se deja sentir de forma particular entre los chilenos, como ya hemos señalado con anterioridad, dada

la amistad del poeta y dramaturgo español con Pablo Neruda y las propias convulsiones políticas que se venían gestando en el territorio a finales de la década de los 30. Conmocionado por la noticia, Óscar Castro se suma a la escritura colectiva que se estaba gestando en Latinoamérica y España para homenajear al poeta, de hecho, “utilizó diversos recursos para expresar el dolor que lo atormentaba, ya que él admiraba a García Lorca como poeta y, por extensión, amaba a España” (Vilches Contreras 118)³². Por lo cual, en agosto de ese mismo año (1936), escribiría el “Responso a Federico García Lorca”, mismo que se publicaría y del que se haría lectura en la velada fúnebre organizada por el *Ateneo* de Valparaíso, causando grandes ovaciones del público (Drago 31). Entre ellos, se encontraba el poeta Augusto D’Halmar, quien, impresionado por el trabajo de Castro, le dedica una crónica titulada “Glosa a los recuerdos de un vivo y al responso de un muerto” (Drago 31), lo que iniciaría una amistad, mediante correspondencia, que abre las puertas al rancagüino hacia el esperado reconocimiento nacional e internacional. De ahí que “la muerte de Federico García Lorca significó el primer reconocimiento, y por consiguiente, la primera publicación de la primera obra de Óscar Castro lo que daría inicio a su carrera literaria” (Cabrera 157), pues tras esta suerte de “espaldarazo”, escribirá durante los siguientes dos años (1937-8) dos poemas más: “España Eterna” y “Elegía por los niños muertos”, dedicados a la circunstancia sociopolítica española. De ellos hará lectura en su casa, contando con la presencia de “obreros

³² Su admiración por García Lorca inicia cuando trabaja como bibliotecario en la Biblioteca Eduardo De-Geyter de Rancagua en 1930, donde comenzó a tener acceso a múltiples y variados libros que leyó con gran avidez. Así lo rememora Gonzalo Drago cuando señala que “el poeta tenía buena memoria y un cabal conocimiento de la literatura española, comenzando desde Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, Garcilaso, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, hasta los modernos nombres de los Machado, Cernuda, Gerardo Diego, Aleixandre, Alberti, Juan R. Jiménez, Miguel Hernández y García Lorca entre otros” (27). Además, como rememora su esposa Isolda Pradel, conocía también el teatro lorquiano desde la actuación de Margarita Xirgú: “tomó un trabajo extra cuya finalidad era unos pesos más para llevarme a Santiago a ver a Margarita Xirgú, que estrenaba las obras del gran dramaturgo Federico García Lorca” (22).

anarcosindicalistas, periodistas, escritores y estudiantes provenientes de la Península” (Vilches Contreras 118), creciendo, así, su reconocimiento local, nacional e internacional.³³

Además, como apunta Josefina Cabrera, el impacto de la Guerra Civil y de la muerte de García Lorca en Óscar Castro se explican dado que “el poeta era un gran admirador de España en términos culturales, especialmente de su legado literario. [y] A su vez, era un fervoroso oponente a cualquier tipo de dictadura” (158), en cualquiera de los contextos que pudiese manifestarse. De hecho, bajo la forma de romance, dedica una composición al general Ibáñez, donde es claro que su candidatura “irritaba profundamente al poeta, quien despreciaba profundamente las acciones del general” (Cabrera 158), mientras que reiteró su apoyo, mediante su ejercicio periodístico, hacia Pedro Aguirre Cerda, aun y cuando nunca se adscribió de forma explícita a ningún partido político en particular. Además, el poeta rancagüino llega a recibir a ocho exiliados españoles³⁴ en su casa, como rememora su mujer Isolda Pradel: “ellos compartieron nuestra mesa y nosotros su tremendo dolor, mientras con las mandíbulas apretadas la rebeldía les quemaba las entrañas” (en Cabrera 158), lo que da cuenta de las repercusiones concretas y las conexiones del poeta con respecto a lo ocurrido en territorio ibérico.

Ahora bien, la creciente popularidad que desencadena esta serie de romances, responsos y homenajes escritos por Óscar Castro, en torno a la muerte del granadino y el desenvolvimiento de la Guerra Civil española, le valen su mención dentro de la antología

³³ Aun y cuando pareciera tratarse de la adscripción a un proyecto poético-político, es importante señalar que los poetas de la claridad, en general, sostuvieron el hecho de no estar afiliados o adscritos a ningún partido o ideología política en concreto. No obstante, como señala Espinoza Olmedo: “Aunque declaradamente apolíticos, resulta evidente que el impacto de la Guerra Civil Española produjo en la mayoría de estos poetas una respuesta que no se dejó esperar. Al menos, en dos corrientes que, aunque diversas, no se excluyen, por una parte, el desarrollo de una poesía en torno a la Guerra y, por otra, una ‘recuperación de modelos propios de la poesía popular hispánica’ (Galindo, 2006)” (63).

³⁴ En la biografía *Óscar Castro en Rancagua* (2009) escrita por Isolda Pradel no se especifica quiénes fueron los ocho exiliados españoles que permanecieron en la casa del poeta.

Ocho nuevos poetas chilenos (1938), donde “Tomás Lago [lo] incluía entre los poetas de la claridad” (Espinoza Olmedo 64), adscribiéndole al proyecto y la propuesta estética que surgía, como hemos mencionado anteriormente, en respuesta a la necesidad de una poesía más “clara”, es decir, más cercana a la realidad, a lo popular y de comunicación más directa con el lector. Pero, además, le permiten la consolidación y publicación de su primer poemario *Camino en el alba* (1938), el cual “se caracteriza por la fluidez y la claridad del pensamiento, por la rima asonante y su sentido profundamente humano, manteniendo siempre el poema en un tono de admirable rigor estético” (Drago 55), con romances y poemas de gran armonía que rescatan sus experiencias en el campo, sus recuerdos y sus sentimientos en torno a problemáticas y valores de carácter social. Prologado por el propio Augusto D’Halmar, en este poemario dedica la última sección “Encrucijada con sangre”, para incluir los poemas “Responso a García Lorca”, “España eterna” y “Elegía por los niños muertos” y, con ello, plasmar la “confluencia y bifurcación, emboscada y dilema; una encrucijada vinculada a la sangre, como metáfora de la violencia” (Espinoza Olmedo 64) que había herido a la poesía y a la realidad social de ambas latitudes.

Así, en “Responso a García Lorca” (1938), Óscar Castro dedica sus versos a la denuncia de la injusticia que implica la muerte del poeta, donde la voz poética enuncia que lo anterior representa “una emboscada a la poesía, toda una violencia dirigida hacia el universo de la poesía popular” (Espinoza Olmedo 64). En él destacan versos que guardan una profunda reminiscencia con la poética lorquiana como “Cinco fusiles buscaron, / por cinco caminos, su alma” (Castro en Espinoza Olmedo 64), donde la repetición del número cinco rememora el famoso y sentido poema a Ignacio Sánchez Mejía del poeta granadino. Por otra parte, la voz poética representa la protesta de los poetas en “España eterna” (1938), donde la teatralidad de sus apóstrofes y diálogos “-¡Las extranjeras legiones / no pasarán! / ¡Y no

pasan!” (Castro en Espinoza Olmedo 65) hacen que figuras como El Cid y El Quijote clamen el uso de la espada en defensa de las circunstancias políticas. Finalmente, el poema que cierra *Camino en el alba* es “Elegía por los niños muertos” (1938), dedicado a la muerte de los niños tras el asedio de la guerra, “no solo finaliza la obra, sino que, además, clausura la esperanza en el futuro y deja en suspenso la amenaza que se cierne sobre el mundo” (Espinoza Olmedo 65). De tal forma que, a través del lenguaje poético, “Encrucijada con sangre” representa “una realidad violenta, tensionada por el deseo de restauración de un orden” (Espinoza Olmedo 64), mostrando la solidaridad y fraternidad de Óscar Castro con la cruenta circunstancia española de la época.

Dado que mucho se ha establecido ya en torno a esta sección específica del poemario, a continuación delinearemos algunos símbolos, temáticas y recursos poéticos lorquianos presentes en tres poemas más de esta primera obra del poeta rancagüino. Esto con el objetivo de dilucidar que, más allá del furor de los homenajes y romances, producto de la contingencia poética tras la muerte de García Lorca, existe una apropiación que responde, se adecua y se transforma en el lenguaje, el contexto y las formas de lo chileno. Por tanto, lo anterior permitiría contemplar que al dialogar con la poética lorquiana se genera una propuesta lírica que no pretende únicamente una imitación conmemorativa, sino que, mediante dicho canal estético, se consolida el proyecto de los poetas de la claridad, lo que atiende a las necesidades estéticas, culturales y sociales nacionales, impulsando el desenvolvimiento del quehacer artístico chileno. Posteriormente, en un siguiente capítulo, atisbaremos las implicaciones trasatlánticas que dicha apropiación significa para la comprensión de la figura y obra de ambas partes en cuestión, lo que suma a los análisis poéticos de las obras y autores seleccionados.

En “Romance del hombre nocturno” (1938) [[Anexo 6](#)] Óscar Castro se vale de esta forma tradicional lírica, asociada fuertemente a la poética de García Lorca, quien “para la gran mayoría de los lectores de Hispanoamérica era un autor de romances” (Barchino Pérez y Binns 64). Como es característico del género, la voz poética narra su propia travesía nocturna a caballo, camino a reencontrarse con su madre y sus hermanos menores. Entre los cerros sostiene un breve encuentro con otros cuatro jinetes, con quienes establece conversación. Después, continúa su viaje hasta el amanecer, hasta llegar al encuentro de sus familiares. Sin embargo, la narración poética termina de forma brusca e inesperada, otro elemento propio del romance, introduciendo una segunda voz poética más impersonal, misma que señala que: “detrás, el recuerdo grande / de un bandido que era un hombre” (Castro 26), de lo cual pudiese inferirse que la primera voz poética, este viajero nocturno, es en realidad una suerte de bandido fugitivo. Es interesante notar que, a nivel temático, el poema guarda un cierto grado de cercanía con “Burla de don Pedro a caballo” del *Romancero Gitano* (1936) de García Lorca, puesto que, en ambos romances, se narra la travesía de un hombre a caballo hacia una ciudad lejana, al encuentro de aquellos quienes les esperan. No obstante, en el poema de García Lorca, la circunstancia del encuentro resulta en un desenlace trágico e inesperado, puesto que “entre los azafranes / han encontrado muerto / el sombrío caballo / de Don Pedro” (García Lorca *Romancero Gitano* 307). Esto, además, se suma a la imagen de la ciudad en llamas y al canto de la última laguna, donde la isotopía en torno a la muerte: “voces perdidas/ flor enfriada / Don Pedro olvidado” (García Lorca *Romancero Gitano* 307), reafirmando el tono sombrío y dramático del cierre.

Ahora bien, en cuanto a los recursos formales y símbolos, son múltiples las concordancias entre los romances lorquianos y el poema seleccionado, lo cual pudiese resultar lógico si recordamos que ambos pretenden adscribirse a la tradición del romance,

género poético de gran musicalidad y que contiene una serie de elementos característicos. No obstante, es interesante notar cómo la intención y el contexto, que yace detrás de su empleo, genera variaciones que connotan una asimilación y transformación de esta forma lírica tradicional.

Desde la primera estrofa del poema de Castro, la voz poética nos sitúa en una oscuridad que, de la mano con una referencia bíblica, otro elemento propio del romance, ya da señales de peligro y de muerte: “noche de crucifijos” (Castro 24). Además, es notable que esta voz masculina se abre paso sobre una yegua “con firmes pasos de bronce” (Castro 24), mientras que “andaba el agua desnuda” (Castro 24) en el silencio de la noche. Las anteriores imágenes sensoriales guardan concordancias con el poema “Romance de la luna, luna”, donde la luna, como el agua del poema de Castro, yace desnuda aquella noche en la fragua: “mueve la luna sus brazos / y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño” (García Lorca *Romancero Gitano* 280), imagen de la naturaleza, de gran sensualidad y femineidad, que es presenciada, en ambos poemas, por la figura masculina (hombre y niño, respectivamente). Asimismo, la blancura de la luna, la noche estrellada que “fulgía sobre los montes” (34) y las “claras conversaciones del agua” (24, destacado por mí), producen una imagen luminosa que se contrapone a la espesa y amenazante oscuridad: “Huye, luna, luna, luna” (García Lorca *Romancero Gitano* 280) y ““Es mala la *noche*, amigo” (Castro 24, destacado por mí), siendo que, en ambos casos, esto atisba un posible desarrollo dramático de las acciones de la voz poética, fijando el tono de misterio característico del romance.

Ahora bien, este poema dialoga, a su vez, con “Romance sonámbulo”, guardando una proximidad temática de gran cercanía con la teatralidad lorquiana. Recordemos que en “Romance sonámbulo” el movimiento dramático parte con el tránsito a caballo de un hombre “que abre el camino del alba” (García Lorca *Romancero Gitano* 284) al encuentro de su

amada. De forma muy similar, el poema de Castro inicia con el viaje nocturno de un hombre a caballo, entrando a la ciudad de Rancagua en un “amanecer de limones” (Castro 26) que lo reencuentran con su madre. Pero, incluso, hay similitudes en el uso del diálogo y las apóstrofes que dan cuenta del desencadenamiento de las acciones de los personajes, pues, mientras que en el romance lorquiano el jinete mira a alguien venir a lo lejos “¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?” (García Lorca *Romancero Gitano* 284), encontrándose con su compadre “Compadre, quiero cambiar / mi caballo por su casa” (García Lorca *Romancero Gitano* 284); en Castro, el hombre grita “-¡Quién vaaa!” (25) mientras se aproximan cuatro jinetes a su encuentro. Las similitudes anteriores resultan, de nueva cuenta, significativas, puesto que evidencian el conocimiento y el diálogo que la poética de Castro entabla particularmente con el romancero lorquiano.

Además, existen concordancias en el uso de otros recursos poéticos que, si bien son propios del género, los romances de ambos autores comparten de forma significativa. El uso de apóstrofes en el romance de Castro, por ejemplo, permite no solo sostener el tono dramático de la narración poética, sino que también nos adentra en un conocimiento más profundo del conflicto que afecta a las figuras poéticas, develando la intención y el contexto hacia el que apunta el poema. Como en “Romance de la luna luna”, cuando la voz poética cambia y habla la luna: “niño, déjame que baile. / Cuando vengan los gitanos, / te encontrarán sobre el yunque / con los ojillos cerrados” (García Lorca *Romancero Gitano* 280), nos encontramos con un diálogo que nos anticipa el conflicto y los motivos de las figuras enunciadas dentro del poema. Asimismo, el contexto que circunda las acciones de la voz poética del hombre, en el romance de Castro, se devela mediante el diálogo con los jinetes:

-¿A dónde marcha el amigo?

-Al pueblo de más al norte.

Me esperan mi vieja madre
y mis hermanos menores.
Los dejé un día de marzo;
cinco años van, desde entonces. (25)

Por tanto, es mediante los versos apostroáficos, en ambos casos, que se desenvuelve y se vivifica la acción dramática que enuncia la voz poética, además de establecer las motivaciones y el conflicto que da intención al poema: en el romance de García Lorca, la matanza de los gitanos; y en el caso de Castro, el regreso al hogar de un hombre que fue quizás bandido.

Otro elemento interesante es el uso de aliteraciones y repeticiones léxicas que Castro apropia del ritmo y la musicalidad del *Romancero gitano* de García Lorca. Ejemplo de ello es la repetición de “Sin embargo, sin embargo” (Castro 25), verso que brinda la misma cadencia que “Huye, luna, luna, luna” (García Lorca *Romancero Gitano* 280), ritmo que establece una melodía propia del romance, género que, recordemos, en sus orígenes se componía para ser cantado. Lo mismo con aliteraciones como: “oros y olores” (Castro 24) y “un paso de angostos bordes” (Castro 25), las cuales recuerdan a aliteraciones lorquianas como: “tocando el tambor del llano” (281) y “El aire la vela, vela. / El aire la está velando” (281), las cuales generan una repetición de sonidos, mediante el énfasis en ciertas vocales, que aportan a la melodía.

Ahora bien, a pesar de que la asimilación y la concordancia de los elementos anteriores podrían presuponer una simple imitación, influencia y/o inspiración en García Lorca por parte de Castro, es en el empleo de los símbolos donde se devela, de forma más notoria, una diferenciación que demuestra no solo la respuesta a otro contexto sociocultural, sino el trabajo, la intención y el desarrollo estético de la propuesta del poeta rancagüino.

Por ejemplo, en el poema de Castro hay una alusión al “bronce”, similar a la que yace en el “Romance a la luna, luna”. Cuando la voz poética enuncia: “Por el olivar venían, / *bronce* y sueño, los gitanos” (García Lorca *Romancero Gitano* 281, destacado por mí), sumado a la mención anterior del “estaño”, se personifica a la cultura gitana, quienes emplean dicho material para crear piezas de joyería. Pero, además, la referencia a dichos metales y la bisutería que los caracteriza se equipara con la belleza y la pureza de la naturaleza: “Si vinieran los gitanos, / harían con tu corazón / collares y anillos blancos” (García Lorca *Romancero Gitano* 281), pureza que será mancillada por la muerte que se avecina desde la oscuridad de los montes, potenciando la violencia y el sentimiento de injusticia en torno al conflicto descrito. En Castro, la apropiación del bronce no imita el anterior procedimiento, sino que deriva en otra connotación: la firmeza de los pasos de la yegua. Esto no solo permite generar una imagen sensorial que involucra el destello y el sonido de las herraduras, sino que también refuerza el honor y la virilidad de este hombre valiente que atraviesa la noche sin temor: “¿Miedo? Mi yegua era firme / y yo llevaba un revólver” (Castro 24).

A ello, se suma la mención de otro metal muy significativo en la cultura chilena: el cobre. Cuando el enunciante poético describe la resonancia de la voz de uno de los jinetes: “Ancha mi voz, y serena; / la suya, opaca, de *cobre*” (Castro 26, destacado por mí), se establece una comparación entre las masculinidades que refuerza el símbolo de una virilidad sólida, una que está adherida a la tierra y a su identidad, que se planta de forma fuerte y serena, sin grandes aspavientos.

Por otra parte, así como en el *Romancero gitano* hay incontables marcas que remiten a un contexto local, el cual es particularmente andaluz, con comunidades gitanas e, incluso, con presencia de la Guardia Civil española; en contraste, este romance de Castro hace mención directa al territorio chileno:

Cerca, maitenes y boldos;
lejos, Rancagua y sus torres;
entre sus casas, mi casa,
con ciruelos y parrones (26)

Así, Castro se apropia de los recursos y el estilo lorquiano de lo popular, mas para dar cuenta del viaje de un hombre chileno, cuya virilidad, honor y astucia quedan comprendidos y sujetos a una tierra de cobre, montes, mares, parrones y ciruelos; descripción del típico paisaje campesino de la región central de Chile. Además, con ello la voz poética da muestra del éxito de su empresa: es el retorno del héroe y el triunfo de su virilidad lo que le permiten volver al territorio perdido. Esto dista del tono trágico y dramático que se desenvuelve en casi todos los romances del *Romancero gitano*, donde la empresa termina en la muerte de un colectivo, en el arrebato de un territorio, en el honor mancillado. De tal forma que la valoración de la apropiación del estilo lorquiano en Castro y su obra temprana, lejos de la simple imitación, demuestran que hay un desarrollo del diálogo lorquiano hacia la representación, caracterización y problematización del contexto popular chileno y de su realidad sociocultural.

Ahora bien, establecido lo anterior, analizaremos dos poemas más pertenecientes a esta primera publicación de Óscar Castro, *Camino en el alba* (1938), las cuales siguen mostrando reminiscencias con el *Romancero Gitano*, pero desplazándose hacia otras formas de expresión poética que se alejan de los romances de la contingencia poética de la época.

En el “Poema de la Fraternidad” (1938) [[Anexo 7](#)] encontramos que la temática, a grandes rasgos, nos presenta una suerte de himno desde el cual se incita a un futuro donde reine la hermandad y la solidaridad entre los hombres. La voz poética hace una invitación

esperanzadora hacia un futuro donde los hombres compartan unos con otros los frutos de un trabajo común:

Yo quiero que esta dulzura transparente

no sólo sea mía.

Gústala tú también,

como el pan blanco que un cuchillo divide para todos. (Castro 20)

Por tanto, el enunciante canta a la fraternidad desde “este día nuevo” (Castro 19), buscando que, finalmente, su voz logre empoderar a los hombres y dar término a la amargura, la desconfianza y las protestas que los han aquejado y dividido los unos de los otros.

A nivel temático, el poema sí se desapega de la apropiación antes brindada por el romancero lorquiano: este himno alegre, cargado con un tono de gran esperanza, pareciera no tener mucho en común con el dramatismo, el tono de injusticia y el desasosiego de los romances del poeta granadino. Asimismo, la estructura del poema manifiesta una mayor libertad en el verso que difiere de la estructura tradicional del romance. No encontramos una narración poética que establece, desde el inicio, el movimiento de un personaje en particular, sino una voz poética que invita, pregona y canta a la fraternidad entre los seres humanos.

Dado lo anterior, podría pensarse que el diálogo lorquiano pareciera prevalecer solo en aquellas producciones literarias cercanas a la contingencia poética del romance. Como hemos podido dilucidar, el “Poema de la Fraternidad” pareciera tomar distancia con respecto al romancero lorquiano, puesto que apunta hacia otras formas de expresividad distintas de la estructura y la temática que veníamos trazando en poemas anteriores. Sin embargo, a continuación observaremos que sí hay una transmutación de los recursos poéticos del romance y símbolos lorquianos que, sutilmente, se sostienen a lo largo de este poema y que va develando el trabajo de apropiación creativa de Castro.

Ejemplo de ello es el uso de la repetición en los siguientes versos: “Y mis hijos, los hijos tuyos” (Castro 19), “conduciendo tu barca – mi barca” (Castro 19) y “escondiendo la mano que quiere estrecharse a mi mano” (Castro 19), las cuales, además de ser un recurso característico de los romances tradicionales, crean una cadencia que recuerda mucho al procedimiento y al ritmo lorquiano. Así, como en el famoso verso de García Lorca: “Verde que te quiero verde” (García Lorca, “Romance sonámbulo” *Romancero Gitano* 284) u otros versos como el políptoton: “Vengo a buscar lo que busco” (García Lorca, “Romance de la pena negra” *Romancero Gitano* 289), la apropiación de la melodía de los romanceros lorquianos logra enfatizar, de igual forma, un concepto y sus vetas significantes. No obstante, si bien en García Lorca el anterior empleo rítmico permite potencializar, por ejemplo, el manejo de la sensorialidad (como la reiteración visual del verde en “Romance sonámbulo”) y de acciones (como la frustrada búsqueda que transmite el “Romance de la pena negra”), la apropiación de Óscar Castro se resignifica al añadir a la repetición una intención de contraste entre “lo mío y lo tuyo”. Así, cuando la voz poética establece aquello que le pertenece (“mis hijos / mi barca / mi mano”) para, de inmediato, corregirse y compartir a un *otro* aquello que, inicialmente, pareciera poseer (“hijos tuyos / tu barca / la mano”), la repetición intensifica el sentido de fraternidad al que apunta la intención de la voz poética, fomentando la sensación de hermandad e, incluso, reforzando la invitación a la unidad entre los hombres. De esta forma, Castro no se conforma con la imitación del ritmo y del manejo de ciertos recursos propios del romancero de García Lorca, sino que, al asimilarlos, los adecua y los transforma en función de su propia enunciación.

Además, como lo vimos en el “Romance del hombre nocturno”, el poema recurre a símbolos e imágenes sensoriales que recuerdan en mucho a aquellos empleados por García Lorca en el *Romancero gitano*, pero que, lejos de la aparente inspiración, se resignifican al

insertarse en tópicos universales y, con ello, generando sus propias connotaciones e intencionalidades. En verbigracia, fijémonos en símbolos religiosos como: “bajo la exacta *parábola* de los planetas” (Castro 19, destacado por mí), “como el pan blanco” (Castro 19), o aludiendo a la eucaristía en “de las puertas que ocultan la *ofrenda* del futuro” (Castro 19, destacado por mí). El tono profético de la voz poética vaticina, constantemente, en los versos anteriores, un futuro venidero donde la fraternidad permita una sociedad mejor. En los romances de García Lorca, las menciones a aspectos religiosos, como “la noche de Santiago” (“Casada infiel” *Romancero Gitano* 287), “San Cristobalón desnudo, / lleno de lenguas celestes” (“Preciosa y el aire” *Romancero Gitano* 282) o “Ángeles y serafines / dicen: Santo, Santo, Santo” (“Martirio de Santa Olalla” *Romancero Gitano* 305), no solo responden a la tradición del romance, sino que se resignifican desde la cultura gitana y, con ello, apuntan hacia una serie de connotaciones diversas que revelan conflictos dramáticos, deseos pasionales ocultos e, incluso, establecen un tono sagrado que mitifica las imágenes sensoriales y la narración poética establecida. En Óscar Castro, por el contrario, no se pretende caracterizar a una comunidad cultural en particular, sino que la apropiación y el empleo de dichas referencias religiosas recae en una intención más cercana a lo moralizante, puesto que, a modo de moraleja, se hace patente la necesidad por una mayor fraternidad universal entre los hombres.

Por otra parte, es notable también que este poema de Castro no abandona el uso de las apóstrofes y la cercanía con el canto, los cuales son elementos clave para el romance como género y muy especialmente para el romancero de García Lorca. No obstante, el empleo de versos apostróficos no busca, a diferencia de estos romances, develar o intensificar el tono y conflicto dramático que pudiesen yacer detrás de una narrativa poética. De hecho, la intención de la voz poética, en el poema de Castro, es dirigirse de forma directa a un *otro*:

“Hombre, te estoy hablando” (Castro 19). De esta forma, se entabla un diálogo, discurso o canto mediante el cual el enunciante espera pueda cambiar la realidad que aqueja a su comunidad: “Y dame tu amargura y tu protesta. / Deseo que tu fuerza / se hinche como garganta o semilla en mi canto” (Castro 19). Por ello, si bien se reitera la importancia del aspecto musical, dada la isotopía: “himno / peces musicales / canto / armonioso / música madura” (Castro 19), y se conserva el empleo de recursos similares al romancero en el ritmo y la cadencia, la intención que yace tras estas construcciones apela, desde un tono moralizante, a la resolución de un conflicto social de índole distinta a las connotaciones del mundo gitano de los romances lorquianos. De hecho, aunque la descripción del contexto al que la voz poética remite pudiese ser leído desde un carácter universal, también puede considerarse muy representativo de la geografía chilena: “tierra florida / [...] montes, las pampas, los viñedos” (Castro 19), lo cual otorga un nivel más de significación e interpretación que deja entrever la apropiación y transformación que hace Castro en torno a la poética lorquiana. Incluso, yendo más allá de solo los elementos formales del romancero, puesto que también asimila el carácter tan local como universal de la producción literaria del granadino.

Un tercer y último poema, perteneciente a *Camino en el alba* y que pudiésemos analizar a la luz de lo anterior, es “Lejano amor” (1938) [[Anexo 8](#)]. La temática del poema, nuevamente, se asemeja mucho al famoso “Romance sonámbulo” de García Lorca, el cual pudo haber sido de gran relevancia para Óscar Castro, puesto que, incluso, pareciera ser que del verso “abre el camino del alba” (García Lorca *Romancero Gitano* 284) surge el título del poemario. De tal forma que, lo anterior, podría comprobar que la recuperación del romance en Castro proviene principalmente de su diálogo con el *Romancero gitano* de García Lorca. Descartando, así, otras aproximaciones que, aunque seguramente conocía dado su manejo de

la literatura hispanoamericana, posiblemente no establecen un vaso comunicante tan directo como sí lo hace con el poeta granadino.

Ahora bien, en “Lejano amor” (1938) la imposibilidad amorosa aparece como la temática central que consolida, con gran dramatismo, aquello que enuncia la voz poética. En el poema de Castro, el enunciante emprende un viaje que lo separa de la amada, por lo que declama su añoranza y su recuerdo, mientras que en el poema lorquiano el encuentro amoroso se ve frustrado, pues se ve marcado por la muerte. Y aunque no está estructurado como un romance, el poema de Castro retoma elementos propios de dicha tradición lírica, como el campo (“hoz / sesgar”), la música e, incluso, alusiones religiosas como “la llaga de un lucero” (Castro 22, destacado por mi), que no difieren mucho del tratamiento ofrecido por la poética lorquiana. De igual forma, isotopías en torno a la noche (lucero / luna / nocturno) y el mar (muelle / arrullo / puerto) guardan concordancias con respecto al “Romancero sonámbulo”, donde la noche (luna / estrellas / noche) y el mar (mar amarga / barco / pez) establecen el escenario desde el cual transitan las figuras y el movimiento dramático de cada poema, respectivamente. Incluso, hay versos en este poema de Castro que son tan reminiscentes al poema lorquiano que pudiesen pasar por una imitación directa del mismo. Por ejemplo, la repetición de “Bajo la hoz de la luna” (Castro 22), al final del poema, es muy cercano al verso “Bajo la luna gitana” (García Lorca *Romancero Gitano* 284). En ambos casos, la luna aparece como un testigo íntimo del desasosiego amoroso. Asimismo, el verso “Mi corazón se desangra / por la llaga de un lucero” (Castro 22), también guarda cercanía con: “¿No veis la herida que tengo / desde el pecho a la garganta?” (García Lorca *Romancero Gitano* 285), lo que potencia el dolor del corazón y su agonía tras la pérdida de ese objeto inalcanzable de deseo.

Por tanto, cabe cuestionar: ¿hay alguna resignificación lorquiana propia de Castro en este poema tan cercano al “Romance sonámbulo”? Si bien las similitudes de elementos y temáticas son demasiado evidentes, hay algunos elementos y rasgos sutiles que pudiesen permitir dar cuenta de que Castro no se ve determinado del todo por el romancero lorquiano. De hecho, hasta cierto punto, el poeta rancagüino logra establecer ciertas experimentaciones, mismas que más tarde cobrarán vuelo hacia el desenvolvimiento de un estilo más propio y personal. De ahí que, aunque la estructura temática del poema guarda una narrativa de gran dramatismo, cercana a la acción que la voz poética lorquiana enuncia en el “Romancero sonámbulo”, la estructura formal se distancia del romancero y también del resto de los poemas de *Camino en el alba*. De hecho, es el único poema que no se apega a la estructura del romance, pero tampoco a la del verso libre o la prosa poética del resto del poemario. Es más cercano, curiosamente, con la estructura de la copla (rima casi siempre consonante en los versos pares y asonante en los impares con versos octosílabos en su mayoría)³⁵, género poético de gran musicalidad, como el romance, pero más asociado a lo popular, puesto que se aproxima a la estructura general de la cueca chilena, (cuatro versos octosílabos con rima par), por ejemplo. Además, los contrastes sensoriales entre música y silencio y entre claridad y oscuridad (“manos claras / nuevo día” y “nocturnos / sin luces ni espejos”), dan muestra, como en el “Poema de la fraternidad”, de que hay una búsqueda estética que va más allá de la simple imitación, explorando otros efectos en la repetición variada de imágenes, símbolos y elementos que pudiesen vivificar la sensorialidad enunciada.

³⁵ La copla, por su parte, es “una canción lírica de naturaleza esencialmente oral, anónima, tradicional, por lo general en metro de cuarteta, de seguidilla o (más raramente) de quintilla o de décima –estos últimos metros asociados sobre todo a las tradiciones de poesía oral improvisada de Andalucía, Murcia, Canarias, Hispanoamérica” (Pedroza 77). Su rima es “predominante consonante en los versos pares; la segunda, de rima asonantada en los impares” (Stella Taboada 144-6) y como define Margit Frenk, autoridad en el campo del cancionero folklórico, la copla cuenta con estrofas de “cuatro, cinco o seis versos generalmente octosílabos” (en Pedroza 21).

Ahora bien, a modo de paréntesis, es importante mencionar que, tras la publicación de *Camino en el alba*, dos años más tarde Óscar Castro escribiría la *Sombra inmortal. Cantata a la muerte de Federico García Lorca* (1940), una suerte de drama lírico en el cual “transitan, frente al cuerpo sin vida de Lorca, Mariana Pineda, Yerma, Antoñito el Camborio, Preciosa, la casada infiel e Ignacio Sánchez Mejías” (Espinoza Olmedo 65), quienes homenajean, lloran y honran la vida de su creador. Sin embargo, lejos de limitarse a ser solo una pieza literaria conmemorativa, como apunta Espinoza Olmedo, se trata de un texto que es “sugerente en muchos sentidos, [ya que] no solo es una suerte de revisión de la obra de Lorca, sino un texto que tematiza la violencia, la marginalidad y la palabra poética” (65), lo cual implica que, de nueva cuenta, hay en Óscar Castro una apropiación lorquiana que, lejos de la simple imitación, sostiene criterios de selección e intenciones que terminan por resignificar los elementos asimilados. En efecto, resulta interesante que, valiéndose de una puesta en escena lírica, aparentemente homenajística, termine por consolidar una ficción que devela mucho de la postura crítica de Castro en torno a múltiples temas: como su repudio a la Guerra Civil, su visión política con respecto a los gobiernos dictatoriales e, incluso, su visión sobre el significado de la poesía y del rol del poeta como hacedor artístico.

Dado el análisis anterior, hemos podido señalar cómo el diálogo con la poética lorquiana —en la apropiación de símbolos, recursos poéticos y temáticas— han sido seleccionados, trabajados y resignificados por Óscar Castro en la búsqueda por responder a las necesidades de una poesía clara y cercana a la realidad, pero también en torno a una experimentación estética de carácter personal. Así, en los poemas seleccionados de *Camino en el alba* pudimos encontrar que, más allá de la sección “Encrucijada de la sangre”, que rinde homenaje al poeta mártir y a España, hay romances y poemas de verso libre que se apropian de los recursos estilísticos lorquianos, mas como conducto para la exploración de

sus propias inquietudes poéticas. Lo anterior, por tanto, no solo afecta la comprensión y significancia de la obra del poeta rancagüino, sino que también permite rastrear la circulación de García Lorca “más allá de puerto”. El intercambio con la poética lorquiana, por tanto, permanece de forma sostenida a través del desenvolvimiento poético de Castro, posicionando la obra de ambos dentro de una geotextualidad atlántica que da cuenta de sus hibridajes, apropiaciones y resignificaciones.

Veamos un par de ejemplos de lo anterior que permitan rastrear cómo Óscar Castro sigue apropiando símbolos, recursos y temáticas lorquianas en obras más apartadas (temporalmente) del furor del romance y de los homenajes tras su muerte. Cinco años más tarde, se publica el poemario *Las alas del Fénix: romances de una ciudad heroica* (1943), donde ya desde el título podemos inferir que hay, todavía, cercanías con la obra del poeta granadino. Sin embargo, encontramos que, si bien se recurre a la estructura del romance, hay un mayor trabajo, dominio y despliegue de los recursos y elementos poéticos propios del género y del romancero lorquiano. De hecho, a diferencia de *Camino en el alba* donde a pesar de sus resignificaciones, guarda concordancias bastante directas con respecto al *Romancero gitano*, en *Las alas del fénix* vemos que la apropiación está más asumida por el estilo propio y la originalidad creativa de Castro.

Por ejemplo, en el “Romance de Don Bernardo O’Higgins” (1943) [[Anexo 9](#)] se tematiza y enaltece la figura y el legado político de O’Higgins, mostrando de forma clara la relación, visión y compromiso que tiene la voz poética con respecto a la realidad chilena. Como en los romances tradicionales y aquellos del romancero de García Lorca, este poema de Castro todavía muestra concordancias escriturales en algunos elementos estilísticos como la musicalidad de los versos y el uso de anáforas como “*Abrazo* aquel que los años [...] / *Abrazo* en que se cumplía” (Castro 152, destacado por mí), que generan una cadencia y un

ritmo propio del canto. Asimismo, también encontramos que hay alusiones en torno a lo religioso, como “calles la crucificaban. / Cruz de martirio te fuera” (Castro 151) y algunos de los símbolos característicos de los romances de García Lorca como la noche, significando la muerte: “perros de muerte, ladraban. / la noche paría espantos” (Castro 151) o el caballo, que enfatiza de virilidad y valor: “el caballo que te lleva / tiene herraduras de llama” (Castro 152). Ahora bien, como en “Poema a la fraternidad”, el uso de versos apostroáficos como “– ¡oh mágica llamarada!–” (Castro 151) y “¡Poetas, presenten armas!” (Castro 152), aporta al dramatismo y al desarrollo del conflicto que nos presenta, desde el comienzo, la voz poética en torno a la figura de O’Higgins en batalla.

Sin embargo, es posible observar que Castro ha integrado a su registro la apropiación de la poética lorquiana a tal punto que, más allá de las concordancias escriturales anteriores, logra asimilar el espíritu crítico y comprometido con la realidad social, histórica y cultural que los romances de García Lorca manifestaban en torno a la marginalidad e injusticias sufridas por las comunidades gitanas. Por tanto, a diferencia de los poemas de *Camino en el alba*, el romance ya no es solo una simple arena de experimentación estética para Castro. Ahora representa el himno idóneo para convertir las letras en armas: “sostengo en alto mi pluma / de acero puro forjada / y se alza mi voz al viento / “¡Poetas, presenten armas!”” (Castro 152), dando cuenta de su postura frente a las problemáticas locales y de la responsabilidad sociopolítica que compromete el quehacer poético. De esta forma, este romance de Castro abandona la pretensión universal de otros romances y poemas como “Lejano amor” o “Romance del hombre nocturno”, para comprometerse con “los campos de Maipú” (Castro 152), con “la tierra chilena” (Castro 150) y con “los patriotas esclavos” (Castro 151) y adoptar, con ello, de forma total el proyecto lírico y el espíritu lorquiano.

Algo similar ocurre en el “Romance de los veinte conspiradores” (1943) [[Anexo 10](#)], poema que relata la traición y el asesinato de veinte jóvenes que conspiraban con el propósito de exigir mayor libertad. Aunque a diferencia del poema anterior, las alusiones al contexto y la realidad chilena no son tan directas, sí hay algunos elementos, como “los cóndores / los Andes / cobre” (Castro 144), que permiten inferir el contexto donde se desenvuelve el conflicto narrado por la voz poética. Al igual que en los romances anteriores, todavía prevalecen concordancias en el empleo de un ritmo y una candencia de gran musicalidad, un relato de gran dramatismo que se apoya del uso de las apostroficas, así como símbolos y versos reminiscentes a los romances de García Lorca, tales como: “de luna, de agua y de flores” (Castro 143), “Va navegando la luna / por olas de nubarrones” (Castro 144) y “La calle tiene un desvelo / de estremecidos temores” (Castro 144). Por tanto, la luna, el agua y la noche atestiguan y profetizan los violentos asesinatos que se avecinan. La sangre, en este romance en particular, cobra mayor significancia, encrudeciendo la escena mediante metáforas como: “y los fusiles florecen / súbitas rosas de azogue” (Castro 145), donde se comparan los borbotones de sangre de los disparos con rosas, símbolos de la juventud y de la belleza arrebatada a los conspiradores. Esto se asemeja al símbolo lorquiano de la sangre derramada, sobre todo como se emplea en su célebre poema a Ignacio Sánchez Mejías.

Mas, como en el “Romance a de Don Bernardo O’Higgins”, el espíritu de compromiso y responsabilidad social se despliega con gran fuerza en la siguiente apostrofica:

“–Sobre tierra americana

“vuelan, altivos, los cóndores;

“clavan los Andes el cielo

“con puntiagudos estoques;

“los pumas duelos crecieron

“de serranías y bosques,
“y nosotros, ciudadanos,
“que libres nacimos y hombres,
“encadenados estamos
“como domésticos leones.” (Castro 144)

La emotividad del anterior discurso y su adscripción a símbolos tan representativos de la cultura local logra que los versos posteriores ganen gran dramatismo y apelen a una reflexión crítica por parte del lector, puesto que en ellos se narra el violento asesinato de los jóvenes conspiradores “entre acre sabor de pólvora / y vahos de sangre joven” (Castro 145), quienes buscaban sublevarse en pos de ir en contra de la opresión y en la búsqueda de la libertad. De tal forma que la reiteración isotópica en torno a la sangre, los fusiles y puñales logra apropiarse del espíritu social, popular y dramático lorquianos, tematizando e interpelando al interlocutor con respecto a la injusticia, la violencia y la búsqueda frustrada de libertad que aquejan a los ciudadanos chilenos. Además, si consideramos que el cóndor, ave andina y emblema nacional, ha sido empleada en diferentes representaciones escultóricas del enfrentamiento entre los conquistadores españoles y los pueblos originarios, el poema se toma las armas cobrando una significancia capaz de desafiar la relación discursiva colonial. Si sumamos lo anterior al romance a Bernardo O’Higgins, podríamos considerar que Óscar Castro emplea la forma del romance y su característica narrativa histórica para reivindicar lo nacional, apropiación que se aleja de la influencia ibérica consolidando una producción poética única y que responde al contexto nacional.

Ahora bien, como hemos podido ir dilucidando a lo largo de los análisis anteriores, el desarrollo poético del rancagüino Óscar Castro se ve marcado, desde sus comienzos, por un estrecho diálogo con la obra y la figura de Federico García Lorca. Dada su pertenencia al

proyecto estético de los poetas de la claridad, Castro se apropia de la poética del *Romancero gitano* encontrando un vehículo desde el cual pueda restituir el compromiso del poeta con su realidad social y con lo popular desde una comunicación más directa con el lector. Además, se trata de una apropiación de carácter creativo, puesto que Castro asimila, integra y transforma en su lenguaje, intencionalidad, selección y adecuación las formas del romance lorquiano. Así, el diálogo entre poéticas le permite consolidar un producto literario y estético propio, capaz de responder al contexto sociopolítico y a las formas populares chilenas.

Además, más allá de los poemas, romances y obras dedicadas específicamente a la circunstancia española y a homenajear al poeta mártir de la Guerra Civil, hemos podido dilucidar que el diálogo con la poética lorquiana prevalece durante gran parte de su desenvolvimiento poético. Así, como describe Drago: “[Óscar Castro] no admitía el saqueo a la propiedad intelectual. Le agradaba la expresión personal del escritor o del aprendiz de escritor. Exigía a los demás lo mismo que se exigía a sí mismo: disciplina, autenticidad, honradez, dignidad literaria, severa autocrítica” (25), valores que, como hemos podido reconocer a lo largo del análisis, hacen presuponer que la apropiación de la poética lorquiana sostiene una relación trasatlántica de gran relevancia y complejidad tanto para su producción escritural.

2.3 *Porvenir de diamante* (1939) de Omar Cerda

Es poco lo que sabemos con respecto a la vida y obra del poeta Omar Cerda. Se conoce que nació en 1914 en Selva Oscura, Chile y que fue abogado de profesión, ya que desde “un comienzo siguió la carrera judicial y fue juez de Letras en algunos pueblos de la región” (Cid Báez 2). Aunque fue un alumno comprometido con sus estudios de leyes en la Universidad de Chile, también se distinguió como una joven promesa poética, siendo “uno de los integrantes de la generación del 38 o del Frente Popular” (Muñoz Lagos 2). En efecto, el crítico Francisco Santana destaca, en una publicación de la revista *Atenea* (1958), la claridad de la poesía de Cerda, al apuntar que es “de fácil comprensión, dado que huye del malabarismo y el juego artificial” (en Cid Báez 2).

Así, en 1939, a la edad de 26 años, gana el premio Sociedad de Escritores de Chile de poesía inédita por el poemario *Porvenir del diamante*, el cual fue publicado por las ediciones de la Universidad de Chile (Cid Báez 2). Dado su carácter armonioso y diurno, se le asocia con el proyecto poético de los poetas de la claridad, puesto que su obra está compuesta por una serie de “poemas de clara inspiración hispánica, de un García Lorca o un Rafael Alberti” (Muñoz Lagos 2), siendo uno de los libros más celebrados de su tiempo, según rememora Marino Muñoz Lagos. Incluso, en la antología *Poesía nueva de Chile* (1953), Víctor Castro rescata su relevancia para la época, declarando que fue:

[...] una de las obras más comentadas del tiempo. Porque Omar Cerda resumía múltiples experiencias que el romance de García Lorca y cierta luminosidad exterior de Rafael Alberti habían invadido a los líricos, su obra prendió en el entusiasmo,

realzando su canto bien dispuesto, haciendo del poeta una de las figuras preponderantes de la poesía joven de Chile. (en Muñoz Lagos 2)³⁶

De tal forma que, entre códigos y sentencias, el joven abogado se suma al movimiento poético de la claridad, con un poemario que destaca por su gran musicalidad, su claridad expresiva, la armonía de sus imágenes sensoriales y sus vertientes hispánicas. Se trata, por tanto, de una obra, en palabras de Muñoz Lagos, cuyo “alboroto de imágenes nos enseña la técnica de ilusionismo más perfecta, porque entre sus páginas florece la más cristalina y provechosa de las lecciones” (2), mismas que guardan concordancia con el entusiasmo por el *Romancero gitano*, el preciosismo modernista y la contingencia poética chilena.

Por ello, varios de los poemas del *Porvenir del diamante* (1939) han sido y siguen siendo recogidos por numerosas antologías nacionales, como el libro *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración de los años 30* (1994), por mencionar un ejemplo más (Cid Báez 2). Entre los poemas más rescatados por la crítica, destacan “Tebaida, o Tú me decías amarme” y “Niña del sur” (Cid Báez 2). Para Cid Báez, “no hay historia de la literatura chilena en que no salga nombrado y una breve reseña de su testo laureado” (2), dado que no dejó de llamar la atención de importantes críticos y escritores de la época.

Ahora bien, al igual que Muñoz Lagos, es notable enfatizar que Julio Cid Báez también distingue en la obra de Omar Cerda un alcance discursivo con la figura, obra y el fenómeno lorquiano, notando que:

³⁶ Es interesante notar que para Muñoz Lagos el hecho de que la poética de Omar Cerda se “parezca” a la de dos autores españoles es lo que le validaría su reconocimiento en el escenario nacional. Lo anterior nace de una postura crítica colonial que, desafortunadamente, resulta problemática al no dar cuenta de la originalidad creativa del autor o de su autonomía estilística e, incluso, adjudicar lo anterior a una influencia ibérica.

la poesía de don Omar se nutre de dos vertientes principales, reflejando sus respectivas influencias.³⁷ Una es la del romancero de García Lorca, muy próximo en el tiempo, y la otra es a mi juicio, la que proviene de los resabios del periodo epigonal del Romanticismo, agregándole algunos elementos del modernismo, como el preciosismo y cierto barroquismo. (2)

Asimismo, Hernán Díaz Arrieta, crítico y escritor de *El Mercurio*, concuerda con las anteriores vertientes, al señalar que *Porvenir de diamante* es una “obra de ascendencia³⁸ albertiana, gongorina y garcía-lorquiana” (en Parra, “Poetas de la claridad” 180), de hecho, así lo rememora Nicanor Parra en su discurso en torno a los cincuenta años del surgimiento de la antología que consolidó a los poetas de la claridad.

Y es que, lo anterior, como ya hemos observado en la obra de Nicanor Parra y Óscar Castro, sin dudas, no es un rasgo menor. Nuevamente, Hernán Díaz Arrieta, esta vez bajo el seudónimo Alone, declara que “sería interesante averiguar cuántos lirios, claveles y rosas ha hecho surgir el poeta granadino en los jardines de la poesía chilena” (en Cid Baéz), ya que, bajo su perspectiva, el fenómeno lorquiano germina en la poesía chilena una suerte de “impulso creador”. Cabe señalar que, desconociendo si la anterior aseveración guarda o no un tono irónico, pudiese aludir a una verticalidad donde se resta importancia al quehacer poético chileno de la época adjudicando una “deuda lírica” con la poética lorquiana, cuando, en realidad, es en el diálogo entre ambas orillas culturales que los poetas de la claridad producen apropiaciones y resignificaciones de gran autonomía creativa.

³⁷ Como en ocasiones anteriores, es imperante destacar que reiteradamente se habla en términos de “influencias”, “modelo”, “ascendencia” para referir al diálogo entre la poética lorquiana y, en este caso, la obra de Omar Cerda. Como hemos venido señalando, el presente estudio pretende explorar e interpretar un intercambio atlántico que, incluso, desafía y problematiza nociones que guardan semánticamente una connotación vertical.

³⁸ Ídem.

Ahora bien, es importante señalar que *Porvenir de diamante* es la única obra de Omar Cerda, ya que tras el galardón y su publicación, de manera inexplicable, el poeta no volvió a escribir. Por el contrario, aunque prometía ser una importante voz lírica para la época, “tomó su portadocumentos de abogado y se fue hacia el sur, hacia Los Ángeles, Temuco, Pitrufquén, Freire, Collipulli o Mulchén y puso a alegar pleitos en vez de redactar hermosos versos, como él los sabía hacer” (Muñoz Lagos 2), quedando en los anaqueles de la historia como el paso efímero de una estrella fugaz que dejó como estela la huella de un libro inolvidable. Y aunque “el tiempo pudo haber sacudido implacablemente la obra de Omar Cerda, desmenuzándola, triturándole imágenes compuestas hacia lo externo, hacia la continuada fosforescencia que suele contener y animar lo transitorio” (Muñoz Lagos 2), lo cierto es que *Porvenir de diamante* configura, desde la inusual fugacidad de su autor, un libro de fuerte expresividad lírica que hacen del poeta un aporte valioso para la época y para la comprensión del desenvolvimiento literario chileno.

Ahora bien, a diferencia de Óscar Castro y Nicanor Parra, donde hemos podido rastrear su desenvolvimiento poético y el diálogo lorquiano mediante distintas obras a lo largo del tiempo, en el caso de Omar Cerda todo se resume al *Porvenir del diamante*. Esto puede significar un desafío al momento de sopesar si su asimilación del romance y de elementos líricos cercanos a García Lorca se consolidan desde la imitación o la apropiación. No obstante, es importante destacar que, aunque el material sí está inscrito dentro de la contingencia poética, el poemario no hace alusiones directas a García Lorca y cuenta únicamente con dos romances que no tratan de las circunstancias sociopolíticas españolas, ni buscan conmemorar u homenajear al poeta granadino. Dichos rasgos pudieran connotar que hay un tratamiento, una selección y una resignificación de Cerda con respecto al furor lorquiano de la época. Es decir, aunque sí hay concordancias y apropiaciones del *Romancero*,

estos no pretenden la imitación con miras a consolidar un homenaje o a participar de la inspiración que la admiración del fenómeno lorquiano pudiese suscitarle.³⁹ Por tanto, hay un trabajo que se adecua a la exploración estética y lírica personal, uno que entabla un diálogo con ese romancero que nace al otro lado del atlántico, asimilando de este solo el canal de expresividad para, con ello, dar cuenta de la búsqueda de lo propio tanto en la voz poética de Omar Cerda como en su circunstancia.

Partamos, entonces, por destacar los símbolos, temáticas y recursos poéticos que los romances de Cerda asimilan de forma más directa con los romances de García Lorca, dadas las relecturas que el *Romancero gitano* tuvo a nivel nacional tras la publicación de la antología de María Zambrano. Con ello, analizaremos hasta qué punto dichas concordancias pudiesen deberse a la influencia del momento o si existe una verdadera apropiación de dichos elementos que responde, se adecua y se transforma en el lenguaje, el contexto y las formas propias de Cerda.

En primer lugar, tenemos el “Romance de la novia antigua” (1939) [[Anexo 11](#)], en el cual la voz poética se dirige a la figura amada, con gran desolación y nostalgia, quien ha partido de su lado. Es interesante notar que, en cuanto a la métrica, este romance respeta cada aspecto estructural, incluso de forma más estricta que los romances de Castro, puesto que los cuartetos sostienen una rima asonante, entre el segundo y cuarto verso, y siendo todos octosílabos. Esto logra concretar una cadencia y un ritmo que van acorde con la musicalidad tan representativa del género, lo que además se refuerza con la isotopía musical: “canta /

³⁹ Dado que es muy poco lo que se conoce de la vida y obra de Omar Cerda, resulta difícil determinar si su aproximación al género del romance pudo haber surgido por otra fuente. Aunque es un hecho que hay una recuperación del género en la época que abarca autores como Antonio Machado, Miguel de Unamuno o Juan Ramón Jiménez, las pocas menciones académicas que tenemos en torno a Omar Cerda y su lírica lo vinculan principalmente con la obra poética de García Lorca. No obstante, no descartamos que pudiesen estudiarse en el futuro otras posibles relaciones y diálogos transatlánticos entre la poética de Cerda y la de otros poetas españoles de la época como los ya mencionados.

instrumentos / grillos / silencio” (Castro 15). Asimismo, a diferencia de los romances de Castro, en los cuales pudimos notar que había una mayor apropiación de recursos poéticos característicos del romance, como la aliteración, la repetición variada y la construcción paralela, en este romance de Omar Cerda los recursos poéticos recaen en el aporte metafórico, simbólico y sensorial de las imágenes plasmadas. Así, aunque hay una asimilación del género, dado un posible diálogo lorquiano, Cerda selecciona y emplea los elementos que se adecuan y responden a su voz lírica. Como Castro, Cerda no parece estar imitando el proceder absoluto de la poética lorquiana, cual homenaje o inspiración, sino que hay una apropiación que se transforma, resignifica y se determina según la exploración y desenvolvimiento del propio poeta.

Por otra parte, a diferencia de la poética lorquiana e incluso de las apropiaciones de Castro, en el poema anterior no encontramos un valor dramático en el desarrollo de una narrativa poética, característico del género del romance. Es decir, no se comienza con un personaje en movimiento, tampoco se presentan diálogos, ni hay un final abrupto o enigmático. De hecho, las únicas apóstrofes, marcas de un cierto dramatismo o teatralidad, se presentan cuando, al inicio, la voz poética se dirige a la amada: “Tu corazón lo transitan / nocturnos trenes de hielo” (Cerda 15). También, en el cierre del romance, cuando se despide de ella: “Y partirás, sin embargo, apenas nacida el alba” (Cerda 15). Por tanto, aunque Cerda se aproxima a la estructura y características del género, es posible percibir que se desapega de las formas estilísticas tradicionales y lorquianas mediante la selección y el manejo de los recursos textuales.

Ahora bien, el poema pareciera sostener mayores concordancias con la poética lorquiana en las correspondencias de imágenes sensoriales y símbolos, tales como:

“la luna resbala sueño”	“Un carámbano de luna la sostiene sobre el agua” (García Lorca 286)
“relojes de sangre pura decoran verdes cristales”	“ Sangre resbalada gime muda canción de serpiente ” (García Lorca 283)
“Y en fino barco de estrellas campanas de luz florecen” (Cerde 15)	“El barco sobre la mar y el caballo en la montaña” (García Lorca 284)

De forma muy similar a los versos lorquianos, Cerda emplea la imagen de una luna que se resbala, como la que desciende por un carámbano, potenciando la idea de los sueños y el amor perdidos, de la belleza inalcanzable que cae y se desmorona. Asimismo, recurre a las imágenes de la sangre y del color verde, las cuales apoyadas en elementos efímeros como los “relojes y cristales”, logran potenciar la misma connotación que tienen en la obra lorquiana: la fragilidad de la condición humana y la amenaza latente de la muerte. De igual forma, el barco también aparece en el romance de Cerda como símbolo de la partida, además se aproxima a la construcción paralela “mar-tierra” del verso: “y el caballo en la montaña” (García Lorca *Romancero gitano* 284-6), produciendo una oposición similar entre “cielo-tierra” y enfatizando, así, la sensación de la partida y la distancia. Por su parte, en el romance de Cerda, el símbolo del barco se potencia mediante las imágenes sensoriales de luminosidad celeste (las “estrellas” y “campanas de luz”), refiriendo a una distancia mística y celestial, efecto muy distinto del significante lorquiano.

No obstante, resulta notable la presencia de imágenes y símbolos que, de hecho, son de un preciosismo muy próximo al modernismo e, incluso, de gran cercanía con el espíritu del creacionismo de Huidobro. Ejemplo de ello es el verso inicial “por mares de cal violenta” (Cerda 15) el cual, si bien recupera la imagen del mar que aparece numerosas veces a lo largo del romancero lorquiano, se funde con la imagen discordante de la cal, creando una imagen violenta donde la vida, la abundancia y la fertilidad del agua, se transforman en polvo seco y efímero, cual ceniza. Si bien la divergencia de la asociación pudiese ser reminiscente de procedimientos más afines al modernismo y las vanguardias, lo que pudiera hacer pensar que en ello se desapega del *Romancero gitano*, pareciera ser que, como en el caso de Castro, Omar Cerda asimila no solo las formas del romancero lorquiano, sino el espíritu que yace detrás de dichos procedimientos, en cuanto al balance entre tradición y vanguardia refiere. Lo mismo sucede con imágenes como “trenes de hielo” (Cerda 15), “silencio de cuatro vidrios” (Cerda 15) y “seis batallones de agujas” (Cerda 15), donde la unión de dos conceptos e imágenes tan semánticamente distantes entre sí recuerda a un procedimiento más propio del modernismo y las vanguardias, dado el efecto preciosista que producen. No obstante, no dejan de responder a las características propias del romance, presentando imágenes que potencian, con gran dramatismo, el dolor de la voz poética tras la pérdida de la amada.

Veamos ahora qué sucede en un segundo ejercicio por adoptar la forma del romance. En el “Romance de María Elena” (1939) [[Anexo 12](#)] la voz poética celebra con gran amor y ternura la belleza de la niña María Elena. En cuanto a la métrica, también notamos que se siguen respetando los aspectos estructurales del género: cuartetos que sostienen una rima asonante, entre el segundo y cuarto verso, y siendo todos octosílabos. No obstante, en este poema el empleo de la aliteración, en la repetición de la “v” de “viva la niña que viene” (Cerda 51, destacado por mí), así como la anáfora que se construye en torno al mismo verso

y en la quinta estrofa “más blanco / más fina / más leve” (Cerda 51), marcan un ritmo y una cadencia muy propios de la musicalidad del romance. Con ello, además, se acerca a la consolidación de un canto armonioso, melodioso e, incluso, con cierta cercanía en el tono a las nanas o canciones de cuna infantiles.

Por otra parte, el empleo de los recursos poéticos anteriores recuerda al proceder estilístico del romancero lorquiano, sobre todo al romance “Preciosa y el aire”, donde la aliteración de “Su luna de pergamino / Preciosa tocando viene” (García Lorca *Romancero gitano* 281), versos que se repiten en la primera y segunda estrofa⁴⁰, se aproxima mucho, no solo por la musicalidad, sino en la imagen y el efecto que Cerda ofrece al describir la belleza y pureza de esta niña María Elena. Sin embargo, nuevamente, el poema guarda un tono y un valor más preciosista que dramático, puesto que, como en el romance anterior de Cerda, no encontramos la apropiación de dicha marca lorquiana al carecer de diálogos, apóstrofes y de una narrativa poética-dramática con un cierre brusco y enigmático.

Ahora, sí hay concordancias, nuevamente, en el empleo de ciertas imágenes y símbolos que provienen del universo lorquiano. Como en su “Romance a la novia antigua”, la voz poética vuelve a emplear el color verde, en reiteradas ocasiones, para describir la figura y belleza de María Elena: “verde cintura de trébol” (Cerda 51), “más fina la piel que el musgo” (Cerda 51) y “Que verde lleva en los ojos” (Cerda 52), elemento sumamente característico al empleado en el famoso “Romancero sonámbulo” de García Lorca: “Ella sueña en su baranda, / verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata” (*Romancero gitano* 284). Asimismo, la alusión al alba: “desnuda el alba en su cuerpo / que cuando ríe, amanece”

⁴⁰ Además, cabe destacar que dicha aliteración se transforma en la mitad del poema en la repetición variada de versos como: “¡Preciosa, corre, Preciosa, / que te coge el viento verde!/ ¡Preciosa, corre, Preciosa!” (García Lorca 281)

(Cerde 52), también concuerda con la temporalidad de la narrativa poética enunciada en el “Romancero sonámbulo”: “vienen con el pez de sombra / que abre el camino del alba” (García Lorca *Romancero gitano* 284); elemento que, si bien recordamos, es lo que pudiese dar título al primer poemario de Óscar Castro, haciendo posible conjeturar que ambos poetas de la claridad compartieron un diálogo común en torno a la poética lorquiana. Además, el verso anterior de Omar Cerda consolida una imagen donde la naturaleza gana atributos de gran sensualidad, rememorando la imagen inicial de la luna de “Romance de la luna, luna”: “mueve la luna sus brazos / y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño” (García Lorca *Romancero gitano* 280). Apropiación que se suma a la imagen inicial de la niña que va “pisando lunas y helechos” (Cerde 51), tal y como lo hace el niño en el “Romance de la luna, luna”: “Niño, déjame, no pises / mi blancor almidonado” (García Lorca *Romancero gitano* 281), mostrando que también Cerda asocia los significantes de la luna y la niñez, símbolos muy cercanos al proceder lorquiano al connotar la pureza, la belleza, la inocencia y el valor onírico que guardan tanto la naturaleza como la fragilidad de una infancia que siempre trae consigo el sello de la muerte.

No obstante, al igual que lo señalado en “Romance a la novia antigua”, hay una serie de imágenes sensoriales y símbolos donde su diálogo lorquiano tiene más que ver con el espíritu del *Romancero gitano* en sí mismo, es decir, que dan cuenta de que la asimilación de Omar Cerda no permanece en el plano de la influencia, inspiración o imitación. Ejemplo de ello es el símil donde se hace alusión al cisne: “más blanco que un cisne el cuello” (Cerde 51), el cual, inevitablemente, nos remonta al modernismo dariano. Recordemos que el cuello del cisne, específicamente, es uno de los símbolos de mayor reiteración en la poesía del poeta nicaragüense, atribuido al deseo sexual, lo que pareciera ser también la intención que guarda el verso de Cerda. Además, también encontramos la alusión al céfiro, “besar más blanco que

el céfiro” (Cerde 52), figura mitológica que, de nueva cuenta, nos transporta a la poesía dariana y que pareciera más propia de un poema modernista que de un romance, por su asociación con otros elementos de gran preciosismo: “vibrar como un arco iris, / danzar como cien luceros” (Cerde 52). Y si a ellos sumamos que con respecto a la belleza y los atributos físicos de María Elena se añaden las isotopías en torno a plantas: “helechos / trébol / lirios / florido / almendros / musgo / primavera / huertos / siembra / crisantemo / violeta” (Cerde 51-2), en torno a objetos asociados a cierta finura de clase como: “el terciopelo / un arpa / un collar / perfume / espada” (Cerde 51-2), de carácter musical “canto / arpa / guitarra / danza” (Cerde 51-2) y al calor como expresión del deseo sexual: “fuego / humedad / ardiendo / alba” (Cerde 51-2), queda en evidencia que hay una conglomeración de cadenas isotópicas que buscan, como procedía Darío, a saturar de imágenes y expresividades de gran sensorialidad, sensualidad y belleza lo enunciado por la voz poética. Por tanto, este derroche de elementos tan diversos entre sí se desapega del proceder del *Romancero gitano*, mas no de la esencia poética de García Lorca, a quien constantemente se le atribuyó sostener un balance entre los elementos tradicionales y elementos vanguardistas, equilibrio que, como hemos podido constatar, Omar Cerda capta, asimila y adecua a sus propias intenciones poéticas, formas estilísticas y efectos buscados en el lector.

De esta forma, como hemos podido dilucidar, hay un diálogo con la poética lorquiana que está presente en los únicos dos romances de *Porvenir del diamante*, dada la proximidad de concordancias en cuanto a la estructura métrica, los recursos poéticos (como la aliteración y la anáfora, por ejemplo), pero, sobre todo, en el empleo de símbolos e imágenes sensoriales. Sin embargo, la intención que pareciera subyacer en la apropiación de dichos mecanismos, no los inserta únicamente en el afán de inspiración o imitación dada la admiración y el furor del fenómeno lorquiano. Además, la selección, adecuación y empleo de dichos recursos

funcionan en torno a la construcción del estilo del poeta y de su voz lírica, captando y resignificando el espíritu lorquiano en cuanto al balance entre tradición y vanguardia.

Ahora bien, dado lo anterior, es relevante darnos a la tarea de analizar algunos ejemplos más de Omar Cerda que no siguen la estructura del romance, género asociado a García Lorca. Esto con el objetivo de observar si, más allá de dicha tendencia, el poeta chileno aún recurre a la poética lorquiana y bajo qué forma.

Partamos con el poema “Portadora de júbilo” (1939) [[Anexo 13](#)], en el cual la voz poética enaltece la figura y sensualidad del sujeto deseado, en lo que podría ser un encuentro de carácter sexual o bien una expresión pasional de dicha índole. A nivel métrico, aunque ya no se trata de un romance, se conserva el ritmo y la cadencia que proporciona una rima asonante, la cual no se somete al segundo y cuarto verso, sino que varía en su combinación con mayor libertad según cada estrofa. Pero, además, lo anterior se enfatiza con la isotopía en torno a la musicalidad: “voz / melodiosos / violines / ronda / música / cantan (2) / flautas /” (Cerda 23-4), reiteración de signos que potencian y refuerzan, a nivel visual, la relevancia que tiene la melodía para la construcción poética. Lo anterior, pareciera sostener un diálogo con el romance tradicional y lorquiano, donde el canto y la música forman elementos esenciales para la composición tanto a nivel estructural como rítmico.

Sin embargo, de nueva cuenta vemos que hay una mayor inclinación hacia un tono más cercano al preciosismo modernista que al dramatismo tan característico de García Lorca. De hecho, en este poema en particular sí se emplean algunas apóstrofes, pero no con la intención de develar un conflicto de valor dramático o el movimiento de un personaje hacia una serie de acciones, lo que sí se presenta en las apropiaciones de Castro, por ejemplo. Así, estas interlocuciones expresan el deseo de la voz poética, quien se dirige al sujeto de su pasión desde la sensualidad de metáforas como: “y están cayendo de tu voz jazmines” (Cerda 23),

donde vemos la asociación de la voz del sujeto amado con la imagen sensorial de estas flores que, además de guardar una gran belleza visual, también apelan al sentido del olfato por su aroma perfumado.

No obstante, a pesar de la sensualidad, el derroche de sensaciones y asociaciones de gran belleza y armonía, lo cierto es que hay algunas concordancias en los símbolos e imágenes lorquianas que añaden, al tono del poema, un cierto valor teatral. Ejemplo de ello, son las siguientes dos estrofas, donde elementos muy característicos del “Romancero sonámbulo” como el color verde, la música, la muerte, la oscuridad, la sangre, la luna y el caballo se integran con elementos de gran belleza como los jacintos, las mariposas, las flautas y el marfil:

Y mensajera de una verde música,

en un suicidio de jacintos ardes.

Y ante tu muerte silenciosa, oscura,

las mariposas cantan en mi sangre.

[...]

Danzan ahora los paisajes, porque

un par de flautas le brotó al silencio.

Blanco caballo de marfil nocturno,

la luna viene cabalgando al viento. (Cerda 23)

En la primera estrofa, notamos que, como en el “Romancero sonámbulo”, la voz poética asocia el color verde con esta mensajera, sujeto de su deseo. No obstante, si bien en el romance lorquiano el color está más asociado con una premonición a la muerte trágica, en el poema de Cerda lo anterior se resignifica y se transforma en una connotación de carácter que recupera el erotismo y la sexualidad que el color verde también aporta al describir a la amada

lorquiana que yace a la espera del encuentro con el amado. Así, en el poema de Cerda nos encontramos con una suerte de muerte triunfal, puesto que se consume en el deseo y la pasión en esa oscura intimidad que desata “mariposas que cantan” (Cerda 23) y que se entremezclan con una sangre que no ha sido derramada, sino que “arde” junto con la mensajera entre “jacintos y música”.

De forma similar, la segunda estrofa emplea elementos reminiscentes al universo lorquiano, como el caballo y la luna, para continuar reforzando la sensorialidad de la sensualidad que desea transmitir. No obstante, vemos que los símbolos anteriores no conducen a una muerte trágica, sino a una muerte orgásmica, es decir, a la consumación de los cuerpos en el deseo. De ahí que el epíteto, casi dariano: “blanco marfil” agregue al símbolo del caballo, el cual desde la poética lorquiana nos remite a la pasión y a la virilidad, una pureza y un resplandor que se contraponen a la espesura de la noche. Además, la imagen anterior se potencia aún más al sumarse a la blancura, el brillo y la sensualidad de la luna, quien es la que “viene cabalgando el viento” (Cerda 23), acción que tiene una carga connotativa sexual rotunda y que se apropia del universo lorquiano al ser reminiscente de versos de gran erotismo como los de “Romance de la luna, luna”: “mueve la luna sus brazos / y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño” (García Lorca *Romancero gitano* 280).

Además, hay que destacar que, como pudimos observar en los romances, también se suman a lo anterior algunas imágenes discordantes que recuerdan a la estética creacionista.⁴¹

⁴¹ A partir de los análisis anteriores, resulta interesante reflexionar en torno al hecho de que Omar Cerda pudiera estar haciendo un guiño con la estética creacionista de Huidobro, a pesar de que los poetas de la claridad buscaban tomar distancia de dicho proyecto y de los movimientos de vanguardia en general. Lo anterior, pudiera leerse no solo como una posible apropiación al balance entre tradición y vanguardia, característico de la poética lorquiana, sino también como una reivindicación del aporte e innovación que suscita el proyecto poético de los poetas de la claridad. Así, al incorporar elementos de la estética creacionista, la poética de Cerda hace evidente que, lejos de representar un paso atrás en el desenvolvimiento poético, se trata de un proyecto que enaltece lo

Aunque pudiera tratarse del ultraísmo, el futurismo o surrealismo, en cuanto a que los movimientos de vanguardia anteriores concuerdan con el creacionismo en “una lógica sobreestimación de la poesía y en un también lógico desprecio del realismo” (Huidobro “Manifiesto de Manifiestos” 176), lo cierto es que difieren en sus tratamientos. Mientras que dichas vanguardias abogan por un mayor automatismo y espontaneidad, Huidobro consideraba que no era posible evadir el control de la razón: “no podéis asilar una de las facultades del pensar, que no podéis apartar la razón de las otras facultades del conocimiento” (Huidobro “Manifiesto de Manifiestos” 177). Ante ello, la estética creacionista considera que el acto poético consiste en el “ensamble de las palabras, juego consciente, aun en medio de la fiebre de mayor lirismo” (Huidobro “Manifiesto de Manifiestos” 178), creando asociaciones que, si bien resultan discordantes, guardan un razonamiento e intencionalidad. Así, en el creacionismo “el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen [...] la imagen es la cosa que las une” (Huidobro “Manifiesto de Manifiestos” 181), formando una serie de revelaciones dadas en imágenes puras empleando una cuota de razonamiento.

Ejemplo de ello es la asociación disruptiva que genera el siguiente verso: “Encinta queda la montaña, y huye / veloz en curva y en avión, el cielo” (Cerde 24), donde la comparación de la velocidad del avión con la huida produce una imagen que pareciera aludir a una connotación de carácter sexual, pero que, al mismo tiempo, irrumpe el manejo isotópico de la musicalidad, la sensualidad y la belleza de lo natural que el poema venía engarzando en estrofas anteriores. De hecho, es el único elemento mecánico y moderno del poema, pues no

popular al nivel de lo culto, puesto que asimila las novedades y necesidades estéticas de su entorno cultural en torno a una propuesta diversa y propia.

hay imágenes que pudieran asociarse y denotar el efecto o la carga simbólica al que se pretende aludir. Además, a esto se le suma la símil “lagartos bellos” para describir los ojos de la amada, lo cual, aunque es cercano con el marco isotópico de lo natural, asociado a la mirada produce el encuentro de dos imágenes distantes semánticamente entre sí, lo que igual recuerda a procedimiento estéticos de vanguardia, como el creacionismo mismo.

Así, el tono jubiloso y erótico del poema de Cerda se nutre de la apropiación de los símbolos lorquianos, resignificando su teatralidad y su erotismo en la integración de un acento de preciosismo y sensualidad dariana, enfatizando y potenciando la expresividad lírica en torno al sujeto de deseo. Esto muestra que hay un trabajo de selección y resignificación en torno a las apropiaciones de la poética lorquiana que develan, no solo la consolidación de un diálogo e intercambio poético, sino cómo las concordancias y diferencias en el manejo de dichos símbolos, imágenes y recursos poéticos consolidan su propia concepción estilística.

Observemos ahora un segundo poema titulado “Caballo del tiempo” (1939) [[Anexo 14](#)], en el cual la voz poética describe la belleza de la aparición del sujeto amado y la pasión que el ir a su encuentro le infunde. Nuevamente, como en los poemas anteriores de Cerda, la temática amorosa, pasional y sexual se manifiesta como punto de partida del poema. Ahora bien, a nivel métrico, encontramos que, similar al romance, los versos son en su mayoría octosílabos y sostienen una rima asonante entre los versos segundo y tercero. De nuevo, encontramos la construcción de una cadencia de gran musicalidad y cercanía con el canto, que se enfatiza en la isotopía “zampoña / música / voz” (Cerda 39). Pero, además es notable que las estrofas de cuatro versos se alternan con pares de versos exclamativos y apóstrofes, lo cual además de reforzar este ritmo melodioso, también otorga mayor emotividad a lo enunciado. Este último recurso también es muy propio de los romances tradicionales, lo que pudiera connotar la prevalencia de una marca formal que se perpetúa en el quehacer poético

de Cerda. Aunque, es importante señalar que el empleo de estas concordancias vuelve a inclinarse más por un tono jubiloso y preciosista, un tanto lejano con respecto al tono narrativo y trágico del romancero lorquiano.

Por otra parte, hay concordancias entre los símbolos e imágenes apropiadas de la poética lorquiana que, a su vez, son reiterativas con respecto a lo analizado en el poema anterior. Símbolos de lo masculino, como el viento y el caballo, vuelven a aparecer para fortalecer el tono pasional y la expresión del deseo sexual que enuncia la voz poética. Por ejemplo, el verso “Corcel de pintas redondas / el cielo montó en la esquina” (Cerda 39) se suma al verso “El viento norte era un leve / suspiro sin voz ni orillas” (Cerda 39), apropiando el simbolismo lorquiano de desenfreno, pasión y erotismo masculino. Concordancia que prevalece también en el poema “Portadora de júbilo”, como hemos podido notar con anterioridad. Asimismo, la luna vuelve a resignificarse, desde la primera estrofa, como significante de gran erotismo y sensualidad, puesto que se desliza por la garganta del sujeto deseado con armonía y luminosidad celestial: “La luna, por tu garganta / zampoñas de luz movía” (Cerda 39), procedimiento reminiscente a la imagen sensorial y erótica de la luna presente en el “Romance de la luna, luna”.

Sin embargo, la pureza y blancura de la luna contrastará con la prevalencia del color rojo, reforzando el tono pasional de la voz poética. Dicha reiteración visual resignifica símbolos propios del universo lorquiano como las rosas y la aurora, al unirse a elementos como el fuego en el campo isotópico “sol / ardían / tibias / fuego / abiertas rosas / aurora / corazones” (Cerda 39). De esta forma, Cerda emplea un manejo del color de forma muy similar a la reiteración del verde lorquiano, pero desde una nueva elección que apunta a generar un efecto sensorial y visual en torno al deseo expresado por la voz poética. De hecho, aunque sí se alude al color verde en el epíteto “desciende de verdes víboras” (Cerda 39), es

notable que la carga simbólica difiere del efecto que tiene en el romance lorquiano. En el poema de Cerda, el color verde pareciera aludir, de forma religiosa, a lo pecaminoso y lo prohibido del deseo expresado, puesto que se suma a la isotopía de su propia estrofa: “fuego / descende / víbora” (Cerda 39), elementos reminiscentes a lo infernal. Por tanto, es evidente que hay un tratamiento y un trabajo en torno a la asimilación lorquiana que, de nuevo, no se queda en la simple imitación o influencia. Las concordancias con respecto a la poética lorquiana, como el empleo y la selección del color, se resignifican desde un tono e intención que se inclinan más al preciosismo, la sensualidad y el erotismo.

Por último, analicemos uno de los poemas más celebrados y rescatados del *Porvenir de diamante* que tampoco se adscribe a la forma del romance: “Niña del sur” (1939) [[Anexo 15](#)]. En este poema, se repite la temática de los poemas anteriores, puesto que la voz poética describe la llegada de la amada que viene desde el sur. Sin embargo, el tono no es tan pasional y erótico, sino que expresa una cierta veneración y júbilo. Aunque, de nueva cuenta, no encontramos el sello de un desarrollo narrativo, dramático o trágico, sino que el tono se inclina a enaltecer, con gran preciosismo, la belleza de la figura amada. Lo que sí es interesante es la alusión al “Sur” al describir la procedencia de la amada, lo cual se asemeja a la localidad sureña que los romances de García Lorca buscan retratar en su inclinación por lo popular. En el poema de Cerda, esto pareciera resignificarse, puesto que alude a la llegada de una inocencia que, “invadiendo de música ciudades” (Cerda 65), termina por traer la naturaleza, la armonía y la belleza del campo, los valles, mares y ríos.

Ahora bien, en cuanto al aspecto métrico, volvemos a tener la cadencia de la rima asonante entre el segundo y cuarto verso, reminiscente de la musicalidad del romance. Aunque, en esta ocasión, la suma de las sílabas por verso varía del octosílabo. No obstante, el elemento rítmico que más aporta y resalta a lo largo de la estructura lírica son las

aliteraciones y apóstrofes que remarcan la enunciación de la voz poética “Digo vienes dormida” (Cerda 65), además de aliteraciones internas en cada estrofa “con tu / de / hasta el / como un”(Cerda 65-6), las cuales se suman a la rima en la consolidación de un efecto musical sumamente cercano al canto, apropiación del romancero lorquiano que hemos venido señalando. Además, encontramos que la importancia que tiene la musicalidad para el desarrollo poético se refuerza en la isotopía “música / musical / canto / flauta” (Cerda 65-6), destacando el ambiente armonioso y melódico que circunda a la figura de la amada y que consolida la estructura poética desde el empleo de recursos formales como la rima, las aliteraciones y las repeticiones.

En cuanto a los símbolos e imágenes, en este poema en particular es notable la integración de vanguardia y tradición, tan característica del *Romancero gitano*. Nuevamente, podemos apreciar que Omar Cerda apropia, adecua y transforma imágenes sensoriales y símbolos que son reminiscentes al universo lorquiano, mezclándolos y entrecruzándolos con elementos más asociados al preciosismo dariano o a la disrupción creacionista. Por ejemplo, entre los campos isotópicos reminiscentes al modernismo encontramos, por ejemplo, aquellos que reúnen materiales duros y piedras preciosas como “marfil / alabastro / nácar / perlas / oro / esmeraldas / jaspes / plata / cristales” (Cerda 65-6), flores perfumadas y de gran belleza como “lilas / crisantemos / lirio / rosales / amaranto / azahares” (Cerda 65-6), árboles frutales como “naranjos / perales / almendros / limo” (Cerda 65-6), animales e insectos como “mariposas / león / ruiseñores / abeja” (Cerda 65-6). Además, hay un manejo de múltiples colores que abarcan desde el naranja (naranjos), lila (lilas), rojo (rojo / sangre / corales), negro (noche / negro / turbio / lóbregos), verde (verdes caracoles / perales), blanco (nieve / luna / perla), entre otros. Todo lo anterior está en función de adornar, embellecer y saturar la experiencia sensitiva del lector con elementos visuales, olfativos y de gusto que circundan

todo aquello que consolida la llegada de la niña del sur, procedimiento que recuerda a la inclinación, casi barroca, tan característica del modernismo dariano al derrochar y desplegar una serie de elementos exóticos, lujosos y naturales.

Sin embargo, mediante la asociación de elementos discordantes como “verdes caracoles musicales” (Cerda 65), “mil ruiseñores en tu sangre” (Cerda 66) y “Te persiguen / en tu viaje de luna, los cristales” (Cerda 66), símbolos lorquianos como el verde, la sangre y la luna, apropiaciones presentes en poemas anteriores, se resignifican desde un tratamiento que es más cercano a las vanguardias. Lo anterior, también responde al ambiente onírico que se construye mediante la aliteración “Digo vienes dormida” (Cerda 65), la imagen de las “lilas soñolientas” (Cerda 65) y la isotopía “noche / nocturna / sombra / luna” (Cerda 65-6), lo cual permite que este tipo de asociaciones inconexas puedan cobrar significado y lógica dado su carácter de ensoñaciones. Por tanto, desde un “león de mariposas” (Cerda 65), un “limo celeste” (Cerda 65) hasta “perlas vegetales” (Cerda 66), las imágenes sugestivas del poema logran consolidar entidades que refuerzan la experiencia de ensueño que la voz poética percibe de la llegada de la niña del sur. Así, el poema vuelve a sostener una selección e integración de recursos y estilos poéticos diversos, generando un balance entre tradición y vanguardia, que es muy característico de la esencia lírica lorquiana, pero que, a su vez, da cuenta de un estilo, voz y el trabajo propio.

De ahí que, como hemos podido señalar, la obra del poeta chileno Omar Cerda sostiene concordancias y similitudes con respecto al *Romancero gitano* de García Lorca, marcas escriturales que se sostienen en el manejo y la reiteración de recursos formales, símbolos y temáticas. No obstante, es interesante apreciar que el poeta no pareciera dejarse arrebatar por el furor del *Romancero*, a pesar de que su única obra *Porvenir del diamante* se encuentra inscrita dentro de dicho marco temporal. De hecho, a diferencia de lo que

observábamos con Castro y similar a lo que ocurre en el caso de Nicanor Parra, hay solo dos romances en la totalidad de los veinte poemas que componen el *Porvenir del diamante*, los cuales no están dedicados a conmemorar al poeta mártir, ni a expresar su sentir en torno a la circunstancia española. Además, como pudimos dilucidar, si bien son sostenidas las apropiaciones y reminiscencias al universo lorquiano, tanto en los romances de Cerda como en otros poemas, su asimilación logra resignificar, adecuar y transformar el manejo de los distintos recursos poéticos, temáticas y símbolos, logrando un balance entre tradición y vanguardia que da cuenta de que hay un trabajo de selección que no pareciera recaer únicamente en la imitación o influencia.

Así, sumado a los análisis en torno a Nicanor Parra y Óscar Castro, hemos podido apreciar que hay una apropiación significativa de recursos poéticos, temáticas y símbolos lorquianos que enriquecen el desenvolvimiento lírico y estético del campo literario chileno más allá de la verticalidad de una supuesta “influencia”, “inspiración” o “imitación”. Por ello, a continuación dilucidaremos e interpretaremos las implicaciones trasatlánticas que, lo anterior, tiene en la comprensión de la relevancia del fenómeno lorquiano en Chile, como un diálogo multidimensional que impulsa el desarrollo artístico y cultural atlántico.

Capítulo 3. Lorca en Chile y Chile en Lorca: dimensiones e implicaciones del diálogo poético y transatlántico con los poetas de la claridad

Dada la vorágine cultural del siglo XX, el viaje de un escritor al extranjero era considerado una experiencia vital y transfiguradora para el desarrollo de su quehacer escritural. Y París, capital mundial del arte, resultaba el destino predilecto e idóneo para dicha formación. De hecho, la ciudad era “la meca y el imán de los intelectuales, pintores, escultores, compositores y autores” (Anderson 13) de la época, haciendo de su visita, aunque fuese momentánea o breve, una suerte de obligación para todo aquel que deseara darse a conocer en el ámbito cultural, intelectual y artístico. Sin embargo, ante ello, cabe cuestionar: ¿por qué Federico García Lorca opta por desplazarse al continente americano en lugar de visitar y permanecer en la ciudad de la luz?

Como señala Andrew A. Anderson, es sumamente significativo el hecho de que la primera vez que García Lorca cruza la frontera nacional, desplazándose fuera del territorio ibérico y pisando suelo extranjero, sea para cruzar el Atlántico:

[...] es especialmente digno de nuestra atención, pues, el hecho de que Federico García Lorca nunca viajara a París, o mejor dicho, que nunca se estableciera en la ciudad francesa, ya que pasó un total de unas cuantas horas allí, trasnochando y trasladándose de una estación a otra, con rumbo a Inglaterra y de allí, con toda brevedad al Nuevo Mundo. (13)

Pero, además, es notorio que su segunda salida de España, cuatro años después de su larga travesía por los Estados Unidos y Cuba, fuese, de nueva cuenta, al continente americano.

Aunque esta vez con miras al sur, permaneciendo cinco meses y medio en Argentina y alrededor de quince días en Uruguay.

La anterior determinación pudiese encontrar una posible explicación si recordamos el importante giro discursivo que, ya desde principios de siglo, venía gestándose en los círculos intelectuales ibéricos y latinoamericanos. Si bien desde el proceso colonizador y hasta el siglo XIX “España llevó a América unos modelos de cultura que en el nuevo continente fueron seguidos de manera fiel, modelos reproducidos a veces con una excepcional calidad pero siempre deudores del esquema literario y artístico de origen” (Milán, et. al. 658), la llegada del siglo XX produce una alteración sin precedentes frente a dicha realidad. Como mencionábamos con anterioridad, el desplazamiento y la circulación de artistas e intelectuales latinoamericanos hacia la península ibérica termina por tomarse el rumbo discursivo y estético a seguir. De ahí que las circulaciones trasatlánticas de Rubén Darío, José Martí, José Enrique Rodó y, posteriormente, los proyectos vanguardistas de Vicente Huidobro y Pablo Neruda, logran exponer una autonomía cultural que desafía la acostumbrada relación de tutelaje, que demanda el reconocimiento de América como centro cultural propio y que apela a un replanteamiento de la relación dialógica y discursiva entre ambas latitudes.

De hecho, lo anterior suscita una oportunidad invaluable para que, mediante la incorporación del latinismo, desde la homologación de un mismo idioma, se pueda posicionar a Madrid como centro cultural meridional y hacer frente a la preferencia parisina y también a la creciente amenaza de la influencia anglosajona en lo político. Así lo deja ver las reflexiones de Guillermo de Torre, quien en su ensayo “Madrid: meridiano intelectual de Hispanoamérica” (1927), declara que debe repensarse el hispanismo en pos de: “borrar fronteras, de no establecer distingos, de agrupar bajo un mismo común denominador de

consideración idéntica toda la producción intelectual en la misma lengua; por el deseo de anular diferencias valoradoras, juzgando con el mismo espíritu personas y obras de aquende y allende el Atlántico” (1), colocando a Madrid como punto de encuentro positivo entre ambos centros culturales y fortaleciendo el posicionamiento cultural hispanoamericano frente a la preponderancia francesa y estadounidense.

Aunque si bien la anterior selección geográfica no deja de apelar a una cierta verticalidad y hegemonía epistemológica, huella innegable del pasado colonial, es significativo constatar que el siempre problemático concepto de “lo español” debe resignificarse en la medida en que la identidad americana también busca su concretización. Por ello, es notable que el influjo dariano no solo produce una revolución de carácter estético en el lenguaje y las formas de lo poético, sino que la potencia con que se gesta su desplazamiento y asimilación en la lírica española termina por “romper, de esta forma, el esquema historiográfico «nacional» español” (Milán, et.al. 659), transformando de forma significativa la relación, el intercambio y el encuentro entre ambas latitudes. Asimismo, como destaca Víctor de Lama, el flujo creacionista en la península ibérica supondrá la conformación de una red de seguidores de diferentes lenguas, como el catalán, lo cual “produciría así, por primera vez desde el siglo XVIII, una sincronización de las literaturas hispánicas con las de otros países europeos” (38), lo que, incluso, pudiese presuponer una apertura a las relaciones de intercambio y transferencia trasatlánticas que no se limitan a la unidad del lenguaje español, sino que dialogan con las divergencias y diversidades culturales que componen este nuevo entendimiento del hispanismo. Por ello, tal y como señala Guillermo de Torre: “esta nivelación de relaciones de países y culturas heterogéneas tiene más importancia y transcendencia, es más revolucionaria de lo que a primera vista parece. Pues presupone la rectificación de un estado de cosas y la instauración de un nuevo espíritu

amistoso entre dos mundos fraternos” (1), transformación que, aunque no logra superar completamente dinámicas de relación propias de la colonialidad del poder, muestra que incluso antes de mediados de siglo XX ya había un cuestionamiento en torno a la complejidad que constituye la relación discursiva entre ambos centros culturales.

De ahí que las idas y venidas trasatlánticas de producciones y figuras literarias de la época “confirman la existencia de un estrecho diálogo, la inextricable trama de una sensibilidad literaria que está por encima de las innegables diferencias nacionales” (Milán, et.al. 659), invitando a intelectuales y artistas de un lado a otro del Atlántico a que prefieran el fortalecimiento de su encuentro antes que establecer vínculos con otros centros culturales europeos o sajones. De ahí que la elección de García Lorca por visitar América no resulte un detalle biográfico menor, pues es justo en este clima de intercambios, circulaciones y encuentros trasatlánticos que se produce su primer viaje más allá de las fronteras españolas. Además, como señala Siles del Valle, sus desplazamientos y encuentros con el espacio americano son de gran relevancia para la comprensión de su figura y su obra, puesto que “amplían su mundo hacia horizontes para entonces desconocidos para la inmensa mayoría de los artistas o intelectuales españoles de su época” (párr. 2) y, con ello, le permiten una mayor libertad individual en su búsqueda por nuevos lenguajes y formas de expresión.

No obstante, su relación trasatlántica no queda sujeta únicamente a su travesía por el continente. Recordemos que previo a su “ida” geográfica, el poeta granadino ya había establecido una conexión importante con la geotextualidad americana, tal y como señala Anderson:

antes del primer viaje, entre los dos, y después del segundo, Federico, sobre todo cuando está en Madrid, entra en contacto con muchos que han llegado del otro lado del Atlántico: se puede pensar en su largo trato con Alfonso Reyes, o su profunda

amistad con el diplomático chileno Carlos Morla-Lynch, o más tarde su íntimo vínculo con Pablo Neruda (14).

Por tanto, desde su primer encuentro con el continente “García Lorca llevaba consigo una importante marca americana” (Siles del Valle párr. 6), misma que, como hemos podido dilucidar con anterioridad, permea gran parte de su poesía temprana, donde encontramos un estrecho vaso comunicante con formas de lenguajes poéticos sustancialmente americanos como el modernismo y creacionismo.

De tal forma que lo anterior no solo permite dar cuenta del carácter bilateral que sostiene la elección de su desplazamiento por América, sino del importante espacio discursivo que se fragua y construye en torno a su figura y su obra. Más allá de su estadía en distintos países americanos, García Lorca será una de las figuras que continúen con el debate discursivo que el desembarco de la estética dariana y huidobriana habría desencadenado en el clima cultural e intelectual de la época. Recordemos que, como señala Gómez O., “será Lorca en su relación con Neruda quien continúe estos diálogos intercontinentales [...] leyendo alimón en Buenos Aires” (103), instancia sumamente significativa puesto que da cuenta de una relación de hermandad, solidaridad y reconocimiento que apela a la comprensión de un espacio de intercambios por explorar en una común construcción. Así, como sujeto transatlántico, las relaciones que García Lorca establece con artistas e intelectuales americanos, su viaje por el continente y la marca americana que yace en su quehacer escritural establecen un diálogo común “desde una pluralidad de orillas culturales, que hablan una misma lengua sin ignorar sus distintivas historias y modulaciones regionales” (Scarano 11), siendo parte de este giro discursivo que comienza a reimaginar el espacio del hispanismo desde la exploración de un campo común de transferencias, intercambios y desplazamientos.

Además, como menciona Binns, la amenaza del creciente fascismo y el desenvolvimiento de la Guerra Civil española terminan por robustecer aún más los ánimos de hermandad, fraternidad y reencuentro entre ambas orillas culturales, puesto que: “la pasión ocasionada en Hispanoamérica por la guerra civil surgió de la toma de conciencia, angustiada, del peligro que el conflicto representaba para esa aún embrionaria relación fraternal” (“Intelectuales de Hispanoamérica” 13). Por ello, es importante recapitular que el impacto que provoca la muerte de García Lorca en ambas latitudes produce un fenómeno cultural cuya circulación va más allá de los países que llegó a visitar en vida y que llega a consolidar un importante intercambio transatlántico en torno a su obra y su figura. Como señala Haydeé Ahumada Peña, en los actos conmemorativos de autores de un lado a otro del Atlántico, “se revela el esfuerzo común para perfilar en el discurso una misma identidad que, sin embargo, siempre comparece mediada por la ausencia, la memoria fraterna, el compromiso ideológico, la decidida admiración o el isondable [sic] sentimiento del dolor” (3), fortaleciendo diálogos, encuentros, circulaciones y desplazamientos discursivos y estéticos en torno a su figura, su obra, pero, también, como muestra de solidaridad frente a la circunstancia española.

Ahora bien, como hemos venido dilucidando a lo largo de la investigación, si tomamos en cuenta el fenómeno cultural que se desprende de su obra y de su figura, es posible constatar que hay Chile en García Lorca. Aun y cuando nunca llegó a pisar suelo patagónico, el diálogo entre su poética temprana con el creacionismo de Vicente Huidobro, la bilateralidad de su relación discursiva y poética con Neruda y su conexión con diversas figuras del círculo intelectual y artístico chileno lo hacen partícipe de una extensa cooperación trasatlántica que prescinde del encuentro geográfico. Mas, esta relación “Chile en Lorca” no solo resulta enriquecedora para la expansión y difusión de su figura en los

círculos literarios chilenos de la época, sino también en la revalorización de su obra como un producto cultural en constante circulación, expansión y transferencia, donde convergen múltiples vasos comunicantes. Así, como destaca Pablo Sánchez, su contacto con Chile y con Latinoamérica, especialmente mediante su relación con Neruda, “funciona como apertura a un nuevo espacio de significados socioliterarios, un nuevo terreno de juego que es también *otro sistema* que ya no es exclusivamente ni español ni latinoamericano porque trasciende un determinado marco local y geopolítico” (13), permitiendo releer su producción literaria, junto a la de otros escritores, desde una valores literarios compartidos, en constante diálogo y construcción.

De esta forma, también es posible advertir que hay un Lorca en Chile. No solo en la importante labor que suponen las antologías de María Zambrano o en los múltiples actos conmemorativos tras su muerte, sino en las alineaciones y convergencias literarias que los poetas chilenos de la época establecen con la poética lorquiana. Por ello, convengamos en analizar, más allá de los análisis individuales anteriormente descritos, el diálogo existente entre la poética de García Lorca y aquella establecida por los poetas de la claridad.

Dadas las transformaciones en los contextos político, social y cultural de ambos países, además de la polémica trasatlántica que se discute en los círculos intelectuales de la época, el rumbo y el quehacer literario de ambas geotextualidades comienza a replantearse de forma bastante sincrónica. Así, durante la primer mitad de siglo, notaremos que el optimismo y la rica corriente lúdica que invade de forma inicial la concepción poética de la Generación del 27 (De Lama 40) lentamente comienza a volcarse hacia un compromiso social tras los acontecimiento suscitados a raíz de la convulsión política, lo cual “agranda la polémica entre ‘poesía de la comunicación’ y ‘poesía del conocimiento’” (Gómez 90). De manera tal que, a la par con los movimientos de vanguardia, prima el concepto de “poesía

pura”, poética postulada por Juan Ramón Jiménez y mediante la cual se “rechazan[...] los términos imprecisos y ornamentales, así como las palabras o imágenes teñidas por el sentimiento” (De Lama 45), mas siempre apelando a un poeta consciente de su quehacer escritural. Además, se trata de una poética cuya actitud contemplativa hacia la vida busca la sencillez “mediante una sintaxis simple, con predominio de estructuras yuxtapuestas y de exclamaciones breves” (De Lama 46), explorando aquello que represente lo esencial, lo puro y autónomo de la experiencia meditada.

Lo anterior, por lo demás, convergerá con el neopopularismo, vertiente representada principalmente por la obra temprana de García Lorca y Rafael Alberti, quienes “vuelven la mirada a la poesía popular, medieval y renacentista, en un afán de encontrar en ella la esencia más pura de nuestra poesía [española]” (De Lama 46), revalorizando formas poéticas como el romance, la copla y el soneto. Sin embargo, es importante destacar que esta actitud recuperadora de la tradición sostiene “concesiones a las vanguardias y a las formas clásicas” (47). De hecho, a ello refiere al prefijo neo-, puesto que se trata de un retorno que no abandona completamente las nuevas propuestas líricas de la época. De esta forma, “el ideal representado por esta poesía, sencilla y dramática a la vez, no estaba lejos de la poesía pura” (De Lama 47), puesto que la vuelta a lo popular se complementa con esta intención culta para revalorizar, recuperar y recrear la “tradición popular del arte”.⁴²

No obstante, ambos vasos comunicantes y transferencias no se limitan a la geotextualidad ibérica, sino que se transfieren en el sistema de intercambios y circulaciones culturales atlánticos. De forma muy similar, el contexto cultural chileno experimenta “una acentuada ‘tradición literaria’ cuyas marcas de sistematización, influencias y trasposos

⁴² Término empleado por Rafael Alberti en su conferencia “Lope de Vega y la poesía contemporánea”, dictada en Cuba en 1935.

centrales y residuales son evidentes en el paso del modernismo y naturalismo literarios a las vanguardias y los movimientos postvanguardistas” (Gómez 90), lo que, sumado a las polarizaciones de aspecto sociopolítico, acrecentará el debate entre una poesía más “oscura” o cercana al surrealismo y una poesía de mayor “claridad” o de carácter más comunicativo y cercano a dicha tradición. De ahí que desde “la querrela entre Criollistas e Imaginistas de 1928 hasta la puesta en marcha en 1938 de los postulados surrealistas del grupo Mandrágora” (Gavilán 3), el desenvolvimiento del rumbo literario chileno comienza a enfrentar una serie de transformaciones desde las cuales se replantea el rol del poeta y la orientación de su quehacer escritural.

De ello surgen los poetas de la llamada generación del 38, quienes al verse inmersos dentro de un desafiante contexto tanto a nivel nacional como internacional “abordan el hecho literario de una forma comprometida, al despertar en ellos la voluntad de actuar en la sociedad en que se desenvuelven” (Gavilán 5), aunque sus modos, propuestas y formas de compromiso varíen y se debatan entre sí. De hecho, aun y cuando la enigmática “poesía negra” del grupo Mandrágora encuentra su contraparte con la “luminosidad comunicativa” propuesta por los poetas de la claridad, la generación comparte hasta cierto punto un deseo por “aunar arte y vida, poesía y existencia como salida al *impasse* de una Modernidad a tientas y el enfrentamiento con la chatura de la sociedad chilena de la época” (Gavilán 5), donde la relación entre realidad, poesía y lenguaje se replantea de forma crítica para aprehender lo que conforma el quehacer y el rol del poeta. No obstante, como sucede en el contexto literario español, las anteriores concordancias y divergencias “no se dan por separado, sino que se mezclan y entrecruzan en el tejido de los poemas escritos por los autores de la época” (Gavilán 6), propiciando una serie de encuentros poéticos donde, no solo convergen

elementos formales como tradición y vanguardia, sino también intercambios y transferencias de carácter local y transatlántico.

De ahí que si nos detenemos a determinar las transferencias y diálogos sostenidos entre la poética lorquiana y aquella que conforma a los poetas de la claridad de la generación del 38 encontraremos un punto de encuentro transatlántico cuya reciprocidad dialógica Lorca-Chile y Chile-Lorca enriquece y revaloriza su comprensión estética.

Notemos, de partida, que la propuesta estética que circunda al quehacer poético lorquiano está en la “lucha para rescatar la emoción poética no claudicada por la lógica” (Phillips 43), defendiendo un arte capaz de vivificar la experiencia sensitiva de lo real mediante la inspiración y la imaginación. De hecho, esta actitud se enuncia en su conferencia de 1928 “Imaginación, inspiración, evasión”, donde reconoce que la tarea del poeta es imaginar, es decir, “animar en su exacto sentido: dar alma” (García Lorca en Phillips 41) a aquellas imágenes provenientes de lo observado y experimentado en el encuentro con lo externo. Por ello, como establece Allen Phillips: “García Lorca, pues, se esforzaba constantemente para llegar a comunicar lo más fielmente posible toda la emoción que su agudísima sensibilidad poética percibía en las cosas” (41), primando la inspiración pura e ingenua en lugar del cálculo lógico; aunque esto no signifique que no haya un arduo trabajo de depuración. Consecuentemente, la poética lorquiana “rechaza la mera ornamentación verbal, el tono ampuloso y la superficialidad sonora” (Phillips 42), puesto que, al no poder prescindir de lo real, la poesía es un canal de comunicación que transforma y opera sobre las cosas. Sin embargo, es importante destacar que lo anterior comprende que “no es nunca la función de la poesía lírica imitar y reproducir fielmente el mundo exterior, sino que la visión íntima del escritor enriquece y transforma los objetos reales para lograr un nuevo mundo poético” (Phillips 44-5), por lo que la poesía es concebida como un proceso que parte desde

el interior hacia el exterior, es decir, que es tarea de la técnica del poeta el comunicar ese punto de encuentro entre arte y vida.

Ahora bien, dado que la imaginación está siempre ligada a los hechos de la realidad, por consiguiente la poética lorquiana repara, a su vez, en el terreno de lo social, tal y como señala Francisco Caudet:

La imaginación, que en lo artístico estaba llamada a iluminar, fijar y dar vida clara a la realidad, [...] podía convertirse en un mecanismo capaz de actuar en lo social, de contribuir a describir en profundidad la realidad, de ayudar a que se tomase conciencia de situaciones sociales que sólo aparentemente estaban condenadas a seguir sumidas en la injusticia, la marginación, la discriminación, la explotación (765).

Por tanto, es posible señalar que “Lorca fue un defensor de que un arte basado en «la observación lírica» y en el que tuviera protagonismo la «fantasía poética», reunía condiciones óptimas para desempeñar diferentes funciones, incluida la social” (764), estableciendo una poética estrechamente vinculada a la transformación de la realidad y, en consecuencia, inclinada a la acción social.

Ahora bien, resulta interesante recordar que la poética de la claridad sostiene “la aspiración de unir poesía y vida, pero desde un acuerdo entre lengua y escritura con la aspiración última de establecer una comunicación entre los poetas y la comunidad y por añadidura entre la sociedad y la realidad” (Gavilán 11), proposición que dialoga estrechamente con la poética lorquiana anteriormente enunciada. Recordemos que el establecimiento de este intercambio dialógico con la figura y la producción literaria lorquiana, específicamente, se ve, en parte, propiciado por la circunstancia social, política y cultural que hermana ambas geotextualidades y latitudes en torno a una revalorización de lo hispano, así como a las relaciones artísticas e intelectuales dada la circulación de figuras

chilenas y españolas. Sin embargo, el acercamiento particular que tienen los poetas de la claridad con la poética lorquiana se debe a la “concientización respecto a la labor del poeta en referencia explícita al sacrificio del poeta español” (Gavilán 10), así como a las relecturas del *Romancero gitano*, favorecidas por las antologías poéticas de María Zambrano. De tal forma que, como hemos podido constatar de los análisis de la obra temprana de tres de sus más relevantes exponentes: Nicanor Parra, Óscar Castro y Omar Cerda, el encuentro con el romancero lorquiano resulta en un vaso comunicante de gran importancia para dar respuesta a las inquietudes estéticas y sociales del desenvolvimiento poético chileno.

Por tanto, es permisible observar que, así como los romances lorquianos “aportan al campo de la estética y la ética” (Caudet 766), la poética de la claridad comprende, de igual cuenta, que el quehacer lírico emana inevitablemente de la relación entre la experiencia sensitiva del poeta con lo real. Por consiguiente y permaneciendo en consonancia con la poética lorquiana, la comunicación clara de ese mundo interior, eje transformador de la realidad, tiene una resonancia social. No obstante, los poetas de la claridad enriquecen dicha apropiación poética yendo un paso más allá de la depuración sensitiva y su transmisión estética, puesto que “anhelan no dar por concluido el diálogo entre su producción y la eventual recepción por parte de una comunidad en transformación de esa misma producción” (Gavilán 11). Percepción que apuesta por transmitir al lector no solo un nuevo mundo poético, sino un lenguaje que apele a la identificación y al reconocimiento del lector para la construcción de una nueva realidad social. De esta forma, los poetas de la claridad encuentran en el diálogo con la poética lorquiana una manera de responder a la propia “necesidad de una integración y representatividad social” (Gavilán 10), aunando la tarea de la imaginación de la poética lorquiana, el furor transatlántico por el romancero y el símbolo de su muerte para, con ello, repensar su rol y compromiso con su entorno desde lo estético y lo social.

Adicionalmente, “un rasgo característico de la lírica lorquiana es el saber unir en fusión genial elementos populares y tradicionales con los más exquisitos procedimientos de la poesía novísima” (Phillips 43), elemento que, como hemos podido constatar en la revisión particular de Nicanor Parra, Óscar Castro y Omar Cerda, entra en diálogo con la propuesta estética chilena de la generación del 38. De manera tal que los poetas de la claridad manifiestan “el ánimo de recuperar ciertas formas poéticas que, en apariencia, habían sido relegadas al olvido por los representantes vanguardistas más audaces; formas tradicionales tales como el romance, los versos de cinco y siete sílabas de la cueca y la seguidilla, la utilización de estribillos y otros recursos retóricos” (Gavilán 10), técnica similar a la propuesta por la poética lorquiana y que permite integrar recursos de raíz popular y de la tradición poética hispánica con elementos propios de la poesía de vanguardia.

Sin embargo, de nueva cuenta observamos que el diálogo transatlántico que se gesta en torno a ambas poéticas no solo revaloriza del romancero lorquiano, sino que, de forma significativa, enriquece el desenvolvimiento estético e intelectual chileno. Al apropiarse de este rasgo de la poética lorquiana, los poetas de la claridad no se limitan únicamente a imitar la forma del romance, cual si estuviesen influenciados por la contingencia poética. De ahí que “no solo era una recuperación formal la que estos poetas solicitaban para elaborar su poética, sino también una actitud ante la poesía y el mundo que les llevaba a mirar con desconfianza la imagen del poeta maldito y la del poeta de la torre de marfil” (Gavilán 10), condición que responde a la necesidad de una representatividad social, apropiando, resignificando y manifestando, más allá de lo estético, lo propio.

De hecho, la apropiación que Nicanor Parra hace de la poética lorquiana, por ejemplo, genera, por una parte, la recuperación de la tradición poética ibérica, pero, simultáneamente,

un rescate de las formas líricas locales, integrando, ambas, como parte de una tradición viva única y que, en conjunto, no dejan de entablar una compleja red comunicante entre sí:

Cancionero sin nombre, en cualquier caso, revela la inquietud de Nicanor Parra, [...], por reconciliar la poesía con el habla común. En este poemario primerizo, esta inquietud *se alinea con la recuperación, en la poesía española, de formas propias de la lírica popular, en este caso el romance*; más adelante, Parra exploraría en las *formas populares chilenas de las coplas y las cuecas, que él mismo había conocido como parte de una tradición viva* (Binns “Sobre «Cancionero sin nombre»” 1010, destacado por mí).

De manera tal que al mezclar el lenguaje y las formas populares de lo chileno con la tradición ibérica, como dos elementos en igualdad de condiciones y de común pertenencia, Parra logra dar cuenta de su propia identidad poética y social. Sin embargo, su conciencia y su quehacer poético en torno al híbrido cultural que constituye el encuentro transatlántico de poéticas, tradiciones y lenguajes, incluso, logra problematizar la dinámica colonial del poder que subyace al intercambio y la transferencia con la obra lorquiana. En su resignificación de los elementos característicos del *Romancero gitano*, desde la parodia, la distorsión y el híbrido, permiten que su poética gane autonomía, desvinculándose del tutelaje ibérico: “es así como Parra, emancipándose de las categorías heredadas del gusto, del estilo y de la lírica, se sitúa en una perspectiva problematizadora, al instalar –como dispositivo de dismantelador– su concepción estética” (Vásquez Rocca 10). Por tanto, la propuesta de la claridad, como poética y como actitud en el cancionero de Parra, se libera del tutelaje ibérico, de su influencia y de la imitación al generar una concepción estética única, puesto que en la apropiación de los elementos, formas y lenguajes de ambas orillas y desde la subversión de la parodia logra dar cuenta del híbrido, la pertenencia y el reconocimiento de lo propio.

Procedimiento similar ocurre en el caso de Óscar Castro y Omar Cerda. Aunque si bien Espinoza Olmedo señala que “en Castro, desde el lenguaje de la claridad, se deja oír el rechazo al fascismo y la recuperación de una tradición literaria de lengua castellana, se hace patente a través de la influencia de Federico García Lorca” (67), recordemos que el poeta rancagüino utiliza las formas tradicionales ibéricas, como el romance, para narrar episodios nacionales y responder a las necesidades del contexto sociopolítico de su entorno particular. Ejemplo de ello, son sus romances posteriores “Romance de Don Bernardo O’Higgins” (1943) y “Romance de los veinte conspiradores” (1943), donde observamos un mayor trabajo de la forma del verso al liberarse de la cercanía poética lorquiana y tomando a los libertadores de la patria, Bernardo O’Higgins y los conspiradores, respectivamente, como objetos poéticos, héroes trágicos frente a la opresión colonial.

Por su parte, en la obra poética de Omar Cerda notamos, de nueva cuenta, que su aproximación a la poética lorquiana no se da desde una relación de influencia o imitación. De hecho, son varias las vertientes y vasos comunicantes que circulan en la poética de Cerda: “una es la del romancero de García Lorca, muy próximo a él en el tiempo, y la otra es, a mi juicio, la que proviene de los resabios del periodo epigonal del Romanticismo, agregándole algunos elementos del modernismo, como el preciosismo y cierto barroquismo” (Cid Báez 1), restableciendo una comunicación clara entre la poesía, lo real y lo popular, mas sin implicar un procedimiento simple o un retroceso hacia lo tradicional. Cual desafío, la obra de Cerda irrumpe el hermetismo de las vanguardias, se apropia de la verticalidad del modelo ibérico y da cuenta del giro cultural que trajo consigo la ruptura dariana, mostrando que los cruces, encuentros y diálogos conforman una poética en común construcción.

Por ello, lejos de que la poética lorquiana haya ejercido una influencia en el quehacer escritural de Castro y Cerda, es posible encontrar un diálogo poético mediante el cual la

apropiación y resignificación de elementos, en la selección de los objetos poéticos y en la hibridez de vasos comunicantes guarda una intención que les emancipan con respecto a la “Madre patria” y les sitúan desde la pertenencia, el reconocimiento y la fluidez de lo transatlántico.

De ahí que la relación dialógica que se establece entre la poética de la claridad, mediante la obra temprana de Nicanor Parra, Óscar Castro y Omar Cerda, con la poética lorquiana permite ver que el giro intelectual y cultural de la época sitúa a las producciones literarias desde un espacio híbrido y fluido, desde un encuentro Atlántico de intercambios que enriquecen bilateralmente el plano poético, intelectual y cultural de ambas latitudes. En el reconocimiento de las concordancias de sus circunstancias geopolíticas, en la búsqueda intelectual de un meridiano cultural y en la circulación recíproca de figuras y bienes culturales, la relación Lorca-Chile y Chile-Lorca produce una compleja red de interacciones. Así, más allá de su relevancia poética, lo anterior da inicio a una apertura discursiva que desafía la colonialidad del poder, estableciendo un diálogo sostenido donde ambos puertos construye un espacio *otro*: uno donde el encuentro en lo común, en lo solidario y en el reconocimiento mutuo redefinen su condición como sujetos transoceánicos.

Conclusiones

En 1935, Federico García Lorca realiza una semblanza en la Universidad Complutense de Madrid para presentar a su querido amigo chileno, el poeta Pablo Neruda. De forma muy significativa, el poeta decide iniciar su discurso, declarando lo siguiente:

La América española nos envía constantemente poetas de diferente numen, de variadas capacidades y técnicas. Suaves poetas de trópico, de meseta, de montaña: ritmos y tonos distintos, que dan al idioma español una riqueza única. Idioma ya familiar para la serpiente borracha y el delicioso pingüino almidonado. Pero no todos esos poetas tienen el tono de América. Muchos parecen peninsulares y otros acentúan en su voz ráfagas extrañas, sobre todo francesas. *Pero en los grandes, no. En los grandes cruje la luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa, de América.* (en Operé 57, destacado por mí).

De esta forma, García Lorca no solo hace gala de la destreza y maestría poética de su entrañable amigo, sino que reconoce que el quehacer poético americano guarda una grandeza que va más allá de los puntos de comparación que pudieran establecer “parecidos” peninsulares o afrancesados. Bajo sus palabras, esta “luz ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa, de América” (García Lorca en Operé 57) no tiene equiparación: es de una creatividad y originalidad únicas.

Así, como hemos podido constatar a lo largo del presente estudio, la relación poética que surge entre la figura y obra de Federico García Lorca con América, específicamente con el territorio chileno, tiene alcances culturales, históricos y sociopolíticos que logran evidenciar la gestación de un giro discursivo que desafía las dinámicas de la colonialidad del poder que habían marcado el diálogo entre ambas orillas culturales por siglos. Por tanto, al

interpretar y analizar el fenómeno Lorca-Chile y Chile-Lorca resulta posible observar que, más allá de lo poético, estamos frente a la consolidación de una relación discursiva que no se atiene a un binarismo (ida-vuelta), sino que logra establecer un espacio *otro*, uno donde se reconoce la gran complejidad que atañen las concordancias y divergencias culturales de un lado a otro del Atlántico. Por tanto, como el propio García Lorca reconoce en su discurso, estos encuentros y circulaciones de producciones y figuras artísticas e intelectuales construyen relaciones de solidaridad que enriquecen el desenvolvimiento cultural de ambas latitudes, buscando fundamentos críticos comunes que permitan problematizar esa visión tradicional que tendía a encasillar a la literatura latinoamericana como algo que deriva del modelo literario europeo. A partir de ello, es significativo, además, la relectura y revalorización de la poética y la figura de Federico García Lorca, no solo desde su recepción en los círculos literarios latinoamericanos de la época, sino desde la concepción de que su obra representó un puente dialógico capaz de hacer frente a la verticalidad discursiva de la época. Como un producto cultural en constante circulación, expansión y transferencia, el estudio ha permitido releer la poética lorquiana a la luz de su convergencia con múltiples vasos comunicantes, superando, con ello, sus antiguas fronteras geotextuales y resituándolo en el espacio cultural de lo atlántico.

Asimismo, el desarrollo del estudio ha permitido observar que, a través de proyectos poéticos como el modernismo y el creacionismo, autores e intelectuales chilenos y latinoamericanos comienzan a reconocer su propia autonomía discursiva e identitaria, consolidando proyectos culturales, literarios y estéticos de gran originalidad y capaces de desafiar las categorías del tutelaje ibérico mediante su apropiación y resignificación. Por tanto, el estudio reconoce que, si bien la colonialidad del poder no puede ser considerada como una problemática superada, es en la toma de conciencia y en la reflexión de las

relaciones atlánticas, que se problematiza, discute y se exploran otras vías de encuentro donde las similitudes y diferencias permitan evidenciar la compleja red identitaria que consolida el *todo* hispanoamericano. Así, al interpretar y revalorizar el desenvolvimiento del quehacer escritural que surge a partir de la relación García Lorca-poetas de la claridad, ha sido posible mostrar cómo el encuentro entre ambas geotextualidades se plantea desde un intercambio cultural menos asimétrico y que enriquece en la común construcción una literatura ya no hispanoamericana, chilena o española, sino Atlántica.

Queda, sin duda, mucho océano literario por explorar, reconociendo siempre sus idas y vueltas, la complejidad de sus olas y de la no-linealidad de su tránsito. Como proyecciones para posibles ampliaciones del estudio, se comprenden la inclusión de un análisis transatlántico y transhistórico con respecto al diálogo entre la teatralidad lorquiana y el teatro chileno de la década de los 30 y de los 60. Recordemos, por ejemplo, la pieza dramática *Sombra inmortal. Cantata a la muerte de Federico García Lorca* de Óscar Castro, así como la mediación que el exilio de la actriz Margarita Xirgú representó para el desenvolvimiento de los teatros universitarios.

Además, también cabe la posibilidad de establecer posibles diálogos entre la poesía chilena de la década de los 30 con otros autores españoles como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández o Rafael Alberti, reconociendo, en ello, la existencia de una red de circulaciones e intercambios más amplia y que permita comprender la relación cultural Chile-España y España-Chile. Por otra parte, es posible también explorar otros diálogos que García Lorca entabla con otras regiones del continente (como Estados Unidos, Argentina, México y Cuba), aportando a la comprensión de la obra lorquiana y de la compleja red atlántica de intercambios literarios desde los cuales se produce la circulación de su obra.

Veamos, entonces, a qué rutas fascinantes y desconocidas nos llevará el reconocimiento de esa *ancha, romántica, cruel, desorbitada, misteriosa* relación entre nuestras orillas culturales. Ya sea compartiendo el timón con la obra y figura de Federico García Lorca o al encuentro de otros sujetos transatlánticos que transitan las agitadas aguas de nuestra rica, cambiante y compleja geotextualidad. Mas siempre teniendo como norte que son nuestras diferencias y nuestras concordancias las que nos constituyen, más allá de compartir el idioma y de formas tan únicas, inefables e inconmensurables como nuestros trópicos, mesetas y montañas.

Referencias bibliográficas

“Romancero”. Memoria Chilena, 2018. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3695.html#documentos>. Accedido en 15/1/2021.

Acereda, Alberto. “Dos visiones del espacio marino como modernidad. Entre la poesía de Rubén Darío y la pintura de Joaquín Sorolla.” *Revista de literatura* 65.129 (2003): 119-143.

Ahumada Peña, Haydeé. “La muerte imaginada, Federico García Lorca en la Poesía Hispanoamericana.” *Revista signos* 31.43-44 (1998): 3-9.

Aldunate Phillips, Arturo. *Federico García Lorca a través de Margarita Xirgú*. Santiago: Editorial Nacimiento, 1937.

Allegra, Giovanni. *El reino interior: premisas y semblanzas del modernismo en España*. Vol. 21. Madrid: Encuentro, 1986.

Altamirano, Magdalena. “Las glosas de los antiguos villancicos populares y los romances tradicionales: semejanzas y diferencias.” *Anuario de Letras: Lingüística y filología* 39 (2001): 9-25.

Anderson, Andrew A., et.al. *América en un poeta: los viajes de Federico García Lorca al nuevo mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana. Actas del Simposio Internacional Lorca-América: Contactos y Repercusiones, celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 1999.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Arellano, Jorge Eduardo. “Rubén Darío y su papel central en los modernismos de lengua española” en *Modernismo y modernidad desde Nicaragua*. Servicio de Publicaciones. Universidad de Alcalá, 2005. eLibro, <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecasuc/53435?page=2>.

Arellano, Jorge Eduardo. “Rubén Darío: españolista mayor.” *Letras* 76 (2019): 33-48.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. 181-204.

Barchino Pérez, Matías, y Binns, Niall. “Una plaga de romances: el impacto de la muerte de Federico García Lorca en la poesía chilena.” *América sin nombre* 16 (2011): 63-74.

Barchino, Matías y Cano Reyes, Jesús [editores]. *Chile y la Guerra Civil Española: La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur, 2013.

Barrera López, José María. “Neopopularismo, romancismo, neotradicionalismo y vanguardia hispánica” en *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva (1339-1362)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005.

Binns, Niall. “El escritor y su público. Del 'discurso al alimón' al monólogo dramático (Lorca, Neruda, Parra)” *Anales de Literatura Chilena*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de Literatura Chilena. 12 (2009).

Binns, Niall. “Intelectuales de Hispanoamérica y la Guerra Civil Española.” *Guaragua*, 18.46 (2014): 9-36.

Binns, Niall. “Nicanor Parra y la poesía dialogada.” *Atenea* (Concepción) 510 (2014): 57-72.

Binns, Niall. “Sobre «Cancionero Sin Nombre (1937)»” en *Nicanor Parra. Obras Completas & Algo +*. Santiago: Galaxia Gutenberg, 2013. 1008-1009.

Brown, Gerald G. *Historia de la literatura española: El siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1976.

Cabrera, Josefina. *La comarca del poeta. Óscar Castro, su ciudad y su tiempo*. Santiago: RIL editores, 2011.

Castro-Klaren, Sara. “Estudios transatlánticos: geo-políticas en una perspectiva comparada”. *Estudios transatlánticos postcoloniales I. Narrativas comando/ sistemas mundos: colonialidad/modernidad*. Ileana Rodríguez y Josebe Martínez [eds.]. Barcelona: Anthropos Editorial, 2010. 91-120.

Castro, Óscar. *Nueva antología poética*. Santiago: Editorial del pacífico, 1972.

Caudet, Francisco. “Lorca: por una estética popular (1929-1936).” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986. 435-436.

Cerda, Omar. *Porvenir de diamante*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1939.

Cerezal, Fernando. *Modernismo y modernidad desde Nicaragua*. Servicio de Publicaciones. Universidad de Alcalá, 2005. eLibro, <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecasuc/53435?page=28>.

Charry Lara, Fernando. “Lorca: cincuenta años después.” *Cuadernos Hispanoamericanos*. 433 (1986): 55-58.

Chavarri, Eduardo L. “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?” en *El modernismo*. Taurus, 1975.

Cid Bález, Julio. "Omar Cerda, poeta". *La Tribuna* (Diario: Los Ángeles, Chile). (2003): 2. Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-281645.html>

Crow, John A. "Federico García Lorca en Hispanoamérica." *Revista Iberoamericana* 1.2 (1939): 307-319.

Darío Rubén. *Antología poética*. Madrid: Edaf, 1998.

Darío, Rubén. *Antología poética selecta*. Buenos Aires: Losada, 1966. 181-182.

Darío, Rubén. *Azul*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917.

Darío, Rubén. *Poemas del otoño y otros poemas*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1917.

De Albareda, Ginés. "Rubén Darío y España." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (agosto-septiembre 1967): 588-600.

De Costa, René. "Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo pre-polémico." *Hispanic Review* (1975): 261-274.

De Lama, Víctor. *Poesía de la generación del 27: Antología crítica recomendada*. Vol. 219. Madrid: Edaf, 1997.

De Torre, Guillermo. "Madrid. Meridiano intelectual de Hispanoamérica." *La Gaceta Literaria*, 8.15 (1927).

Delgado, Jaime. "Rubén Darío, poeta transatlántico." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213 (agosto-septiembre 1967): 289-331.

Díaz Rodríguez, Manuel. "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo." *Varios. Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas (2002).

Drago, Gonzalo. *Óscar Castro : hombre y poeta. Epistolario*. Santiago: Editorial Orbe, 1973. Extraído de Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7802.html> . Accedido en 2/11/2020.

Durán, Agustín. *Romancero general, ó, Coleccion de romances castellanos: anteriores al siglo XVIII*. Vol. 1. Madrid: M. Rivadeneyra, 1861.

Espinoza Olmedo, Jacqueline. “Poesía de Óscar Castro: influencia de García Lorca y repudio a la Guerra Civil Española.” *Palimpsesto. Revista Científica de Estudios Sociales Iberoamericanos* 8.14 (2018): 60-69.

Fernández de Alba, Francisco, y Pérez del Solar, Pedro. “Hacia un acercamiento cultural a la literatura hispano-americana.” *Iberoamericana* 6.21 (2006): 99-107.

Fernández de Alba, Francisco. “Teorías de navegación: los métodos de los estudios transatlánticos”. *Hispanófila* 161 (2011): 35-38.

Ferrada, Ricardo. “El Modernismo Como Proceso Literario.” *Literatura Y Lingüística* 20 (2018): 57.

Gallego Morell, Antonio. “El primer poema publicado por Federico García Lorca.” *Bulletin hispanique* 69.3 (1967): 487-492.

García Lorca, Federico. *Canciones*. en *Obras completas*. Vol. 1 y 2. Madrid: Aguilar, 1966.

García Lorca, Federico. *Impresiones y Paisajes*. en *Obras completas*. Vol. 1 y 2. Madrid: Aguilar, 1966.

García Lorca, Federico. *Libro de poemas*. en *Obras completas*. Vol. 1 y 2. Madrid: Aguilar, 1966.

García Lorca, Federico. *Poema del cante jondo*. en *Obras completas*. Vol. 1 y 2. Madrid: Aguilar, 1966.

García Lorca, Federico. *Romancero gitano*. en *Obras completas*. Vol. 1 y 2. Madrid: Aguilar, 1966.

García, Miguel Ángel. “Las vanguardias a debate: la pugna ultraísmo/creacionismo en el intercambio epistolar de Huidobro, Diego y Larrea.” *Iberoamericana* 19.70 (2019): 181-203.

Gavilán, Ismael. “Caracterización de la Generación del 38: Tres poéticas y contexto.” *Cyber Humanitatis* 37 (2006).

Gibson, Ian. “Federico García Lorca y Rubén Darío (con Pablo Neruda, atento, al lado).” *Dossier. Revista de la Facultad de Comunicación y Letras, Universidad Diego Portales* 23 (2014): 55-62.

Gibson, Ian. “Federico García Lorca, discípulo de Darío” en *Modernismo y modernidad desde Nicaragua*. Servicio de Publicaciones. Universidad de Alcalá, 2005. eLibro, <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecasuc/53435?page=2>.

Gibson, Ian. *Vida, Pasión y Muerte De Federico García Lorca*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.

Gómez O., Cristián. “Transatlantic Poetics: Poéticas Transatlánticas.” *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 38.76, (2012): 101–115. JSTOR, www.jstor.org/stable/23631230.

Gómez, Naín. “La poesía de los cincuenta en Chile y España: escorzo y aproximaciones.” *Campo de Agramante: revista de literatura*, 7 (2007): 85-102.

Herrero-Senés, Juan, et al. “Resituar la modernidad, el modernismo y la vanguardia en España: Un debate transatlántico en la Residencia de Estudiantes.” *Romance Quarterly* 66.4 (2019): 173-186.

https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_enamerica.htm

Huidobro, Vicente. "El oxígeno invisible. Huidobro visto por otros." *Revista Altazor*, www.revistaaltazor.cl/huidobro-visto-por-otros/opiniones-extranjeros/

Huidobro, Vicente. "Manifiesto de Manifiestos" en Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Vol. 132. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1988.

Huidobro, Vicente. *Poemas árticos*. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile, 1893-1948. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-67188.html>.

Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Madrid: Lumen, 1974.

Lastra, Pedro. "Introducción a la poesía de Nicanor Parra." *Revista del Pacífico* 5.5 (1968): 197-202.

Loyola, Hernán. "Lorca y Neruda en Buenos Aires (1933-1934)." *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 8.3 (2011): 1-22.

Mainer, José-Carlos. "Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo 1900-1939." Madrid: Crítica, 2010.

Mainer, José-Carlos. "La invención de la Literatura Española." *Naciones literarias* 155 (2006): 201.

Maíz, Claudio. "La modernización literaria hispanoamericana y las fronteras transnacionales durante el modernismo y el 'boom' literario." *Anales de literatura Hispanoamericana*. 35 (2006).

Merediz, Eyda M., y Gerassi-Navarro, Nina. "Introducción: confluencias de lo transatlántico y lo latinoamericano." *Revista iberoamericana* 75.228 (2009): 605-636.

Merlo Calvente, María José. "Rubén Darío en Lorca." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 34.67 (2008): 221-236.

Meyer-Minnemann, Klaus y Vergara Alarcón, Sergio. “La revista Mandrágora: vanguardismo y contexto chileno en 1938.” *Acta Literaria* 15 (1990): 53-54.

Milán, Eduardo, et al. *Las Ínsulas Extrañas: Antología de poesía en lengua española 1950-2000*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.

Morla-Lynch, Carlos. *En España Con Federico García Lorca: (Páginas De Un Diario Intimo, 1928-1936)*. Sevilla: Titivillus, 2008.

Muñoz Lagos, Marino. “Omar Cerda, poeta de la imagen” *La Prensa Austral* 7 (1991): 2. Archivo de Referencias Críticas. Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:189395>

Operé, Fernando. “Diálogo entre dos mundos: la España de Pablo Neruda.” *Cuadernos de Literatura*, 10.20 (2006): 53-66.

Orringer, Nelson. “El impacto del creacionismo en *Canciones* de García Lorca.” *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 24.2 (2008): 357-374.

Ortega, Julio. “El hispanismo y la geotextualidad atlántica.” *Bulletin of Spanish Studies* 84.4-5 (2007): 671-676.

Ortega, Julio. “Post-teoría y estudios transatlánticos.” *Iberoamericana* 3.9 (2003): 109-117.

Parra, Nicanor. “Poetas de la claridad por Nicanor Parra”. *Atenea (Concepción)*. 500 (2009): 183-187.

Parra, Nicanor. *Cancionero Sin Nombre*. Santiago: Nacimiento, 1937.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

Pedroza, Juan Manuel. "Sobre el origen y la evolución de las coplas: de la estrofa al poema, y de lo escrito a lo oral." *La Literatura Popular Impresa En España y En La América Colonial. Formas & Temas, Géneros Funciones, Difusión, Historia y Teoría* 5 (2006).

Pérez Priego, Miguel Ángel. *Literatura española medieval (el siglo XV)*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces SA, 2013.

Phillips, Allen W. "Sobre la poética de García Lorca." *Revista Hispánica Moderna* 24.1, (1958): 36-48. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/30206352.

Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Caracas: Editorial Fundamentos, 2001.

Pradel, Isolda. *Raíces de la poesía y prosa de Óscar Castro*. Santiago: Ediciones Fundación Óscar Castro, 1999. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7801.html>. Accedido en 14/1/2021.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina." *Dispositio* 24.51 (1999): 137-148.

Salinas, Pedro. "98 frente a modernismo." *Historia y crítica de la literatura española*. 6.1, Madrid: Editorial Crítica, 1979. <https://www.passeidireto.com/arquivo/76850017/jose-carlos-mainer-francisco-rico-historia-y-critica-de-la-literatura-espanola-6>

Salvador, Álvaro. "Los escritores hispanoamericanos y la Generación del 27." *Revista LETRAL* 1 (2008): 23-51.

Salvador, Álvaro. "Pablo Neruda y la Generación del 27." *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*. 10 (2013): 74-87.

Sánchez Cuervo, Antolín, y Hernández Toledo, Sebastián. "La estancia de María Zambrano en Chile." *Universum (Talca)* 29.1 (2014): 125-137.

Sánchez, Pablo. *Literaturas en cruce: estudios sobre contactos literarios entre España y América Latina*. Editorial Verbum, 2018.

Scarano, Laura Rosana. "Nuevos hispanismos transatlánticos en el siglo XXI." *Universidad nacional de Mar del Plata* (2017): 1-12.

Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra*. Santiago: Universidad de Chile, 2012.

Shimose, Pedro. *Literatura latinoamericana: modernismo, vanguardia y realismo*. Firmas Press, 2010. eLibro, <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecasuc/36447?page=8>.

Siles del Valle, Juan Ignacio. "Lorca en América o América en Lorca." *Centro Virtual Cervantes*, 2011, cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_enamerica.htm.

Stella Taboada, María. "La memoria de la copla y las coplas de la memoria. Panorama de la copla en Argentina." en *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. 2. Buenos Aires: Servicio Publicaciones UCA, 1996.

Subercaseaux, Bernardo. "Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Volumen 3 (1930-2001)" Santiago: Política y Cultura, 2010.

Teitelboim, Volodia. "Sobre la antología del 35 y la generación del 38." *Revista Chilena de Literatura* (1993): 251-263.

Tornero, Angélica. "Intertextualidad en la literatura y apropiación en el arte." *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos* 16 (2012): 86-94.

Trujillo, Patricia. "Fernando Charry Lara: poeta y crítico moderno." *Estudios de Literatura Colombiana* 30 (2012): 55-79. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498351802004>

Valle-Inclán, Ramón. "El modernismo" *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1975.

Vásquez Rocca, Adolfo. “Nicanor Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la antipoesía al lenguaje del artefacto” *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* (2012). Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18126163010>

Vicuña Cifuentes, Julio. *Romances populares y vulgares*. Santiago: Imprenta Barcelona, 1912. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7974.html> . Accedido en 13/1/2021.

Vilches Contreras, Isabel. “Transmutación del dolor en Canto poético: Óscar Castro.” *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales* 6 (2000): 117-127.

Anexos

Anexo 1. “Tonada Fundamental” (1937)

Si yo pudiera pedirte
todo lo que yo quisiera,
diría: guitarra, dame
tu pecho de luna nueva.

Pero si digo guitarra
todo el horizonte suena.

Si tú supieras oírme
todo lo que yo dijera,
dirías: guitarra, sufre
mi pecho de luna llena.

Pero con riendas de olvido
los ángeles te sujetan.

Todo lo que yo daría,
si yo decirte pudiera,
guitarra, de sangre dame
tu pecho de llama lenta.

Pero si digo guitarra
todo el horizonte quema.

Si yo pudiera sembrarte
con mi corazón de tierra,

con lunas de fuego duro
todo tu cuerpo se llena.

Si yo manejo tu pecho,
manejo violenta rueda.

Anexo 2. “Remolino interior” (1937)

Me gusta que no me entiendan
y que tampoco me entienda,
camisa de seda tengo,
pero también tengo espuelas.

Si digo que yo te quiero
no es cierto lo que dijera,
y acaso no te saludo
no es cierto que te aborrezca.

Cuando recorro la plaza
me gusta que no me entiendan,
pastillas de menta compro
para corretear la pena.

Voy a sentarme a la plaza
de pena, de pena, pena,
y acaso a la plaza llego
la plaza, plaza me alegra.

Si digo que por las piedras
circula una voz de seda,
quiero decir que en el río
me bebo la luna llena.

Y como quiero que nadie
sepa lo que me interesa
me pongo a amansar potrancas
celestres sobre la arena.

Y como Chile es mi fundo
me gusta seguir la cueca,
con una chaqueta corta
y un pañuelito de menta.

Al viento lo voy siguiendo
con un chicote de abejas,
el viento, viento se esconde
detrás, detrás de las puertas.

Si vendo a mi negra vendo
todo lo que a mi me queda,
pero la vendo y la vendo
para que nadie me entienda.

Y acaso quiero que nadie
me pida mi yegua yegua,
le digo que si es de noche
se asusta de las estrellas.

Y acaso es de día claro
se asusta de las espuelas,
yo quiero que nadie entonces
me entienda ni que me entienda.

Cuando me subo a los árboles
es luna mi calavera,
me gusta, me gusta, gusta,
me gusta que no me entiendan.

Pero hablando en serio serio
que nadie me niega niega
que cuando subo a caballo
me pongo mis dos espuelas.

Anexo 3. “El novio rencoroso” (1937)

Cuando fui a Valparaíso
me fui con una morena,
en el cuello del vestido
tenía un ancla de seda.

¡Ay, novia que nunca vino
ya no me acuerdo quien era!

Camino de naipe alegre
de su blusa marinera,
blanca la Estación Mapocho
mortaja de mi morena.

Como llevaba una novia,
me fui en carro de primavera.

Vencían al viento norte
sus pechos de luna llena,
a mí no me importa nada
mirándome mi chilena.

Nadie me diga marido
que nunca la novia llega.

Antes de Viña le compro
cinco ramos de cerezas,
novia que me dio Santiago,
novia me quitó la arena.

Si yo le decía cosas
me pegaba con la trenza.

Bajamos a Las Salinas
por ver el agua de cerca,
a ella le daba piña
si yo tomaba cerveza.

¡Ay, novia, que no era mía,
porque cualquiera la lleva!

Ya no me acuerdo el motivo
por qué la dejaba suelta,
ella se arrancaba al agua,
yo me quedaba en la arena.

¿Por qué la dejaba sola,
si con cualquiera se acuesta?

¿Quién le mostraba del alto
pesada la billetera,
mientras me pongo la ropa
quién del brazo me la lleva?

¿Quién le besaba en el agua
su pecho de luna llena?

Después me escribió una carta,
yo la boté en una acequia,
acaso fué novia mía,
yo no me acuerdo quién era.

Anexo 4. “Batalla entre la madre y el hijo taimado” (1937)

PRIMERA VUELTA. – ARREMETIDA DE LA MADRE

Desde que amanece
no me da descanso,
llora si me quedo,
llora cuando salgo.

Ya no es guagua linda,
cuando está llorando.

¡Qué dirá la gente
de este niño malo,
la mamita luna
no querrá mirarlo!

Todo esto le pasa
por ser tan porfiado.

Cállese le digo,
ternerito blanco,
yo le haré una cuna
con cordeles de apio.

¿Pero no se calla,
ruiseñor taimado?

Tanto le cantaba,
sangre de mis labios,
pero el niño tiene

corazón de estaño.

Todo esto me pasa
por no liquidarlo.

Ya no es guagua linda
cuando está llorando,
tengo que tenerlo
noche y día en brazo.

¡Hasta cuándo diantre
va a seguir bramando!

Guagua fea, lesa,
yo le estoy cantando,
si no tiene sangre
que se vaya al diablo.

Tengo de caricias
pesadas las manos.

Tanto que le digo
que no coma trapo,
que no diga cosas
feas de los santos.

Si le cambio ropa
va a meterse al barro.

Este niño tiene
corazón de palo,

para qué me pide,
que le esté cantando.

Calla, niño mío,
que se viene el gato.

Espinazo negro
y ojos colorados,
afilando viene
sus uñas de mármol.

Calla, guagua linda,
que viene enojado.

Por el puente vinieron
que saltaba el gato,
nadie, nadie, nadie
podía mirarlo.

Por el techo vieron
que pasaba el diablo.

Tenía la cola
que tienen los gatos,
la cola de sombra
que tapaba el llano.

Con los ojos fríos
alumbraba el campo.

A mi niño bueno

con jazmín lo tapo,
nadie me lo quita
porque está en mis brazos.

Ya no tiene entonces
corazón de palo.

En el pecho mío
tengo yo un canario,
lo tengo sujeto
con amarras de apio.

Nadie me lo lleva,
sombra de mi mano.

No lo corretea
ni le pega al pato,
ni tampoco dice
nada de los santos.

Yo tapé a mi niño
con jazmines blancos.

Esto es lo que canto
para el niño malo,
toda madre es buena,
cuando está cantando.

Esta es la manera
como yo lo amanso.

SEGUNDA. – RESPUESTA DEL PÁRVULO

Se lo digo, madre,
que esto es un engaño,
dale con el niño
va a meterse al barro.

¡Hasta cuándo diantre
voy a estar callado!

Traiga si usted quiere
gato, gato, gato,
no le tengo miedo,
corazón de estaño.

Yo no necesito
que me cante tanto.

No me cuente historias
de su cuco malo,
nadie no me diga
corazón helado.

Le repito, madre,
que esto es vil engaño.

¿Quién vió por el techo
que saltaba el gato,
quién dice que tiene
las uñas de palo?

Calla, madre mía,
que se viene el diablo.

Tenía la cola
que tienen los gatos,
la cola de sombra
que tapaba el llano.

Con los ojos fríos
alumbraba el campo.

Espinazo negro
y ojos colorados,
nadie, nadie, nadie
podía morarlo.

La gente pedía
perdón a los santos.

Si aparece entonces
tengo que matarlo,
le golpeo el pecho
con chicotes de ajo.

Para que usted vea
que soy hombre malo.

¡Qué dirá la gente
si la ve llorando,
nunca, nunca. nunca
sombra de mi brazo!

Cállese la madre,
que yo estoy callado.

Yo le haré una cama
con colchón de nardos,
pintaré la almohada
sangre de mis labios.

Pero se lo digo,
si quiero, me mato.

Salgo al puente negro
donde aúlla el gato,
cuando usted me llame
ya estaré sangrando.

Esto es lo que pasa
por quererla tanto.

Y si acaso quiero
yo me como el barro,
no me cante nunca
nadie triste canto.

Que le arranque todos
los cachos al diablo.

Esto es lo que dice
todo niño malo,
pero no es bandido

por estar llorando.

¡Esta madre mía,
corazón de nardo!

Acaso me tapa
con jazmines blancos,
en su pecho tibio
me vuelvo canario.

Yo no correteo,
ni le pego al pato.

Tápame la cara
con tu suave mano,
me sujeta siempre
con amarras de apio.

Tarde, noche y día
esto es lo que canto.

Ella me sujeta
con cordel de brazos,
en su falda duermo
como un niño santo.

Anexo 5. “Margarita, quiero matar al río” (1937)

Hay un corazón de insecto
concluyéndose en mi oído,
desnúdame, viento blanco,
que quiero matar al río.

Si yo olvidara tu nombre,
dolida luz en el vidrio,
toda luciérnaga muerta,
corazón de agua en mi oído.

Me está desnudando el viento
para que asesine al río.

Este brazo de azucena
será un fragante cuchillo
para matar en el alba
la nevada luz del río.

Obscura hiedra del viento,
el río suelto en mi oído.

Anexo 6. “Romance del hombre nocturno” (1938)

(Aventura del hermano muerto)

Mi yegua subía, lenta,
con firmes pasos de bronce.
La noche de crucifijos
fulgía sobre los montes.
Andaba el agua desnuda
en claras conversaciones
con los grillos y las piedras
y las buidas canciones.

“Es mala la noche, amigo,
y en el monte andan ladrones”.
¡Buen viejo! Me lo decía
allá en el campo de trojes
y un sobresalto rondaba
por sus pupilas de azogue.

Pero era buena la sombra,
madura de oros y olores.
¿Miedo? Mi yegua era firme
y yo llevaba un revólver
en el cinto, y en el pecho,
un ancho corazón de hombre.

Sin embargo, sin embargo,
mi mano sobresaltóse.
Cuatro jinetes venían,
pausados, bajando el monte.
Los vi recortarse negros

contra las constelaciones.
Mi bestia irguió las orejas
en agudos agujones
y la estrella de un lucero
rieló sobre mi revólver.

—¡Quién vaaa!
Los vi detenerse,
y mi voz multiplicóse,
rebotando en los picachos
como en cojín de resortes.

Cruzaba en ese momento
un paso de angostos bordes:
a la derecha, el abismo,
tinta o residuo de noche;
adelante, los jinetes;
a la izquierda —muro— el monte.

Seguí avanzando en la sombra,
hacia las sombras inmóviles.
Traspuesto el paso difícil,
me tropecé con sus voces:
—¿A dónde marcha el amigo?
—Al pueblo de más al norte.
Me esperan mi vieja madre
y mis hermanos menores.
Los dejé un día de marzo;
cinco años van, desde entonces.

Ancha mi voz, y serena;

la suya, opaca, de cobre,
Miré brillar dos pupilas
en un fulgor de emociones.
–Acompañaré al amigo,
hasta que trasponga el monte.

Cinco jinetes tomaron
rumbo a las constelaciones.
Bajaron cinco jinetes,
con firmes pasos de bronce.
Cuatro pasaron de pronto
y el otro siguió hacia el norte,
después de estrechar las manos
tendidas de los cuatro hombres.

Clareó más tarde en el cielo.
Amanecer de limones.
Palabras de agua liviana.
Pájaros madrugadores.
Cerca, maitenes y boldos;
lejos, Rancagua y sus torres;
entre sus casas, mi casa,
con ciruelos y parrones
¡y mi madre con sus ojos
de mares y horizontes!

Detrás, el recuerdo grande
de un bandido que era un hombre.

Anexo 7. “Poema de la Fraternidad” (1938)

Los martillos podrían cantar,
como el himno de la tierra florida,
decorar la mañana con su redada de peces musicales.
Y los montes, las pampas, los viñedos,
entregar su ofrenda a las manos de todos los hombres.

Y mis hijos, los hijos tuyos, hombre, hermano,
jugar en ronda clara
bajo la exacta parábola de los planetas.

El río que persigue su propio espejo
se haría más armonioso
conduciendo tu barca – mi barca

Tú traerías la fruta,
yo el canto que tiene olor a fruta.

Hice ennoblecere y a esta tristeza sin destino,
esta amargura de sentirte caminar a mi lado,
escondiendo la mano que quiere estrecharse a mi mano,
receloso de la dulzura que yo puedo robarte.

Hombre te estoy hablando
desde una esquina de este día nuevo,
que eleva el fruto otoñecido de la luna en su rama.

Yo quiero que esta dulzura transparente
no sólo sea mía.

Gústala tú también,

como el pan blanco que un cuchillo divide para todos.

Y dame tu amargura y tú protesta.

Deseo que tu fuerza

se hinche como garganta o semilla en mi canto.

Puede que caiga al corazón de tu hijo y del mío,
como una gran música madura de sales y de aromas,

cuya fuerza desgaje los goznes

de las puertas que ocultan la ofrenda del futuro.

Anexo 8. “Lejano amor” (1938)

Bajo la voz de la luna
para llegar sueños viejos.
Me voy con las manos claras
de acariciar tu silencio.

Para mi viaje serás
música en todos los pueblos.
Les pondré a todas las novias
el rostro de tu recuerdo.

Las calles que yo camine
serán sin luces ni espejos:
tendré todas las esquinas
para mentirme tu encuentro.

Sobre los muelles nocturnos,
acodado en mi silencio,
novia del nombre de arrullo,
te guardaré en cada puerto.

Perdí la voz de la luna:
se la llevó el día nuevo.
Mi corazón se desangra
por la llaga de un lucero.

Anexo 9. “Romance de Don Bernardo O’Higgins” (1943)

Fulgía tu corazón
en viva y gloriosa llama.
Tu voluntad era un templo:
columnas la sustentaban,
y la estrella de la gloria
con cinco rayos brillaba
para conducir tus pasos
hacia un Oriente de fama.
Tu ejército parecía
una cadena de plata;
eslabones de valientes
componían su guirnalda.
No era cadena que oprime
sino cadena que salva.
Adorno precioso y fino
para el cuello de la Patria.

General Bernardo O’Higgins,
al levantarse tu espada,
se vio fulgir por el mundo
un claro sol de esperanzas.
Toda la tierra chilena
se despertó deslumbrada.
Cayeron las vendas negras
que cubrían las miradas
de los patriotas esclavos
que por LIBERTAD clamaban.

El roble vio levantarse

tu estrella sobre la Patria.
Puma de fuego y fiereza,
relámpago de batallas,
para no tocar tu pecho
se detenían las balas.
Fusiles en torno tuyo,
perros de muerte, ladraban.
la noche para espantos
y lúgubres carcajadas.
Y entre la sombra tu voz
—¡oh mágica llamarada!—
abría brechas de rojo
que a la victoria llevaban.

General Bernardo O'Higgins,
cuando llegaste a Rancagua,
miraste la plaza, y cuatro
calles la crucificaban.
Cruz de martillo te fuera,
Bernardo O'Higgins, la plaza:
cruz enjoyaron tus hombres
con trémulas rosas granas.
Los aluviones de fuego
de los soldados de España
buscaban tu corazón
con pólvora y con metralla;
pero tú salir supiste,
límpida la frente y alta,
por la bóveda de acero
que formaban las espadas.
Entre la sangre y el humo,

gallardo como una estatua,
saltaste a tu pedestal
al soltar las barricadas.

Los campos de Maipo vieron
crisparse tu mano inválida
al no poder empuñar
el plomo fiel de tu espada.
Revolaron sobre ti
cóndores de libres alas,
cuando vieron asombrados
que San Martín te abrazaba.
Abrazo aquel que los años
conservarán en su arca
como medalla de sol
con tu silueta grabada.
Abrazo en que se cumplía
la IGUALDAD por ti soñada.

General Bernardo O'Higgins,
por los campos de tu Patria,
el caballo que te lleva
tiene herraduras de llama.
Bolívar marcha contigo
y San Martín te acompaña
y Wáshington, desde el norte,
ante tu paso se cuadra.
Todos grandes generales
que en magnífica batalla
combatieron por un sueño
de FRATERNIDAD humana.

General Bernardo O'Higgins,
al ver que rápido pasas,
sostengo en alto mi pluma
de acero puro forjada
y se alza mi voz al viento:
“¡Poetas, presenten armas!”

Anexo 10. “Romance de los veinte conspiradores” (1943)

(A Raúl Mirando V.)

Entre callejas estrechas
y claveteados portones,
en sombras que no disipa
la lumbre de los faroles,
cruzan, sigilosamente,
espadines y jugones
que semiocultan, medrosos,
los embozos españoles.

Las casas de recios muros
y tétricos corredores
tiene un patio con alma
de luna, de agua y de flores.
Rejas de hierro labrado
en que sangran clavelones
siente un florecimiento
de madreselvas y amores.
Y, arrancando el empedrado
notas de acento discorde,
pasa el sereno cantando:
“¡Ave María... y las once!”

Santa Cruz duerme su sueño
de aromas y surtidores.
Van navegando la luna
por olas de nubarrones.
La calle tiene un desvelo

de estremecidos temores.
Dieciseis sombras cruzaron
silenciosas y veloces;
abríose dieciseis veces
un recio portón de roble.
–Santo y seña.

–¡Libertad!

Giran, pausados, los goznes
y el umbral cruzan los cuatro
últimos conspiradores.

En una estancia que alumbran
seis candelabros de cobre,
patriotas de ojos brillantes
hablan con cálidas voces.
Un sueño de abiertas alas
fulgura en sus corazones:

“–Sobre tierra americana
“ vuelan altivos los cóndores;
“clavan los Andes el cielo
“ con puntiagudos estoques,
“ los pumas dueños crecieron
“ de serranías y bosques,
“ y nosotros, ciudadanos,
“ que libres nacimos y hombres,
“ encadenados estamos
“ como domésticos leones”.

Por los muros de la estancia
pasan sombras de legiones

y escúchase, en el futuro,
ronco doblar de tambores.
Pariendo estrellas terribles
claman lejos cañones.
Hogueras al cielo suben
como blasfemias o flores.
Y desde el mar se levanta,
incendiando el horizonte,
estandarte de rebeldes,
un sol de liberaciones.
Por los zaguanes, de pronto,
brillan pistolas y estoques.
—¡Traición!

El grito resuena,
hondo, por los corredores,
y el eco al punto se apaga,
entre sangre y estertores.
Como puñales sin vaina,
blasfemias cortan la noche.
—¡En nombre del Rey, rendíos!
Veinte disparos responden.
(En la estancia sea extinguido
la lumbre de los velones).
Por el hueco de la puerta
asoma treinta cañones
y los fusiles florecen
súbitas rosas de azogue.

El plomo muerde las carnes
con dontelladas atroces.

Relámpagos espectrales
ponen muerte en las facciones,
Y luego, un silencio cunde
por los abiertos salones,
entre acre sabor de pólvora
y vahos de sangre joven.

Cuando el alba en las estancias
penetre por los balcones,
mojará sus pies en sangre
de veinte conspiradores.

Anexo 11. “Romance de la novia antigua” (1939)

Por mares de cal violenta
la luna resbala sueño.
Tu corazón lo transitan
nocturnos trenes de hielo.

Relojes de sangre pura
decoran verdes cristales.
Desnuda canta la noche
de perfil, en las ciudades.

Columpios de sol y olvido
lejanos párpados mecen.
Y en fino barco de estrellas
campanas de luz florecen.

Con instrumentos de seda
el bosque llora en sus grillos.
Sabor a fuego ya rompe
silencio de cuatro vidrios.

Y partirás, sin embargo,
apenas nacida el alba.
Seis batallones de agujas
me atravesarán el alma.

Anexo 12. “Romance de María Elena” (1939)

Viva la niña que viene
pisando lunas y helechos,
la que tiene la garganta
mojada con luz de cielo.

Viva la niña que viste
corpiño de puro fuego,
la dulce niña que viene
cantando como un estero.

Viva la niña que tiene
verde cintura de trébol.
Y anillos de nomeolvides
para ceñirse los dedos.

Viva la niña que trae
zapatos de lirios frescos,
bandera de lilas húmedas,
florido collar de almendros.

Viva la niña que tiene
más blanco que un cisne el cuello,
más fina la piel que el musgo,
más leve su pie que el sueño.

Viva la niña que luce
desnuda el alba en su cuerpo.
Que cuando ríe, amanece
la primavera en los huertos.

Viva la niña que siembra
rodajas de crisantemo,
palomas de anís, guitarras,
y estrellas de terciopelo.

Viva la niña que tiene
un arpa en mitad del pecho.
Que verde lleva en los ojos,
dormido, un mar de silencio.

Viva la niña que sabe
besar más blando que el céfiro,
vibrar como un arco iris,
danzar como cien luceros.

Viva la niña que tiene
un sol ardiendo en el pelo.
¡María Elena, perfume,
violeta, espada, romero!

Anexo 13. “Portadora de júbilo” (1939)

El circulares movimientos de oro
el sol enciende su botón de fuego.
Y están cayendo de tu voz jazmines
y en ruiseñores se te parte el pecho.

Como si fueras un jardín de lunas,
a madre selvas tus cabellos huelen.
Y cual la selva verdemente umbría
cintura y manos de alborada tienes.

Cuando te ocultan los espejos, ciñen
tu leve cuerpo melodiosos climas.
Y si tu nombre en los violines danza,
gira una ronda vegetal de sílabas.

Y mensajera de una verde música,
en un suicidio de jacintos ardes.
Y ante tu muerte silenciosa, oscura,
las mariposas cantan en mi sangre.

Danzan ahora los paisajes, porque
un par de flautas le brotó al silencio.
Blanco caballo de marfil nocturno,
la luna viene cabalgando el viento.

Yo sólo he dicho que las piedras duermes
con sus raíces a la tierra atadas.
Que un arco iris dividió tu frente.
Que se desata en golondrinas tu alma.

Encinta queda la montaña, y huye
veloz en curva y en avión, el cielo,
Y son tus ojos como un lento viaje
de ocultas mieles y lagartos bellos.

Porque eres suave como piel de musgo,
porque caminas con tus pasos de agua,
la muerte dobla su esqueleto y vuela,
la noche nace, se arrodilla y canta.

Anexo 14. “Caballo del tiempo” (1939)

Un bello sol, y en tu rostro
trigales de miel ardían.

La luna, por tu garganta
zampoñas de luz movía.

¡Formaban ríos de música
las piedras, cuando venías!

El viento norte era un leve
suspiro sin voz ni orillas.
Y abiertas rosas, la aurora
cerraba con manos tibias.

¡Si un jazmín besó tu vientre,
blanca ha de nacer la niña!

Se sabe apenas que el fuego
desciende verdes víboras.
Corcel de pintas redondas
el cielo montó en la esquina.

¡Sembrando lirios pasaron
diez corazones en fila!

Anexo 15. “Niña del Sur” (1939)

Vienes del Sur celeste y claro
con tu rojo silencio de corales,
con tu traje de lilas soñolientas,
invadiendo de música ciudades.

Digo vienes dormida. Digo siembra
de verdes caracoles musicales,
de naranjos nevados y de abiertos
crisantemos sin manchas ni puñales.

Digo vienes dormida, floreciendo
hasta el limo celeste de los valles,
hasta el negro marfil del terciopelo,
alabastro, amaranto y soledades.

Digo vienes dormida, con tus trenzas
incendiando de noche los trigales.
Digo anillo de nácar, reluciendo
como un lirio de nieve entre diamantes.

Digo vienes dormida. Río abajo
como un canto de lóbregos perales,
como un turbio león de mariposas,
como un viento de perlas vegetales.

Digo estrella de plata, digo almendro,
digo mil ruseñores en tu sangre.
Digo flauta nocturna, repasando
tu cintura de jaspe.

Digo vienes dormida. Digo vienes
de esmeralda poblando muertos mares.
Digo el oro bruñido de la abeja
y en tu pecho de sol, digo azahares.

Digo ahora ¡silencio! Te persiguen
en tu viaje de luna, los cristales.
Digo vienes del Sur, y se arrodillan
la sombra, el cielo, el bosque, los rosales.