

NOTAS

ELEMENTOS DE LA GRECIA CLÁSICA EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Germán Brignone

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
brignonegerman@hotmail.com

Recibido: 14/10/2019. Aceptado: 04/11/2019.

Resumen

Un aspecto poco revisado por la crítica lorquiana tiene que ver con las huellas en su escritura de su gran formación literaria (influencia admitida en la propia obra crítica o metapoética). Algunas de las lecturas que muestran mayor cantidad de resonancias en la obra de Federico pueden agruparse dentro de lo que denominamos cultura griega clásica, y van desde preceptos o ideas filosóficas (que abarcan desde los presocráticos hasta el mismo Sócrates y toda su escuela) hasta ciertas figuras o conceptos mitológicos o dramáticos. Los tres casos que presentamos como tópicos ejemplares son la fugacidad del tiempo, el uso del elemento *fuego* y su relación con los postulados de Heráclito, y los efectivos antecedentes del duende en el *daimon* de Sócrates. Estos elementos también pueden ser susceptibles de comparaciones entre sí.

Palabras clave: Huellas - Clásicos - García Lorca - Filosofía

ELEMENTS OF CLASSICAL GREECE IN THE WORK OF FEDERICO GARCÍA LORCA

Abstract

An aspect very little reviewed by Lorca's critics has to do with the traces in his writing of his great literary training (influence admitted in his own critical and metapoetical work). Some of the readings that show the greatest amount of resonances in Lorca's work can be grouped into what we call classical Greek culture, and range from precepts or philosophical ideas (ranging from presocratics to Socrates himself and his entire school) to certain mythological or dramatic figures and concepts. The three cases

that we present as exemplary topics are the transience of time, the use of the fire element and its relation to the postulates of Heraclitus, and the effective antecedents of the goblin in the Socrates *daimon*. These elements may also be susceptible to comparisons.

Keywords: Traces - Classics - García Lorca - Philosophy

El trabajo del poeta, periodista e investigador Luis García Montero (2016) titulado *Un lector llamado Federico García Lorca* exhibe un aspecto muy poco revisado por la crítica lorquiana, que se distrae la mayoría de las veces en los recorridos, más visibles, que se desprenden de los rastros de la cultura popular en la obra del poeta español, alimentando la construcción que hiciera él mismo, de poeta alejado de las bibliotecas y bebedor de las fuentes orales de las raíces gitanas. Sin embargo, su gran formación literaria, y las (no menos importantes) huellas que estas lecturas dejaron, en un proceso natural, en toda su escritura (incluso admitidas en su propia obra crítica o metapoética), resultan igualmente fundamentales en la fisonomía de su obra.

Algunas de las lecturas que muestran mayor cantidad de resonancias en la obra de Federico pueden agruparse dentro de lo que denominamos cultura griega clásica, y van desde preceptos o ideas filosóficas (que abarcan desde los presocráticos hasta el mismo Sócrates y toda su escuela filosófica) hasta ciertas figuras o conceptos mitológicos o dramáticos. En este ensayo nos remitimos a un recorrido por la obra de Lorca y por algunos trabajos de la crítica que iluminan marcas o elementos recurrentes con un origen, principalmente, en postulados de Heráclito de Éfeso¹, algunas veces pasados por el “filtro” o la

¹ Filósofo griego (Éfeso, 540 a. C.- Éfeso, 480 a. C.). Como la de los demás filósofos griegos anteriores a Sócrates (presocráticos), su obra se conoce gracias a testimonios posteriores. La obra de Heráclito, que plantea las bases fundamentales del pensamiento filosófico, es completamente aforística. Su estilo remite a las sentencias del oráculo de Delfos y reproduce la forma ambigua, con el uso frecuente del oxímoron y la antítesis.

profundización de otros pensadores de la Grecia clásica, como Sócrates. Los tres conceptos en los que puntualizamos, el *tiempo*, el elemento *fuego* y el *daimon* en su relación con el “duende”, constituyen, asimismo, una parte integral de la poética lorquiana y, consecuentemente, de toda su obra.

La primera relación, si bien puede parecer indirecta, cuando no forzada, contiene también un sustento constatable. El tema de la *fugacidad del tiempo* ha sido una preocupación compartida, desde siempre, por filósofos y poetas. Particularmente, la poesía española de los inicios del siglo XX retoma la que quizás fue la primera reflexión planteada al respecto, es decir, la metáfora del “no es posible bañarse dos veces en el mismo río” elaborada por el pensador de Éfeso; Antonio Machado (1999: 263), referente de la Generación del 27, sostenía que “los poetas [...] pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas, de esas imágenes útiles por su valor didáctico e inmortales por su valor poético. Ejemplos: el río de Heráclito”.

La preocupación por este tema se observa de manera directa en el drama *Así que pasen cinco años*, que lleva el subtítulo *Leyenda del tiempo*. El tiempo se presenta aquí como un “ligero movimiento de los cielos” que tiene por misión recoger con apresuramiento el ovillo de nuestra vida. El tiempo es lo que se pierde constantemente, a medida que tomamos consciencia de su existencia, la consciencia del tiempo es una consciencia de la pérdida, del constante fluir. Esta idea, que puede cotejarse en principio con el río de Heráclito, se transforma finalmente en una alusión por demás evidente desde el inicio, cuando El viejo de chaqué gris y barbas blancas dice al joven de pijama azul en el primer acto: “Cambian más las cosas que tenemos delante de los ojos que las que viven sin distancia debajo de la frente. El agua que viene por el río es completamente distinta de la que se va” (García Lorca, 1997a: 35).

A partir de esta referencia, podemos leer en ese mismo sentido la idea de la “sombra de un río” que repite la Mecnógrafa más adelante, y del “navegar” por el sueño que aparece en el tercer acto, en la voz del Arlequín:

El sueño va sobre el Tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del Sueño
(García Lorca, 1997a: 370).

El tiempo es lo casi imperceptible que fluye y huye constantemente, la imagen del *tempus fugit*, cuya inefabilidad, cuya forma, es tan inasible, tan irrecuperable como el sueño, dentro del cual “nadie puede abrir semillas”.

Otro concepto fundamental utilizado por el poeta español que guarda estrecha relación con los postulados heraclitianos es el *elemento fuego*. El recorrido que lleva este concepto a la poética lorquiana es observado por Manuel Alvar (1986) en su trabajo “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”. El fuego, que en Heráclito es el principio y el fin de todas las cosas materiales (“todas las cosas se intercambian por fuego y el fuego por todas las cosas, como las mercancías se intercambian por oro, y el oro por mercancías”), también se vuelve signo de posesión en la poética de Federico. Según Alvar, en la obra de Lorca el término ha variado su significado para pasar a ser la “proyección del enamoramiento”, el “frenesí erótico” y la “pasión maternal”:

Lo que el poeta crea como un rasgo de su peculiar idiolecto es ese contenido semántico nuevo. El paroxismo erótico, que alcanza su clímax en *Bodas de sangre*, o la enajenación que produce la maternidad frustrada: Yerma grita [...] “yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego” [...] El poeta ha utilizado unas creaciones digamos tradicionales; les ha quitado la trivialidad, que era el patetismo con el que se nos han transmitido, y las ha dotado de nuevos e intensísimos significados en la violencia del amor carnal o en el logro de la mujer en su plenitud (Alvar, 1986: 73).

El elemento fuego se muestra de forma recurrente como móvil de estas expresiones en algunas de las grandes tragedias del poeta, como la ya citada *Yerma*, en

expresión de la pasión maternal, e incluso en *Bodas de sangre*, donde se muestra como elemento presente para describir el erotismo de la escena². La idea del fuego como imagen unida al sexo y a la maternidad, es decir, las formas complementarias de la procreación, acercan en esta renovación de la metáfora (aunque parezca un oxímoron) la noción de fuego del filósofo de Éfeso y el poeta de Granada. Según el mismo Alvar, García Lorca “descubre a Heráclito y le da la razón” (1986: 73): el fuego es elemento generador de la vida (en lo que atañe a los personajes, en el procrear y dar vida) pero también puede leerse estructuralmente, como el término que acompaña a las acciones generadoras de las posiciones y de las pasiones en el transcurrir dramático, es decir, lo que hace “que las cosas sucedan”.

El tercero de los conceptos provenientes de Heráclito recorre un camino plagado de apropiaciones y transformaciones aunque, como veremos, estas obedecen más a un orden morfológico que de sentido. El concepto lorquiano del “duende” quizás constituye uno de los rasgos más sobresalientes de su poética, sobre todo, porque también aparece perfectamente expresado y explicado en su metapoética. La conferencia “Juego y teoría del duende”, busca darle una forma de enunciado a ese “espíritu oculto de la dolorida España” (García Lorca, 1997b: 150) con el término “duende”, es decir, el utilizado por los artistas³ de “Andalucía, roca de Jaén o caracola de Cádiz” (150). Este concepto, que en un principio remite a la cultura popular del sur español, tan referida por Federico

² “NOVIA: ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta! / Que si matarte pudiera, / te pondría una mortaja / con los filos de violetas / ¡Ay, qué lamento, qué fuego / me sube por la cabeza!” (García Lorca, 1997a: 463). Destacado mío.

³ La figura del artista, del creador, es aquí utilizada como símbolo del Hombre, en todas sus dimensiones, a la vez que se presenta la figura del duende como la contraparte de la lucha artística, sustituyendo la idea de la ayuda de la musa: “Todo hombre, [...] cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esa distinción, fundamental para la raíz de la obra” (García Lorca, 1997b: 152).

como fuente, se expande hacia un concepto universal, común a todas las culturas y las épocas, ya que cala en lo más hondo de las raíces humanas y puede llegar hasta los más primitivos rituales, es definido más adelante como "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica" (151):

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies". Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto (García Lorca, 1997b: 151).

A primera vista, este poder propio de los creadores que menciona el poeta podría ser cotejado con términos pertenecientes a culturas antiguas, como el *genius* romano o, más precisamente, el *daimon* griego. El mismo Federico toma este concepto como punto de contacto que recorre "de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz" (151) para reafirmar, en el filo entre el análisis literario y la descripción filosófica, la correspondencia con el "demonio" de los griegos: "El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta" (151).

La referencia al "alegrísimo" demonio socrático nos obliga a repasar los restos (tan salvados y re-comunicados como los de Heráclito) que nos ha dejado al respecto. Sócrates describe al *daimon* como una fuerza interna cuyo carácter religioso permitía ponerse en contacto individual con la divinidad. Esta fuerza religiosa interior, si bien presenta en principio características irracionales, se encuentra domesticada por la razón. A su vez, Sócrates también observa en el *daimon* un resabio de la religión popular. La referencia por parte de Federico a este demonio, que aclara su alejamiento del concepto que remite al "demonio teológico de la duda"⁴, quizás tenga su

⁴ "Así, pues, no quiero que nadie confunda al duende con el demonio teológico de la duda, al que Lutero, con un sentimiento báquico, le arrojó un frasco de tinta en Nuremberg, ni con el diablo católico, destructor y

resumen perfecto en la unión de las dos citas de Heráclito, precursor de Sócrates: “El *daimon* para cada hombre es su carácter” y “pues no hay un verdadero carácter humano; el verdadero carácter marcado es divino”. El carácter divino, fuego sagrado, que de algún modo se personifica o se vuelve emblema en el *daimon* de los griegos, sobrevive en las raíces populares españolas como el “duende”, personificación mágica del impulso sagrado de creación que distingue a los verdaderos artistas de los técnicos: “Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende” (153).

Es natural que la apropiación lorquiana de la figura del demonio griego coloque al arte en el lugar sagrado de la “íntima conexión religiosa”.

Los tres casos que presentamos como tópicos ejemplares, resumidos y acotados, también pueden ser susceptibles de comparaciones entre sí, especialmente el elemento fuego y el duende con su antecedente en el *daimon*, ambos elementos o personificaciones que apuntan hacia la generación, la creación, y desentrañan la forma y el fundamento más profundo del término poeta. Asimismo, este resumen constituye la punta de un iceberg casi inacabable de recepciones de la cultura griega que demuestra la importancia que este pensamiento tuvo en la estructuración consciente de la obra de Federico, tanto como influencia directa (aunque muchas veces solapada) como también bajo la forma de los fundamentos más profundos, oscuros y misteriosos que sostienen las raíces populares que le sirvieron como fuente.

Referencias

AAVV (1985). *Heráclito, Parménides, Empédocles. La sabiduría presocrática*. Madrid, Editorial Sarpe.

Alvar, Manuel (1986). "Los cuatro elementos en la obra de García Lorca". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 433-436, julio-agosto. 69-88. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-cuatro-elementos-en-la-obra-de-garcia-lorca/>

García Lorca, Federico (1997a). *Obras completas II. Teatro*. Edición de Miguel Ángel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García Lorca, Federico (1997b). *Obras completas III. Prosa*. Edición de Miguel Ángel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García Montero, Luis (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid, Editorial Taurus.

Machado, Antonio (1999). *Antología comentada II. Prosa*. Madrid, Ediciones de la Torre.