

PRESENCIA DE FEDERICO GARCIA LORCA EN LA POESIA MENDOCINA

Marta Elena Castellino

1. Introducción

1.1. García Lorca y la lírica hispánica moderna

Referirme a la figura de García Lorca como poeta es tarea que excede el propósito de este trabajo. Destacar su trascendencia para la lírica hispánica contemporánea es poco menos que un lugar común. Citaré únicamente las palabras de Guillermo Díaz-Plaza, quien destaca el hecho -curioso- de que Lorca ya era famoso, no sólo en España sino en Europa toda, antes de haber publicado ni un solo libro:

"Hacia 1927 García Lorca debe su fama a un libro que no conoce la imprenta, pero mucha gente ha oído recitar. El nombre de García Lorca comenzó a conocerse en los lugares más apartados de España. Traspasó las fronteras. Cruzó los mares. Se fue conociendo en veinte pueblos de nuestra América. Llegó a países de lenguas extrañas. (...) Sin embargo, en todo este tiempo Lorca no había publicado nada. Era un poeta que vivía en la tradición oral. Se le conocía de esta suerte como si su poesía fuera la de un juglar"¹.

La cita está tomada por Díaz-Plaja de la *Revista de Avance*, de La Habana, Cuba (15 de abril de 1930) y pertenece a un artículo de José Chacón y Calvo: "García Lorca, poeta tradicional". Y agrega el crítico español las notas de la poesía lorquiana que sellan su personalidad inconfundible, notas que de algún modo se verán reaparecer después en la obra de los poetas mendocinos estudiados:

"(...) la obra de Federico García Lorca se señala entre la de sus compañeros, por la inteligente y armónica fusión de los elementos tradicionales y los restauradores, por la espléndida aleación de un sabor clásico y una renovadora y juvenil curiosidad"².

1.2. Difusión de la poesía de García Lorca en la Argentina

Si aún antes de haber publicado, la fama de Lorca ya había traspasado las fronteras y había llegado a tierras donde la lengua hubiera podido establecer una barrera infranqueable, tanta mayor difusión tuvo su obra entre nosotros. Encuadrada en el marco general de las relaciones literarias entre España y Argentina en una determinada época, Emilia de Zuleta nos la detalla, utilizando como fuente de información las principales revistas del período elegido³.

Por lo menos desde 1928 Lorca ya era conocido por el público argentino; precisamente en agosto de ese año el poeta Gerardo Diego pronunció una conferencia sobre "La nueva arte poética española", reproducida luego en la revista *Síntesis*, en la que "expone un completo panorama de la poesía española desde el ultraísmo y, además, excelentes calas en

algunos aspectos particulares de dicho proceso"⁴. Así por ejemplo, incluye semblanzas elogiosas de Dámaso Alonso, Alberti, Huidobro y García Lorca entre otros.

También las páginas de *Sur* contribuyeron al prestigio literario de Lorca, además de ser *Romancero Gitano* el primer libro publicado por esa editorial en 1933, tras las dos ediciones anteriores (1928 y 1929) de la editorial *Revista de Occidente*.

En cuanto a *Nosotros*, la revista argentina de mayor perduración temporal, su apreciación de la poesía lorquiana fue algo más tardía y está vinculada "a las circunstancias trágicas de su muerte o a la aparición de obras publicadas en Buenos Aires. Así, la revista reproduce en 1943 la primera versión corregida del prólogo a las *Obras Completas* preparadas por Guillermo de Torre"⁵.

La presencia de García Lorca en revistas literarias argentinas, ya sea a través de reseñas o comentarios, exhaustivamente documentada por Emilia de Zuleta, es índice elocuente del interés por su obra y nos permite conjeturar que -si éste se extendía al público común- era mucho más intenso entre los intelectuales, y que Lorca fue muy leído y admirado por los poetas argentinos.

Y no sólo por los poetas, nos lo prueba por ejemplo *Fiesta en noviembre* de Eduardo Mallea, que incluye -en una suerte de contrapunto o complemento de la acción novelesca- el relato del prendimiento y muerte del poeta español. Ya dijimos hasta qué punto fueron esas circunstancias trágicas las que acrecieron el interés por su persona. Pero ciñéndonos a lo estrictamente literario, y en el marco de la estética de la recepción, voy a considerar ahora la obra lorquiana en diálogo con la de dos poetas mendocinos.

1.3.El enfoque metodológico elegido

Sin abundar en consideraciones teóricas sobre la recepción como modo de acercamiento al texto literario, es necesario hacer algunas precisiones sobre su alcance y significado como enfoque metodológico dentro de este trabajo.

Hans Robert Jauss, uno de los más importantes teorizadores de esta orientación crítica, destaca algunos aspectos que conviene recordar: uno de ellos es un principio cuya formulación latina nos advierte de su venerable antigüedad; en efecto, ya Santo Tomás recordaba que "Quidquid recipitur, recipitur ad modum recipientis". Esto nos destaca, una vez más, el papel activo del receptor; en palabras de Jauss, "que todo acto de recepción presupone una elección y una parcialidad"⁶. Igualmente recuerda Jauss que el proceso de constitución de sentido de un texto resulta de la "coincidencia de dos factores: el horizonte de expectativa (o código primario) implicado en la obra, y el horizonte de experiencia (o código secundario) suplido por el receptor"⁷.

Estas consideraciones orientan, en cierto modo, los contenidos que se desarrollarán a continuación: los poetas mendocinos Alfredo Bufano y Juan Draghi Lucero reflejan, en distintos modos y grados de intensidad, la recepción de la obra lorquiana como estímulo para la suya propia. Cada uno "toma" del genial andaluz lo que su peculiar temperamento y personalidad poética le sugiere; el encuentro de mundos poéticos requiere indudablemente cierta comunidad, cierto interés común. Y precisar el punto de sus respectivos horizontes poéticos en que se produce la intersección, es el objeto del presente trabajo, que no se limita a presentar puntualmente ciertas coincidencias o influencias literarias, sino que -a partir de los aportes

de la teoría de la recepción- pretende dar una visión, tan abarcadora como sea posible, del poeta, de la totalidad de su obra. De la relación dialógica entre los textos lorquianos y los de los poetas mendocinos, y en virtud precisamente del principio de que toda recepción responde al modo de ser del receptor, surgirá una mayor comprensión, un mejor conocimiento de la personalidad poética de Alfredo Bufano o Juan Draghi Lucero.

2. Romances y "romanceros" en la obra poética de Alfredo Bufano

2.1. Bufano y la poesía tradicional

El examen de la obra poética de Alfredo Bufano nos revela la creciente importancia que va tomando, a partir de una segunda etapa de su producción, el cultivo del metro octosilábico, fundamentalmente el romance y también la copla. Este predominio coincide en líneas generales con su arraigo en la tierra cuyana y el consiguiente deseo de transmutar poéticamente esa realidad contemplada. Este acercamiento a formas más tradicionales y populares de expresión, paralelo al tratamiento de una temática casi excluyentemente regional, permiten ubicar a nuestro poeta en el contexto de ciertas tendencias literarias más generales.

Comenzando por lo más próximo -el marco provincial- alrededor de la década del 20 advertimos, como señala Arturo A. Roig, una creciente toma de conciencia de la realidad circundante, lo que él denomina "voluntad de región", y que fue preparada por la generación modernista; de hecho, constituye una de las direcciones del postmodernismo argentino. Sin embargo, en Mendoza esta tendencia alcanzó pleno desarrollo

con la promoción de poetas, novelistas y cuentistas que aparecen hacia mediados o fines de la década mencionada. Roig la denomina "Generación del 25", y ese año resulta significativo por cuanto es fecha de publicación de *Poemas de Cuyo*, de Bufano, que inicia en nuestras letras lo que Roig llama "el sencillismo regionalista". No es ésta la única orientación que sigue la literatura mendocina de la época; por el contrario, el panorama se completa con la renovación vanguardista, emprendida por una serie de poetas como Tudela, Ramponi, Nacarato... nucleados alrededor de *Megáfono*; además, Roig menciona una narrativa de intención social y una literatura de inspiración folklórica cuyo arranque podría fecharse en 1928 con la publicación de *Cara de tigre*, de Fausto Burgos. Lo que hay que destacar es que estas líneas, diversas en lo estilístico, muestran una singular coincidencia temática: el interés por lo regional.

El acercamiento de nuestro poeta a la realidad comarcana sugiere también el retorno a las fuentes tradicionales, tanto argentinas como hispanas. Bufano busca entonces en la poesía tradicional peninsular tanto como en la criolla, sus fuentes. Como señala Gloria Videla de Rivero: "Es notable, a partir de *Poemas de Cuyo*, la influencia de los poetas españoles cultos y populares"⁸.

Y es aquí, precisamente, donde entronca Bufano con movimientos de la lírica peninsular que tratan de revalorizar, ya desde fines del XIX y comienzos del XX, el verdadero tesoro de la poesía tradicional, corrientes que reciben el nombre de "popularismo" y "neopopularismo". Resulta oportuno citar aquí unas palabras de Dámaso Alonso:

"El valor vivo, la capacidad de mover al hombre del siglo XX que tiene esa lírica de tipo tradicional, es enorme. Esa poesía blanca, breve, ligera, que toca como un ala y se aleja dejándonos estremecidos, que vibra como un arpa, y su resonancia queda exquisitamente temblando, esa poesía

'popular' que definían los románticos y nuestros postrománticos, también, que es la que los poetas de tendencia intimista buscaban a mediados del siglo XIX, tiene en la poesía de tipo tradicional castellana una perfecta realización"⁹.

Gustav Siebenmann, en su estudio sobre *Los estilos poéticos en España desde 1900*, señala que esta revalorización de la lírica de tipo tradicional en España comienza o se intensifica a fines del siglo XIX, a través del popularismo al que define como "la búsqueda de un poeta español en pos de lo lírico tal como se encuentra en potencia en la poesía transmitida popularmente"¹⁰.

Con respecto al neopopularismo, Díaz-Plaja da, en su historia de la poesía lírica española, una definición que contiene lo esencial: "retorno a lo popular; pero sin abandonar ninguna de las conquistas de la nueva lírica"¹¹.

El mismo Siebenmann puntualiza las diferencias entre uno y otro estilo:

"Vemos por un lado el popularismo, el estilo de lo cantable lírico, característico de los intimistas postrománticos y de la mayoría de los poetas del 98: un estilo con los caracteres de la poesía premoderna. Vemos por otro el neopopularismo, que ante todo ha descubierto el 'surrealismo' de ciertos cantares populares (...)"¹².

Precisamente Lorca da cuenta de la admiración que provocan en un poeta "moderno" los procedimientos típicos de esta poesía tradicional:

"(...) Causa extrañeza y maravilla, cómo el anónimo poeta de pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico

llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas¹³.

Y es en este marco en el que debemos ubicar la relación entre el poeta andaluz y el mendocino.

Nunca ocultó Bufano su admiración por el granadino. Cuando ya en los últimos años de su vida pudo visitar tierras españolas, el contacto con Granada le inspiró una serie de composiciones que él consideró -al decir de uno de sus biógrafos- de lo mejor de su producción poética. Aparecieron en el Suplemento Cultural del diario *La Prensa* y no alcanzaron a ser reunidas en volumen, por lo que no figuran en la *Obra Poética*. Es necesario aclarar, sin embargo, que no son "lorquianas" sino en el tono de conmovida y admirada evocación; por lo tanto no caen dentro del objeto de este estudio¹⁴.

Lo que sí es "lorquiano" en nuestro poeta es el tono y la elaboración artística de algunos romances.

2.2. Tras las huellas de Lorca

Al hablar de "romanceros" en el título del presente trabajo nos referimos, por un lado, al tradicional hispánico, y por otro, al *Romancero Gitano* de Federico García Lorca. Es así como el romancero del poeta mendocino, que abarca variedad de líneas temáticas -romances históricos, hagiográficos, descriptivos, novelescos y narrativos varios-, presenta rasgos de métrica y estilo propios del modo "épico-intuitivo" que, según Menéndez Pidal es característico de los romances viejos, junto a innovaciones formales y estructurales con que los modernos cultores del romance han enriquecido aún más, si cabe, esta forma poética.

Es decir que, si en los romances de Bufano no deja de acusarse la filiación épica o épico-lírica, abrevada en el Romancero español, tampoco faltan en la trabajada expresión de nuestro poeta, los elementos que nos remiten a fuentes más cercanas, entre ellas el *Romancero Gitano*.

Lorca influye en Bufano a través de sus búsquedas neopopularistas, que se traducen en una recreación muy particular del romance tradicional. García Lorca suma así, al encanto un poco ingenuo de la poesía popular, la fuerza de su genio eminentemente dramático y su asombrosa capacidad de metafóricación, que crea una atmósfera poética sugestiva, a menudo trágica y misteriosa.

Acerca de las formas de recepción, cita Jauss una escala que abarca, entre otros puntos, la reminiscencia, la sugerencia, el préstamo, la imitación, la adaptación y la variación. Sin entrar en precisiones terminológicas, destacamos aquí dos términos que nos parecen claves: la sugerencia y la adaptación, como dos polos entre los que puede moverse la consideración que se intenta aquí. Pero no nos ceñiremos estrictamente a esta terminología propuesta, ya que la relación intertextual -creemos- es en cada caso la que dicta el nombre con que debe ser presentada. Así, distinguimos en primer lugar una forma de recepción que denominamos:

-Desarrollo de motivos: hay por lo menos tres motivos que pueden reconocer una filiación lorquiana (si bien no excluyente) y que Bufano desarrolla en sendos romances novelescos; son éstos: "Romance de los ojos color agua"; "Romance de los dos caballeros" y "Romance de la doncella de los siete colores".

El primero de éstos corresponde al tópico de la ideal-

zación de la muerte que podría rastrearse (junto con la relación agua/muerte) en toda la poesía de Bufano. Aquí encontramos una misteriosa mujer de "belleza trágica", que podría emparentarse con esa novia mortuoria del *Poema del Cante Jondo*. Esto podemos fundamentarlo en el encanto inesperado de esa doncella bellísima y misteriosa con la que el poeta espera reunirse y unirse en un beso eterno, figura por lo tanto ansiada y esperada como la de una novia.

Más evidente puede resultar la relación entre el "Romance de los dos caballeros" y la presencia del motivo ecuestre de la muerte -en Lorca con claras notas de caballería andaluza- como destaca Berenguer Carisomo; no es un motivo nuevo, indudablemente; ya Gloria Videla de Rivero señala su origen medieval, emparentado con el "Romance del enamorado y la muerte", por ejemplo, y el ya citado Berenguer Carisomo menciona asimismo un poema de Verlaine: "El motivo ecuestre de la muerte en forma de caballo negro no es nuevo. 'Noir chevalier qui chevauche en silence/la Doleur a percé mon vieux coeur de sa lance' se lee en Verlaine {...}"¹⁵. Sin embargo, en el caso de Bufano, el diálogo entre ambos caballeros -la muerte y el perseguido- podría relacionarse con el famoso "Diálogo del Amargo" de Lorca.

Finalmente, si bien excede el marco del *Romancero Gitano*, mencionaremos un motivo que Bufano puede haber bebido en fuente lorquiana: la personificación del arco-iris. En la "Canción de las siete doncellas" del libro *Canciones*, sus colores son siete doncellas que cantan; en Bufano se convierten en una sola castellana en lo alto de la torre: la "doncella de los siete colores".

En estos tres casos se trata de un motivo que podría haberse inspirado en la poesía de Lorca, pero al que el poeta mendocino le da un desarrollo mucho mayor y quizás divergente.

-Apropiación de un motivo: algo diferente ocurre con un motivo sí típicamente lorquiano, cual es el de la luna, y que en la poesía del andaluz ofrece materia compleja: "ambiente trágico", "símbolo de la muerte", "guiño de marioneta", "término de comparación" y "siempre recurso metafórico plástico" (las expresiones pertenecen a Berenguer Carisomo). Bufano utiliza este motivo en varios poemas, con connotaciones de muerte o tragedia y por supuesto conservando su gran valor plástico. Nos limitaremos a un solo ejemplo: el "Romance de la muerte del General Villafañe", en el que la luna interviene activamente en el drama¹⁶:

- .prepara el escenario: "Sobre quiebras y bajíos/y valles de soledad,/trágica luna menguante/derrama su claridad";
- .señala al futuro asesino: "jinete en chuzo de sombras/bajo la luna espectral";
- .preside el duelo: "Ya están los dos frente a frente/ bajo la luna mortal" (obsérvese el desplazamiento calificativo);
- .envuelve al muerto: "sudario de luna tiene/bajo la luna espectral";
- .y se complace en iluminar al victimario: "La luna brilla en su lanza/con rojiza claridad", asociando su fulgor al de la sangre derramada.

También podrían verse ecos lorquianos en metáforas como ésta: "Los ijares del caballo/ya son dos rosas bermejas" o en la descripción de una batalla: "Un laberinto de lanzas/abre caminos de muerte".

-La sugerencia: examinaremos ahora el "Romance de la Anunciación", en el que se sugiere una atmósfera de neto corte lorquiano¹⁷.

La influencia del poeta granadino en Bufano es palpable en esa urdimbre de metáforas e imágenes entre oníricas y simbólicas que envuelven el relato en un clima como alucinado. Se ha señalado en la poesía de Lorca el papel que le cabe

a la luna, uno de los elementos recurrentes en el *Romancero Gitano*, como hacedora de hechizos; también el agua quieta de pozos y aljibes, y el valor ambiguo del color verde, en una connotación simbólica que se aleja de la tradición (recordemos aunque sea uno solo de los romances lorquianos, el "Romance sonámbulo", que reúne todos estos motivos).

Un clima similar sirve de marco a la aparición del Angel Gabriel en el romance de Bufano:

"Soledad de luna grande,
profundo aroma de estrellas,
quietud de viento dormido
(...) frescura de aguas inmóviles
de alucinadas cisternas;
verde penumbra tejida
con flores recién abiertas (...)"

La descripción del Angel participa de un cierto dejo de imaginaria popular, por la mención de elementos que faltan en el relato evangélico, como esa "vara de nardos", o sus alas "auri-bermejas". Recordemos, de paso, la pintura que el propio García Lorca hace de los tres Arcángeles: San Miguel, San Gabriel y San Rafael, con similar procedimiento, es decir, partiendo de una barroca imagen visual del ángel¹⁸.

Cabe acotar, sin embargo, que las figuras de la Virgen o de los ángeles, que en Lorca parecen en cierto modo pagani-zadas, en Bufano conservan todo el respeto religioso.

-Cuyanización de motivos: finalmente, veremos un romance que nos sirve para ejemplificar lo que, a nuestro juicio, resulta más interesante y significativo, vale decir, la incorporación de reminiscencias poéticas, ecos de lejanas voces, a la realidad cuyana, a la voz propia del poeta.

En tal sentido, el más notable resulta el "Romance de

Cruz Lobos"¹⁹. Dice Gloria de Rivero: "Este es uno de los romances con clara influencia lorquiana, que permiten señalar una línea 'neopopularista' en Bufano. La ambientación se desplaza del mundo agitanado y andaluz de Lorca a los criollos del sur mendocino"²⁰.

La relación con el *Romancero Gitano* es evidente por el clima de misterio y sugerencia, con connotaciones surrealistas; por la presencia de lo sobrenatural, de lo fantástico, de lo trágico; por la tendencia -tan andaluza- a nombrar los personajes por su nombre y apellido; por las imágenes de clara filiación vanguardista:

"(...) cuando hizo de Juan Riquelme
vaina para su cuchillo".

"Como las grupas del agua
su yegua mora rutila".

"la voz se clava en la tarde
como si fuera de espinas".

Pero a la vez trasunta el poema de Bufano ese aroma de misterio que tienen los relatos criollos de aparecidos: "Debajo de un algarrobo/ve Cruz que un zaino dormita./¡El zaino de Juan Riquelme!/Y Cruz Lobos se persigna".

El lector queda sumido en la perplejidad de lo sobrenatural ante la contemplación de ese hombre que se pierde en las sierras, con un macabro trofeo ("dos cabezas/sangrientas, trágicas, lívidas"), mientras repite palabras con algo de sentencia popular: "No siempre es bueno en el mundo/ser muerto que resucita,/ni puede el tigre cebado/salvarse todos los días".

Como síntesis, podemos decir que el influjo de García Lorca en nuestro poeta mendocino se manifiesta en los siguientes rasgos: creación de una atmósfera misteriosa, a ve-

ces con connotaciones oníricas, gracias al empleo de imágenes polisémicas, a menudo de influencia surrealista (donde no existe el principio de contradicción, y los contrarios pueden llegar a fusionarse); el empleo de motivos y símbolos tradicionales con un valor muy especial -la presencia de la luna como algo fatídico-; la presencia de sustantivos y adjetivos en relación con lo astral; la recurrencia al bronce en las descripciones, en relación con estatuas o monedas ("cara enjuta y bronceña"); el ritmo muy particular que logra la composición gracias a paralelismos y reiteraciones... todo ello incorporado al ambiente mendocino, gracias al empleo de un vocabulario que recurre adecuadamente al argentinismo y sabe aprovechar el valor, tanto evocador como eufónico, de los topónimos lugareños, en perfecta síntesis de estímulos diversos.

3. El "poeta de las tierras de la sed" y el cantor de los gitanos de Andalucía

3.1. El poeta y el folklorista

Quizás pueda parecer más aventurado proponer la recepción de la obra lorquiana por parte de un escritor que, como Draghi Lucero, aparte de ser fundamentalmente conocido como prosista, al menos en apariencia transita un rumbo literario dispar. Sin embargo, proponemos hoy como hipótesis la existencia de lazos sutiles que unen, imaginariamente, la obra de Federico con la de este escritor argentino nacido en 1897, en cuyo profundo amor a la tierra mendocina encuentran unidad las diversas actividades por él realizadas: historiador, estudioso del pasado cuyano, folklorólogo, narrador y poeta.

Si bien nació a la vida literaria coincidiendo con los aires vanguardistas que impulsaba en nuestras letras -allá por la década del 20- el grupo "Megáfono", Draghi se encargó siempre de marcar las diferencias: verbigracia, su condena a la vanguardia y su afirmación de que lo suyo "era otra cosa": una literatura que buscaba en el terruño su verdad, en el arraigo a la tierra su fuerza vital, en los hombres y "casos" comarcanos su temática y en lo arcaico y genuinamente popular su modo de expresión²¹.

Si bien todo esto es fácilmente corroborable con la lectura de la obra, no menos cierto es que Federico García Lorca figuró entre sus lecturas predilectas -él mismo lo confesaría, años después-²² y ello nos autoriza a conjeturar la posible influencia del *Romancero Gitano* y aun del *Poema del Cante Jondo*, en el *Novenario Cuyano*²³ de nuestro poeta. Publicado este libro en 1935, está compuesto por cuarenta y un poemas en los que predomina el octosílabo, verso tradicional y popular por excelencia. Es notoria la búsqueda de un tono popular, a través -por ejemplo- de la imitación del ritmo característico de canciones folklóricas cuyanas: tonadas, cuecas y gatos, o a través de ciertas reminiscencias de romances y villancicos tradicionales.

Se anuncia ya el Draghi de la obra posterior en la persistencia de ciertos motivos: la cordillera, los ríos y vientos comarcanos... Hay una permanente animización de esos elementos naturales, que para el poeta -sensible al lenguaje del terruño- son seres vivos y actuantes, así por ejemplo el Zonda, el más cabal representante de estas "tierras de la sed".

De todo el libro surge una figura, con caracteres trágicos: el criollo, sobre el que pesa una fatalidad de lucha; mestizo en permanente desasosiego, como hijo de sangres contrarias: "Yo, el mezclado, voy llevando/un corazón compartido/en los desandados pasos". Y junto al mundo limpio, aunque aris-

co, de los campos abiertos, alienta otro turbio, de chinganas y duelos, con sus personajes típicos: "culperas", matones... que Draghi presenta como característicos de la "pasión cuyana". En este ambiente se desarrolla uno de los poemas más interesantes del libro: "Muerte del arribano Santos", escenificación de un hecho que -al decir del autor en el prólogo a su *Cancionero popular cuyano*- solía ser frecuente. Se trata del duelo entre un arribano (hombre de la sierra) y un abajino (hombre del llano, en este caso, del poblado) en un turbio escenario de chingana (taberna en que suele haber canto y baile), y toda la composición respira un cierto aire lorquiano.

"PUEBLERO:-Dos cuchillos, dos chalinas,
una raya hago en la huella;
en tu cara da la luna
pintando tu calavera.
Gloria octava de este brazo
que venció siete peleas.

La menguante ya no sube,
la menguante ya no baja:
espejada en dos aceros
que en la noche labran galas".

3.2. Visión trágica del mundo

-Lo épico de una raza: ¿Por qué la influencia de Lorca se hace patente en este poema? Responder a esto significa postular lo que, a nuestro juicio, constituye el nexo de unión entre ambos poetas o, mejor dicho, dar razón de por qué Draghi Lucero puede haber encontrado en el *Romancero Gitano*, si no fuente de inspiración, al menos incitación para algunos aspectos de su propia creación poética. Ese mundo primitivo, de pasiones al desnudo, gesta oscura de coraje y fatalidad cual parece ser

el sino de los gitanos de Lorca, coincide con la visión peculiar que el mendocino tiene de la vida en nuestros campos.

En efecto, en el ya citado prólogo a su *Cancionero...* hace referencia al temple pasional que adquirió toda la vida cuyana, y que se refleja del modo más acabado en la política. El historiador relaciona este ardimiento de las pasiones con la constitución misma del hábitat cuyano: "Cuyum" = tierra arenosa y, por asociación de sentido, tierra sedienta. También influye, por cierto, la realidad del mestizaje, ya mencionada. Algo paralelo ocurre con el *Romancero Gitano*:

"La presencia del gitano en el *Romancero Gitano* enfoca nuestra visión hacia el hombre de carne y hueso que va dejando por dondequiera la huella de sus pasiones elementales y violentas, sorprendido en todo momento por la presencia ineludible de la muerte. Como figura épica de estos romances el gitano avanza en pos de su destino ignoto empujado por fuerzas oscuras (...) "²⁴.

-Siempre la presencia de la luna: en una exposición por fuerza selectiva, deberemos ceñirnos a algunos rasgos de contacto. Entre éstos resalta en primer lugar, tanto en el romance de Draghi mencionado como en otros poemas, la presencia de la luna como asociada a la muerte de los personajes. Así por ejemplo en el desafío que inicia el duelo: "En tu cara dé la luna/ cera y amargor te vuelvas".

.como testigo de la lucha: "La menguante ya no sube,/la menguante ya no baja,/ espejada en dos aceros/que de noche, labran galas...)"

.profeta de la tragedia: "La menguante lo anunciaba/ desvelada en nueve mantos".

.o en el poema titulado "Noche cristalina", asociada a la muerte de un niño: "Se fue la luna muy lejos/al mar, tras la montaña.../Por su brillo, vuela ansiosa,/del enfermo niño, su alma!"

Además, se vale Draghi de otros recursos que apare-

cen en la poesía de García Lorca, como la estructura dialogada de muchas composiciones: algunas en disposición casi teatral, otras veces alternando sin introducción el discurso de dos protagonistas o bien con no anunciados pasajes al estilo directo para dar lugar a la expresión del protagonista, que supone un interlocutor:

"En esta mano ha de ir
tierra de la tumba india
al río Guadalquivir...!

Ay, mamita,
detrás de nueve mares,
resuella España".

También es visible en este fragmento otro recurso que nuestro poeta prodiga y que guarda cierta relación con la poesía del granadino: frecuente mención del numeral, en un lenguaje como cifrado, con un cierto esoterismo que parece estar sugiriendo el valor simbólico atribuido a ciertos números por una sabiduría de tipo mítico.

Si bien no encontramos en este poemario cuyoano toda la riqueza metafórica, las imágenes extrañas y ricas en connotaciones del *Romancero Gitano*, hay en su expresión algo de elíptico que evoca, por ejemplo, las sugerencias del "Cante Jondo", en sus frases yuxtapuestas, quebradas de silencios... Hay una verdadera economía de palabras, sugerente y expresiva, a la vez que la búsqueda del significar a través de símbolos, como el de la mariposa andina del poema "Alientos", pervivencia del alma indígena que aún aletea sobre su antigua morada con las alas "pintadas con huesos y calaveras".

3.3. Postulación de un mito

Entramos aquí en un aspecto clave dentro de la obra de Draghi Lucero: la búsqueda de un mito que religue al hombre con la tierra. Esto impone la referencia a otra de sus obras, la más famosa: *Las mil y una noches argentinas*²⁵, colección de cuentos en los que nuestro autor reelabora una serie de motivos tradicionales pertenecientes al folklore universal. Propp, entre otros, ha establecido la relación que liga a estos relatos de tipo tradicional con el mito: "Las huellas de las representaciones religiosas arcaicas que conservan los cuentos son tan evidentes que se pueden aislar previamente a cualquier estudio histórico".

La coincidencia entre la estructura del mito y del cuento y la sucesión de actos de iniciación, lleva al estudioso a suponer que aquello que se hacía (rito) era al mismo tiempo contado a los jóvenes, con referencia a los orígenes (mito) del rito. Es decir que, en un determinado estadio cultural, *mito* (narración) y *rito* (acción) estaban asociados, siendo el primero parte del segundo.

Al desaparecer el sistema social en que ambos elementos se daban asociados, el relato adquiere una nueva función: deja de existir el mito y se inicia el cuento de hadas como narración artística que, con respecto al mito, ha perdido su función religiosa. Para Propp, pues, el cuento de hadas nace en el momento en que el tema sacro se vuelve profano: deja de ser esotérico para volverse artístico²⁶.

De alguna manera, el itinerario seguido por Draghi es el inverso: toma un relato tradicional, aproximadamente como lo cuentan los campesinos en los nocturnos fogones, como medio de entretenimiento... olvidados de su primigenia vinculación con lo ritual, y lo devuelve a su condición de mito, es

decir, lo inviste de un sentido profundo, lo formula a través de símbolos. Porque el símbolo es el modo de expresión por excelencia del lenguaje mítico, muchos elementos presentes en los relatos de nuestro autor deben ser sometidos a una lectura de esa especie.

Estos elementos de valor mítico se relacionan fundamentalmente con uno de los temas predilectos de Draghi: el ciclo de los Incas, hijos del Sol. En este sentido, los cuentos se convierten no sólo en un nostálgico recuerdo del pasado indígena, sino en indicadores de todo un camino a seguir, de reencontro con las raíces telúricas. Porque vincularnos con el pasado, para así revivirlo y rescatarnos de la corrupción y la muerte es, en última instancia, la función del mito.

Esta inserción en un universo de tipo mítico es visible también en la poesía de Draghi. La conciencia mítica es una forma de simbolización espiritual con sus leyes propias y manifestaciones específicas, portadoras de una modalidad cognoscitiva totalmente diferente de la propiamente conceptual. Una de las características constantes de esta mentalidad es el sentimiento de continuidad del hombre con la naturaleza y su total inmersión en el cosmos; esto se traduce poéticamente - en nuestro autor- por la creación de un mundo donde los elementos naturales están en permanente proceso de animización y de interacción con el hombre, como vemos, por ejemplo, en la prosa incluida en *Novenario...*, titulada "Los alientos del norte":

"-Agüelo qué es el Zonda?

-Es el aliento del Norte.

(...)

-A qué viene ese viento, agüelito?

-A traernos el calor de la vida... Hombre y cóndor, trasfundidos, es el portador de los mensajes de nuestro Sol Indio... Chasque con alas y brazos, corre por el cielo, avivando con las palmas de sus manos las brasas del dudoso

Agosto".

Se podría seguir espigando en la poesía de Draghi rasgos de esta conciencia mítica que crean una atmósfera particular de tensión poética. Pero interesa sobre todo establecer la relación con el tema que veníamos tratando: la vinculación con la poesía del andaluz. Gustavo Correa, en su estudio titulado *La poesía mítica de García Lorca* -además de estudiar toda la producción del granadino desde esta óptica, incluye una cita del propio Lorca que reafirma su voluntad creadora dentro del mito, al revelar -en una de sus cartas- la originalidad de su invención en el romance "Preciosa y el aire". Dice: "es un romance gitano, que es un mito inventado por mí". El crítico concluye su libro con estas palabras:

"El mito, pues, se halla en la poesía de Federico García Lorca en varias dimensiones. Como conciencia mítica crea una atmósfera de mágica transformación de la realidad a través de la cual todos los datos de nuestra apercepción mental adquieren la dimensión de lo mítico. Con la presencia de las figuras arquetípicas y demás símbolos de carácter mítico (...) provee de un vasto y denso contenido mítico la sustancia misma de la materia poética. En el plano del lenguaje dota a la palabra de una densidad semántica acumulada por la visión mítica del universo y la omnipresencia de los símbolos míticos. El hombre, sobrecogido de asombro elemental al sentirse copartícipe de la solidaria unidad del cosmos, y dominado por la extraña y terrorífica presencia de figuras adversas, prorrumpie en un lenguaje de tensión metafórica y de poderosa cargazón emocional que se hace manifiesta en frecuentes interjecciones y series exclamativas (...)"²⁷.

En este aspecto es posible ver otra recepción de la poesía de García Lorca en la obra de Draghi: en el aprendizaje, quizá no meditado sino intuitivo, fruto de una similitud de visión y comprensión del mundo, de una serie de procedimien-

tos poéticos, fundamentalmente la metáfora cuya característica esencial es el mecanismo sintético de apercepción, ya que una visión mítica del mundo es -lingüísticamente hablando- una visión metafórica del mundo.

Notas

1. Guillermo DIAZ-PLAJA. *Federico Garcia Lorca*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973. p. 12.

2. *Ibid.* p. 16.

3. Cfr. Emilia de ZULETA. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983. 278 p.

4. *Ibid.* p. 87.

5. *Ibid.* p. 49.

6. Hans Robert JAUSS. "Estética de la recepción y comunicación literaria". En *Punto de Vista*, año IV, N° 12. Buenos Aires, julio-octubre, 1981. p.34.

7. *Ibid.*

8. Gloria VIDELA DE RIVERO. "Estudio Preliminar". En Alfredo BUFANO. *Poesías Completas*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983, T. I. p.71.

9. Dámaso ALONSO y J. M. BLECUA. *Poesía de la Edad Media y Poesía de tipo tradicional*. Buenos Aires, Losada, 1942. 588 p.

10. Gustav SIEBENMANN. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Gredos, 1973. p. 119.

11. Guillermo DIAZ-PLAJA. *La poesía lírica española*. Barcelona, Labor, 1937. p. 397.

12. *Ibid.* p. 268.

13. Citado por Gustav SIEBENMANN. *Op. cit.* p. 271.

14. Son los *Sonetos Granadinos*: "A Granada", "En el palacio de Carlos V", "A una cascada de la Alhambra", "Ante la espada de Fernando el Católico", "A la fuente del Patio de los Cipreses" y "A Federico García Lorca", aparecidos en *La Prensa*, 20 de mayo de 1948.

15. Arturo BERENQUER CARISOMO. *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires, /s.e./, 1941. p.77.

16. Alfredo BUFANO. *Poesías Completas*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983. pp. 859-862.

17. *Ibid.* pp. 674-675.

18. En el *Romancero Gitano*.

19. A. BUFANO. *Op. cit.* pp. 622-623.

20. Gloria VIDELA DE RIVERO. *Op. cit.* p. 78.

21. "Cuando se publicó *Megáfono*, una antología de la época, no se me admitió dentro de ella. Los escritores mendocinos no me consideraban, pues mis ideas folklóricas no cuadraban con las ideas que se cultivaban en Buenos Aires, Santiago de Chile, París o Nueva York (...)". En Juan DRAGHI LUCERO. "Las enseñanzas de Don Juan". Diario *Mendoza*. Mendoza, 3 de febrero de 1985.

22. En nota publicada por el diario *Los Andes* el 22 de mayo de 1987, titulada "Draghi Lucero; un escritor mendocino que ama su oficio sobre todas las cosas".

23. Juan DRAGHI LUCERO. *Novenario Cuyano*. Mendoza, Asociación de Artes y Letras, 1935. 125 p.

24. Gustavo CORREA. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid, Gredos, 1970. p. 38.

25. Juan DRAGHI LUCERO. *Las mil y una noches argentinas*. Buenos Aires, Kraft, 1953. 379 p.

26. Cfr. Vladimir PROPP. *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1974. 234 p.

27. Gustavo CORREA. *Op. cit.* pp. 245-246.