

LORCA: «ROMANCE DE LA LUNA, LUNA» COMO COSMOGONÍA.
Alberto Ciria, España.

Resumen

Una cosmogonía es un ordenamiento del universo. El «Romance de la luna, luna», de Federico García Lorca, se puede leer como una cosmogonía, porque ordena los espacios del cosmos y las edades y los mundos del ser humano.

Palabras clave: Lorca, romance, cosmogonía, infancia, adultez, muerte

Abstract

A cosmogony is an ordering of the universe. The «Romance of the moon, moon», by Federico García Lorca, can be read as a cosmogony, because it orders the spaces of the cosmos and the ages and worlds of the human being.

Key words: Lorca, romance, cosmogony, childhood, adulthood, death

1. Cosmogonía como ordenamiento del universo

El *Romancero gitano* de Lorca comienza con el «Romance de la luna, luna».¹ Por su forma poética todos los poemas del *Romancero* son, efectivamente, romances. Composición de versos octosílabos que riman en asonante los

1 Algunas partes de los primeros apartados de este artículo están recogidas, en una elaboración preliminar, en: Alberto Ciria, «A la silla flamenca (A modo de prefacio)», en: Alberto Ciria/ Alejandro G. J. Peña (ed.), *Flamenco* (Sevilla: Thémata, 2022), 11-34.

pares y quedan sueltos los impares, el romance es la forma del cantar de gesta, que con su carácter narrativo y sus pies métricos recrea los pasos de la epopeya. Una gesta es una hazaña fundacional, una obra tan magna que en sus vastas repercusiones crea un mundo nuevo. La gestación de un mundo se nombra con el cultismo «cosmogonía».

«Cosmogonía», relato mítico sobre la creación del universo, significa literalmente génesis del cosmos. Pero «cosmos» significa orden, como opuesto a caos. Cosmogonía es, entonces, génesis de orden: poner orden donde no lo había. Ya el primer capítulo del Génesis deja bien claro que la *creatio ex nihilo* de un protocosmos o una sopa cósmica a partir de la nada no es más que el comienzo de la creación, y que ésta sólo finaliza y Dios sólo puede descansar una vez que se ha aclarado lo inextricable y ordenado lo confuso iluminando las tinieblas, separando unos elementos de otros y asignando a cada uno de ellos su sitio: agua y tierra cada una a un lado y el aire encima, y noche y día por turnos.

Así entendida, la obra de arte no sólo canta una gesta fundacional o representa una cosmogonía, sino que la es, porque en tráfigos preexistentes pone un orden que antes no había; y al ponerlo en un ámbito que, aunque delimitado, representa en cierto modo todo el universo, ordena el universo entero. «Orden» y «arte» son etimológicamente la misma palabra: sacando la verdad de cada ser, el arte «lo pone en su sitio».

2. Los espacios del romance

El «Romance de la luna, luna» enumera cuatro capas cósmicas y ontológicas en sus correspondencias recíprocas. Con las entrañas de la tierra, de las que se extraen los metales con los que se forjan «collares y anillos blancos», se empareja la blanca luna de estaño, y con el «tambor del llano», con la superficie de la tierra que, sobre sus entrañas minerales, retumba bajo los galopes, se empareja el «aire conmovido» de la atmósfera que hay bajo la luna y sobre la tierra. Estos cuatro niveles están superpuestos estáticamente, pero todavía no armonizados, y entre ellos no hay aún intercambio. Lo que pone en armonía una pluralidad es su centro. El número par tiene mitad, que en este caso es la superficie de la tierra, igual que la mitad de cuatro es dos. El número impar tiene centro. Entre las entrañas telúricas y la luna y entre la superficie terrestre y la atmósfera el centro es el suelo alzado, es decir, el altar, que aquí asume la forma de yunque y de

cuna, que a su vez es lecho mortuario. El altar-yunque-cuna-lecho es el centro que armoniza este cosmos, igual que el centro de cinco es tres, en torno del cual orbitan los otros números. Lo armoniza comunicando las capas, que sin centro serían ajenas entre sí, y por tales estancas y discretas.

El altar es el suelo alzado para la transubstanciación, que es el tránsito y la transformación de la sustancia, su mutación al pasarse de unos estratos a otros cruzando por el centro. En el yunque los metales amorfos extraídos se convierten en collares y anillos, hechos de la forma pura de la luna, que es el círculo, y de la pura materia de la tierra, que son los minerales. Perfecto es lo intachable e inmaculado, el «blancor» que no debe ser pisado, y pisar es tomar como suelo; pero en el yunque lo que viene del suelo se alza hasta lo perfecto. En la cuna la materia inerte es animada y en el lecho de muerte la vida se mineraliza.

Todavía dentro de la atmósfera pero ya por encima de la cabeza del hombre, desde lo alto de un árbol un pájaro agorero canta premoniciones del más allá, con un «¡ay!» que hiende el aire con su filo de vacío como pregón de la nada de la muerte.

Así quedan ordenadas las esferas. En sendos extremos, lo amorfo y lo acendrado. En el medio, entre lo informe y lo perfecto, la distensión horizontal. Y en el centro de cruce, los tránsitos verticales en ambos sentidos, que son la vivificación (nacimiento en la cuna) y la formalización (forja en el yunque) y sus respectivos contrarios, que son el fallecimiento (muerte en el lecho) y la corrupción (pérdida de la forma).

3. Los tiempos del romance

La distribución de los espacios define los distintos tiempos verbales.

La luna está hecha de «duro estaño». «Estaño» se asocia etimológicamente con estancamiento y restañamiento, que es la detención del flujo. Allende la pneumática atmósfera impera la inmutabilidad de lo definitivo, tanto de lo inmutable innato como de lo restañado y «almidonado», que es lo que tuvo un pasado dinámico o flexible, pero ahora se ha quedado inmóvil y rígido para siempre. La relación del hombre con ese mundo lunar sin flujo se expresa en un presente perennizado en su reiteración («el niño la mira, mira») o en un presente continuo («el niño la está mirando»). El nombre de la luna de estaño, al pronunciarse estancándose y restañándose en la repetición, es «luna, luna».

Lo que se desarrolla bajo la luna se mueve entre el pretérito imperfecto de lo que se apresura aquejado de la inherente ansiedad por no llegar a tiempo («el jinete se acercaba», «por el olivar venían») y, en correspondencia con el agónico inacabamiento esencial del imperfecto, el futuro que le pone cierre («te encontrarán sobre el yunque»). Ésta es también la esfera de las eventualidades y de lo revocable, expresados con el condicional y el subjuntivo («si vinieran (...) harían»), en contraposición con lo venidero fatal, sentenciado e ineluctable («te encontrarán»). Dentro de este margen central, las lágrimas de los llantos, como fluido que media entre lo pétreo y lo etéreo, suben hasta los ojos para luego verterse al suelo, y el aire al conmoverse transmite en sus ondas los golpes sordos que se hacen sentir en anuncio de venidas, las profecías ciegas que se entonan en notificación de sentencias y los gritos sonoros que vibran en expresión de desgarros.

Frente al presente restañado («mira, mira») y continuo («está mirando») y frente a la angustiada prolongación del pretérito imperfecto («acercaba», «venían»), los tres tiempos simples — presente simple («mueve»), futuro simple («encontrarán») y pretérito perfecto simple («vino») — expresan con su discontinuidad los tránsitos puntuales, que sólo suceden una vez o, como mucho, veces contadas, entre las esferas de la mudanza y lo inmóvil, bien cuando se gana la dinámica («la luna vino», «mueve la luna sus brazos»), bien cuando se recae en la inercia («te encontrarán sobre el yunque/ con los ojillos cerrados»). Al entrar en la atmósfera, la luna mineral asume las formas orgánicas de senos que resaltan turgentes y de brazos que se mueven bailando, mientras que en su marcha hacia el cielo, a poco de aposentarse de nuevo en el trono perfecto de la esfera pura, del satélite ya sólo se ven como protuberancias manos que agarran firmes. Entre la luna y la atmósfera se entabla una dialéctica y un flujo: el astro baila sin dejarse interrumpir en su danza, los senos se exhiben excitantes y el movimiento de los brazos lunares conmueve el aire, agitándolo con su lúbrica sensualidad y consternándolo con su lúgubre sentido. Cuando se haya aquietado el perturbador estremecimiento vendrá la solemne conmoción. También en presente simple se expresan, para que los entiendan los mortales, los anuncios del arrebató del tiempo («¡Cómo canta la zumaya!»), así como la desgarradora paralización de quien no se aparta del yunque-altar de transubstanciación («Dentro de la fragua lloran») porque querría retener la semejanza con el ahora inmovilizado, sin poder salvar la distancia que la transformación ha impuesto.

En presente continuo se expresa asimismo la presencia luctuosa y

consternada, la asistencia reverente y protectora del aire en un recinto de transformación y centro de cruce que ha quedado marcado por la estela de lo inmutable: el aire rodea, para que nadie lo toque, el rastro de inmovilidad en forma de cadáver inerte que la esfera inmutable ha dejado a su paso. El cadáver sobre el yunque es un rastro dejado o una estela porque el niño ya no está ahí, pues que ahora va por el cielo de la mano de la luna.

Así quedan emparejadas las capas. En los extremos, sendas esferas inmutables de los astros, velando en acto puro e inmemorialmente fijos en el firmamento, y de los minerales, reservas de potencia que duermen su letargo inconsciente bajo tierra; expresamos en presente continuo nuestra relación contemplativa o veneradora con ellas, y con el nombre estancado en la reiteración aludimos a su intemporalidad. En el medio, las dos esferas del movimiento, que son la conmovida atmósfera y la retumbante superficie terrestre; expresamos el movimiento con el agónico imperfecto que nunca alcanza su fin. Tan esencialmente agónico es el movimiento en su imperfección que no hay miedo a su consumación que justifique una huida («Huye, luna, luna, luna (...)/ Niño, déjame»).

Perfecto es lo que está terminado de hacer e imperfecto es lo inacabado. «Por el olivar venían/bronce y sueño los gitanos». Una aleación es una mezcla homogénea, como el acero. Según la canónica definición aristotélica, el movimiento es una aleación del acto y la potencia, igual que el sueño es aleación de la lucidez estelar y del letargo mineral, e igual que el bronce es aleación del estaño lunar y del terroso cobre. Quizá en la inmemorial longevidad del olivo de aceradas hojas se alean también la pétrea y cerrada perennidad mineral y la luminosa apertura de la cegadora eternidad solar, en un maderamen de lentísimas e inapreciables contorsiones vegetales. El tradicionalismo y el nomadismo, como rasgos característicos de esa gitanería feriante y ambulante, son lazos que se estiran para conectar respectivamente la procedencia con el destino y el destino con la procedencia: la tradición nace de un empuje ciego que viene de atrás sin más objetivo que la continuidad, mientras que el nomadismo, que carente de fundamento se hace errancia, compensa la falta de tracción que impulsa por detrás con la atracción que viene de delante; y la marginalidad bien puede ser repudio del asentamiento y acomodamiento como centrado en sí mismo, en vez de como centro de coordinación de extremos y de paso para ellos. Finalmente, como tal centro, el altar-yunque-cuna-lecho, por donde cruzan los estratos para transformarse unos en otros en tránsitos puntuales, que expresamos en la forma simple del pretérito perfecto cuando son irreversibles y en la

forma simple del futuro cuando son insoslayables.

4. Las edades y los mundos

En los distintos tiempos verbales asignados a los espacios se expresan las edades del hombre y sus mundos. En sus tres edades el hombre es niño, adulto y muerto. La niñez se expresa en presente simple mantenido o en presente continuo con verbos significativos de contemplación lúcida, como «mirar» y «velar»: su mundo es el de la presencia. La adultez se expresa en imperfecto con verbos significativos de inconcluso movimiento, como «acercarse» y «venir»: su mundo es el de la no-consumación. La muerte se expresa en imperativo con verbos significativos de desistencia, de cese y de dejar intacto, como «huir», «dejar» y «no pisar»: su mundo es el imperio.

«Romance de la luna, luna» se puede leer entendiendo que al principio el niño moribundo dialoga con la luna, y que si conversa es precisamente porque todavía vive, mientras los gitanos se apresuran para salvarlo, o al menos para estar con él en su fallecimiento, aunque al final no llegan a tiempo. Pero también se puede leer entendiendo que el niño ya está muerto desde el comienzo, y que si conversa con la luna es precisamente porque ya es difunto. Así se explicaría que ya haya aprendido el imperativo: «Huye». Pero su encandilamiento con la luna y su baño en luz lunar lo mantienen sumido en una continuación ininterrumpida sin solución de continuidad con el mundo infantil de la presencia, y por eso, aunque ya está muerto, no lo sabe. Así se explicaría que su mantenido y continuo mandato reiterado es extemporáneo e improcedente, y que con razón la luna lo rechaza todas las veces. Nosotros, los lectores del romance, igual que los gitanos tampoco hemos llegado a tiempo de hacer compañía al niño en su fallecimiento, y nos lo encontramos «con los ojos cerrados» para los adultos, mientras él ya dialoga absorto y embelesado con la luna sin enterarse tampoco de nosotros.

Si esencia significa naturaleza o definición, para el niño sí es cierto que la existencia precede a la esencia: por naturaleza el niño no es nada pero su existencia lo es todo. Mas si tomamos esencia según su morfología como el gerundio sustantivado del verbo ser, entonces para el niño no hay ni tiene sentido ninguna diferencia entre existencia y esencia. Inmerso en su mundo puramente hecho de seres esenciales y estantes, si asomaran el no-ser o el deber-ser ni siquiera los percibiría, o no más que como ausencia y mandato.

Conocerlos como abolición y cometido es ser arrancado de la niñez. Sea cual sea la precedencia, e incluso si no la hay, la vida adulta se caracteriza por el desajuste entre la esencia que se debe ser y la existencia que se ha llegado a ser: indefinición que es bendición en lo que tiene de margen y a la vez tormento en lo que tiene de frustración. Ese desajuste entre ser y deber-ser es para el adulto el no-ser relativo: «Las agonías que son tienen su origen en los éxtasis que pudieron haber sido» (Poe). Lástima es el sentimiento ante lo que podría haber sido distinto, pero el sentimiento ante lo que debería haber sido distinto es la pena. El niño, bañado en presencia, no se entera de la muerte, y de la suya menos que ninguna; y el adulto, que demasiado bien conoce el nunca acabar de llegar a ser, o que cuando acaba siendo algo juzga de sabios no creérselo, concibe estar muerto como el no-ser absoluto.

Pero muchas veces el arte ha creído en una muerte velazqueña, que no es final agónico ni tránsito provisional, sino serena cuna de la vida eterna; en una «noche transfigurada» que no expira dando paso a un nuevo día, sino que, sin dejar de ser noche, en sí misma se hace día: luz transfigurante que no sucede a la oscuridad desbancándola o alternándose con ella, sino luz que nace gestada de la oscuridad o tinieblas haciéndose luz. Si la muerte es cuna, todo muerto es niño. En ese no-ser absoluto como única matriz posible de la conmensuración de ser y deber-ser, a modo de ese brutal atajamiento de la desacompasada fibrilación que activa la reanimación, puede poner su fe el adulto, y aunque sabe que es más justo para los muertos pensarlos que imaginarlos, no le cuesta representárselos como esferas estantes.

Esferas estantes. ¿Cómo habla la luna de estaño? «Déjame», «no pises». Lo que invariablemente desdeña la aparente urgencia de huir, lo que queda fijo tras los tráfigos y los tráficos es, etimológicamente, la estela o estrella, y el conjunto de lo intacto es la constelación. La percepción de lo estante es la constatación. Imperativo que deja intacto, ley y constelación no una frente a otra (epitafio de Kant) sino una en otra, identidad estricta de ser y deber-ser, eso es lo que expresa, como la cara oculta del amén, el *memento mori*: morfológicamente un imperativo, semánticamente una constatación.

Frente al «bronce y sueño» de los jinetes de «ojos entornados», los «ojillos cerrados» del niño estañado y restañado que «mira, mira»: teme la muerte como extinción la somnolencia que cabalga de la noche al fuego arrastrando el entumecimiento en alas del desvelo; sabe de la muerte como cuna de vida eterna la lucidez clarividente de frente reclinada y pupilas insomnes bajo los párpados yertos.