



La influencia de Federico García Lorca
en la obra de Leonard Cohen y Enrique Morente

Elena Caballero Fernández

Tesis doctoral

Programa de Doctorado en Artes y Humanidades

Departamento de Filología

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Cádiz

Director:

Dr. José Jurado Morales

Cádiz, 2023

Agradecimientos:

A pesar de estar firmada por el doctorando o, en este caso, la doctoranda, una tesis doctoral nunca puede llegar a buen fin sin el respaldo de una red humana que merece, cuando menos, el mismo reconocimiento que el propio autor.

Este trabajo no habría podido llegar a su feliz realización sin el apoyo incondicional de José Jurado Morales. A Pepe, a quien considero un maestro, tengo que agradecerle su entrega y su infinita paciencia en este largo proceso. Su generosidad, sus palabras de ánimo, su amable guía y su trabajo constante han sido determinantes para el desarrollo de esta tesis doctoral. Mi agradecimiento se extiende de igual manera a la Universidad de Cádiz, institución que me ha visto crecer durante la última década de mi vida; a la Università Degli Studi di Bérgamo y, en especial, a la doctora Marina Bianchi. A su institución pero sobre todo a su cariño y a su calidad humana debo que esta tesis pueda optar a la mención internacional de doctorado.

Debo agradecer del mismo modo la cercanía de Alberto Manzano, amigo de Leonard Cohen, y de Soleá Morente, cantante e hija de Enrique. Su amabilidad y su generosa disposición han sido claves en este proceso de reconstrucción de la relación artística y humana entre tres autores de ámbitos, épocas y disciplinas diferentes.

No se me olvidan los buenos ratos con Vicky, Karen, Mónica, Bianca o José Ramón; las risas con Alejandro, mi oído más flamenco; o los momentos con Susana. Su cariño y su compañía, incluso en la distancia, me recuerdan diariamente lo valiosa que es la amistad. Han sido mis amigos de toda la vida, los que no pertenecen a la academia, quienes han velado por mi cordura sin ser conscientes de ello.

No sería justo dejar de mencionar la enorme deuda que tengo con mis compañeros de despacho, personas que con el paso de los años se han convertido en amigos incondicionales. A Juan Pedro Martín Villarreal, Claudia Lora Márquez, Francisco Sánchez Torres, María del Carmen Amaya Macías, Margarita Fernández González y Estela Pérez Silva les debo todas las horas de alegría que me han hecho pasar entre las satisfacciones y los sinsabores de este largo proceso de escritura. Mención especial merece Miguel Silvestre Llamas, mi amigo del alma, compañero y pilar fundamental en

mi vida que ha sobrellevado estoicamente mis vaivenes emocionales tanto en el ámbito laboral como en el personal.

Este trabajo está dedicado a mis padres, Isabel y Fernando. A mi padre tengo que agradecerle su cariño incondicional y haberme transmitido los dos valores fundamentales sobre los que se sustenta este trabajo: el amor por la música y la pasión por la lectura. A mi madre, adalid de la paciencia aunque no siempre lo aparente, le debo la vida. Han sido sus palabras de ánimo, su mirada dulce y sus abrazos lo que me ha sostenido a lo largo de este proceso. Cuando las dudas han nublado mi capacidad de raciocinio y no me he sentido capaz de acometer este proyecto, han sido ellos quienes más han creído en mí y en mis aptitudes. Esta dedicatoria se extiende a mis hermanos, Candela y Ernesto. Las sesiones de risas y llantos compartidas con ellos, los recuerdos de infancia y la felicidad de verlos crecer son ya parte de mi ser. Su apoyo y su afecto incondicional son mi patrimonio personal y lo mejor que tengo.

Mi gratitud se extiende a todas aquellas personas que, en la cercanía o en la distancia, me han acompañado a lo largo de este proceso, porque también hay un pedacito de ellas en este trabajo.

ÍNDICE

ABSTRACT	7
INTRODUCCIÓN	10
ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	14
OBJETIVOS Y ESTRUCTURA DE ESTE TRABAJO.....	18
SELECCIÓN DE CORPUS	24
MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	27
COMPARATISMO LITERARIO Y TEMATOLOGÍA COMPARADA	27
SOBRE EL ANÁLISIS Y ESTUDIO DE LOS SÍMBOLOS EN EL TEXTO LITERARIO	36
NOTA SOBRE CITAS, TRADUCCIONES Y APARATO BIBLIOGRÁFICO	39
CAPÍTULO 1 – ESBOZOS BIOGRÁFICOS.....	41
1.1. FEDERICO GARCÍA LORCA	41
1.1.1. Los grandes temas de García Lorca.....	44
1.1.2. García Lorca y la música	51
1.1.2.1. La relación con Manuel de Falla	55
1.1.2.2. García Lorca, investigador musical	58
1.2. LEONARD COHEN	65
1.2.1. Infancia, juventud y revelación de una voz poética.....	66
1.2.2. Las primeras creaciones (1950-1970).....	74
1.2.3. La consagración como poeta y músico (1970 - 1990).....	81
1.2.4. Últimos años y trabajos póstumos (1990 - 2022).....	89
1.3. ENRIQUE MORENTE	97
1.3.1. Morente y la literatura	103
1.3.2. La presencia de García Lorca en la obra de Morente	108
1.3.3. El encuentro entre Morente y Cohen.....	115
CAPÍTULO 2 – AFINIDADES TEMÁTICAS	120
2.1. EL AMOR Y EL EROTISMO.....	120
2.1.1. Federico García Lorca frente al amor y el erotismo	125

2.1.1.1. <i>Diván del Tamarit</i>	125
2.1.1.2. <i>Romancero gitano</i>	129
2.1.1.3. La cuestión de «La casada infiel».....	132
2.1.2. Lo erótico en la obra de Leonard Cohen	140
2.1.3. Enrique Morente y la expresión del deseo amoroso.....	153
2.2. LA MUERTE Y EL SENTIMIENTO TRÁGICO	166
2.2.1. La presencia de la muerte en García Lorca	171
2.2.2. El sentimiento trágico en Leonard Cohen	179
2.2.3. Enrique Morente y la esencia trágica del flamenco.....	191
2.3. LA OTREDAD Y LO MARGINAL.....	202
2.3.1. García Lorca y la representación del otro en <i>Romancero gitano, Diván del Tamarit y Poeta en Nueva York</i>	207
2.3.2. La presencia del judío y el gitano en Leonard Cohen	218
2.3.3. Enrique Morente y la naturaleza marginal del flamenco.....	227
CAPÍTULO 3 – ANÁLISIS DE <i>OMEGA</i>.....	241
3.1. LOS CAMINOS CRUZADOS DE FEDERICO GARCÍA LORCA, LEONARD COHEN Y ENRIQUE MORENTE: <i>OMEGA</i>.....	241
3.1.1. Los inicios de <i>Omega</i>	243
3.2. <i>OMEGA</i>: ANATOMÍA DE UN ÁLBUM.....	251
3.2.1. El <i>Omega</i> de Leonard Cohen.....	253
3.2.1.1. «Pequeño vals vienés».....	254
3.2.1.2. «Manhattan»	260
3.2.1.3.«Sacerdotes»	262
3.2.1.4. «Aleluya».....	265
3.2.1.5. «Oye, esta no es manera de decir adiós»	268
3.2.1.6. «Dama errante».....	271
3.2.1.7. «Un cantaor debe morir»	274
3.2.2. El <i>Omega</i> más subversivo.....	276
3.2.2.1. «Omega (Poema para los muertos)».....	277
3.2.2.2. «Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)».....	281
3.2.2.3. «Vuelta de paseo».....	283

3.2.2.4. «Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)»	285
3.2.3. El <i>Omega</i> más flamenco	288
3.2.3.1. «Solo del pastor bobo»	288
3.2.3.2. «La aurora de Nueva York»	291
3.2.3.3. «Vals en las ramas»	294
3.2.3.4. «Norma y paraíso de los negros»	297
3.2.3.5. «Adán».....	301
3.3. «ORIENTE Y OCCIDENTE»	303
3.4. LAS CANCIONES QUE NO FORMARON PARTE DE <i>OMEGA</i>	307
CONCLUSIONS: A ROUND TRIP FROM GRANADA TO MONTREAL.....	318
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	327
ANEXO	350

ABSTRACT

This doctoral thesis aspires to study and analyze the survival of Federico García Lorca's literary works within the artistic productions of Canadian composer Leonard Cohen and Granada-born *cantaor* Enrique Morente. More specifically, this work seeks to expose and analyze the presence of García Lorca's work in the literary and musical productions of Cohen and Morente through a comparative analysis of thematic nature that addresses the way in which each author uses a series of symbols, motifs and literary themes within their own works.

Although they belonged to different historical periods and came from different cultural traditions, these three artists were drawn to each other by human and artistic concerns of similar nature. German writer Johann Wolfgang von Goethe described this kinds of associations as «elective affinities» in the homonymous novel *Elective Affinities* (1809). The author described the phenomenon as the event in which «those natures [...] called "kindred" which, when they meet, quickly cling to each other and mutually determine each other» (Goethe, 2016: 110); that is, what occurs to those human beings that, despite expressing different attitudes and aspirations, find enough points of connection to unite, associate or, in the case of this particular novel, get together in a romantic sense. We are thus dealing with three literary and musical figures whose lives and works were compelled to establish a relationship with each other through a series of elective affinities.

Due to the nature of its subject, this doctoral dissertation presents both a comparative as well as an analytical character, as it offers an approach to the works of three artists from different periods, cultures and fields whose works are, nonetheless, directly connected. This project seeks to demonstrate that the influence that García Lorca and his work came to exert on the other two artists in question is due to much more than mere aesthetic or sentimental affinity and can be traced within their works through an analytical approach.

In the case of Federico García Lorca and Leonard Cohen, who came from cultural and family backgrounds rooted in the traditions of their respective historical and social circumstances, their works represent a break with previous artistic parameters. This statement is also applicable to Morente's case and is, in fact, the one that best defines the work of the *cantaor* from the Albaicín. The desire for renewal, transgression and social-political assertion that led him to sing the verses of poets such as Miguel Hernández, Rafael Alberti or García Lorca himself was also the catalyst that pushed him to establish

a relationship with Cohen's music and, of course, with the writings Granada's most renowned poet. Likewise, despite the fact that Federico García Lorca was not a professional musician like Leonard Cohen and Enrique Morente were, «Lorca's life and works cannot be understood if one does not take into account the fact that Federico was a born musician» (Gibson, 2010: 83).

In addition to the connections these three authors established with the art and practice of music, within their respective works we are able find numerous elements that lead us to establish a relationship of proximity between them. The affinities and similarities between their works go from their interest in the oppressed and the marginalized, to which they dedicated a considerable space in their respective works—such as the gypsy or the African American in the case of García Lorca, or the gypsy and the Jew in the case of Leonard Cohen—to the way in which they reflect the social injustices of their time in their works.

Among the common themes that vertebrate the works of these authors, the main fields on which this project will focus and the most important due to their level of recurrence are love, eroticism and its multiple representations. When dealing with this thematic block, we will pay special attention to very specific elements such as the way in which these artists reflect the impossibility of love, the way in which they represent the loved one or the use of a series of symbols that usually appear in relation to this theme.

Another major thematic area on which we will focus will be the presence of death and the expression of the tragic fate that is inherent to human experience, as well as the symbols that accompany these expressions and the close relationship that this theme has with the previous one in the writings of Federico García Lorca and Leonard Cohen in particular. Likewise, the other major theme to be addressed is that of the presence of the Other and the representations of otherness through the figures of marginalized and oppressed individuals that identify as the other in terms of ethnicity and race. Taking into account the different perspectives they offer us, we will also study the way in which each one of these artists depicts the hardships of a series of ethnic and racial groups that appear recurrently in their writings.

Thus, this project intends to cover a chronological journey through the works of these three authors to determine the level of influence that each of them exerted on the other. Likewise, we seek to analyze the way in which each of them adapts and takes into their own field these literary themes and motifs that, despite being universal in nature, are used in a very particular and specific way in their respective works.

We thus offer an approach to Leonard Cohen's reinterpretation of those themes and symbols representative of the texts of Federico García Lorca and the way this reinterpretation reached, in turn, Enrique Morente, who adapted and covered writings of both García Lorca and Cohen in the album *Omega*. By doing so, we intend to demonstrate the survival of García Lorca's work not only in the national literary field, but also in different artistic disciplines and beyond the borders of our country.

INTRODUCCIÓN

«I think of my work as one long song.
There is somehow an invisible guitar behind everything I do»¹
Leonard Cohen

«Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.»
Federico García Lorca,
«La guitarra», *Poema del cante jondo*

«Nosotros salíamos por las noches a buscar guitarras y cantes.
Mi droga es el cante y la guitarra»²
Enrique Morente

A lo largo de su vida, Leonard Cohen expresó en innumerables ocasiones la importancia que Federico García Lorca y su obra habían tenido en su desarrollo personal y emocional y, sobre todo, en su evolución como poeta y compositor. El primer encuentro fortuito del artista canadiense con los versos del poeta granadino que, como veremos a continuación, tuvo lugar cuando Cohen aún no tenía clara su vocación como escritor y mucho menos como compositor y músico, supuso la primera parada en un largo viaje de devoción artística y poética. Para Enrique Morente, la figura y la obra de Federico García Lorca fueron, del mismo modo, una parte esencial de su desarrollo personal y de su crecimiento artístico. Al cantaor del Albaicín y al poeta de la vega granadina —que por motivos evidentes nunca llegaron a conocerse— los unía mucho más que su ciudad natal y su amor por la poesía y el flamenco; descubrir la obra de Federico García Lorca fue para Morente el principio de un largo idilio en el que el cantaor se convertiría en el gran renovador del flamenco por cantar, precisamente, los versos de autores como el poeta de Fuente Vaqueros.

¹ Cita extraída de una entrevista telefónica entre el periodista Marco Adria y Leonard Cohen que tuvo lugar en julio de 1990.

² Cita extraída de la última entrevista de Enrique Morente publicada en el periódico *El Mundo* en diciembre de 2010.

Además de la afinidad que Cohen y Morente sentían entre sí, del respeto y la admiración que se tenían como artistas y de su compartida devoción por la obra de García Lorca, las obras de estos tres autores están vinculadas a través del uso de una serie de temas que, además de ser muy recurrentes en sus producciones artísticas, son esenciales para entender sus respectivas obras y la manera en que cada uno de estos artistas entendía y representaba su propia realidad. Se produce así una red de referencias e interferencias que resulta de la relación establecida, consciente o inconscientemente, entre estos tres autores por medio de lo que el sociólogo y filósofo Michael Löwy denomina, en términos relacionados con la economía y el sistema de poder, «afinidad electiva»:

Designamos por “afinidad electiva” un tipo muy particular de relación dialéctica que se establece entre dos configuraciones sociales o culturales, que no es reducible a la determinación causal directa o a la “influencia” en sentido tradicional. Se trata, a partir de una cierta analogía estructural, de un movimiento de convergencia, de atracción recíproca, de confluencia activa, de combinación capaz de llegar hasta la fusión. (Löwy, 2018: 11)

Cabe matizar que, en el contexto de la cita previamente expuesta, Löwy emplea el término para referirse a estructuras de carácter sociocultural unidas por analogía y atracción recíprocas para convertirse en una sola que mantiene las características principales de ambas; en esta obra se refiere, más concretamente, al caso del «judaísmo libertario». No obstante, el término de «afinidad electiva» no es sino un concepto científico que Johann Wolfgang von Goethe trasladó del ámbito de la alquimia al de las relaciones humanas en su novela *Die Wahlverwandtschaften* (1809), traducida al inglés como *Elective Affinities* y al español como *Afinidades electivas*. Se trata, pues, de un fenómeno propio de la química que Goethe traspuso a la naturaleza de las relaciones humanas y que, de acuerdo con el sentido que el escritor le otorgó, se da cuando dos personas se buscan la una a la otra a pesar de las diferencias evidentes que tienden a separarlas y se atraen para, finalmente, unirse en un solo frente, especialmente en un contexto afectivo.

En lo que respecta a la relación establecida entre Leonard Cohen y Enrique Morente con la obra de Federico García Lorca podríamos hablar de «afinidades electivas» atendiendo tanto a la definición aportada por Löwy como al componente social del que Goethe dota al término en cuestión. Así, los tres vértices literarios de los que partimos, —esto es, las obras de estos autores— llegan, a través de sus creadores y de los temas que en ellas utilizan, a establecer una serie de puntos de unión que las relacionan entre sí. Esos puntos de encuentro están conformados por una serie de temas que vertebran sus

obras literarias: el amor y sus representaciones, la muerte o el sentimiento trágico y la concepción de la otredad. Se trata de una selección de temas que, a pesar de resultar especialmente recurrentes a lo largo de la historia de la literatura por su carácter universal y por tratarse de experiencias y emociones intrínsecas a la condición humana, en la obra de Federico García Lorca y de Leonard Cohen se erigen como pilares temáticos esenciales para comprender sus respectivas trayectorias.

De este modo, el estudio que aquí nos ocupa se plantea, en términos metafóricos, como un viaje de ida y vuelta que parte de la producción literaria de Federico García Lorca, el primero de estos tres autores. Este diálogo artístico inicia su camino en Granada y encuentra su origen en los versos del poeta de Fuente Vaqueros para llegar a Montreal, ciudad natal de Cohen, y transformar la vida de un joven que asimila, adapta y reinterpreta ciertos aspectos de la obra del granadino para plasmar su esencia en sus propios trabajos. Nuestro viaje continúa a través de Enrique Morente, excelente cantautor y gran conocedor de la tradición literaria española, que supo ver ese vínculo que Cohen había establecido con la obra de García Lorca y que se unió a ese diálogo artístico versionando y adaptando las palabras de estos dos autores para fusionarlas con las suyas propias en un proyecto único y revolucionario que acabaría uniendo a estos tres artistas en un testimonio para la posteridad.

Las obras de Leonard Cohen y Enrique Morente se erigen, por tanto, como una red de hipertextos que se nutren, entre otras fuentes, de la producción artística de García Lorca. Las múltiples alusiones a la obra de referencia y aquellas piezas musicales y poéticas en las que tanto Cohen como Morente incorporan versos del granadino introduciendo cambios mínimos o recurriendo simplemente a la traducción nos permiten hablar de esta red en términos de intertextualidad tal y como la define Michel Riffaterre. Para el crítico literario, la intertextualidad no era sino la relación establecida por el lector entre un producto literario y otras obras anteriores o posteriores (Riffaterre, 1980, 1997). Se trata, entonces, de un mecanismo característico de la lectura literaria, pues solo a través de la misma es posible acceder a la red de referencias que conforman el tejido literario del texto en cuestión. La tarea acometida en esta tesis supone, por tanto, una suerte de rastreo mediante el que pretendemos exponer la huella de Federico García Lorca en la obra de Leonard Cohen, así como las diferentes relaciones intertextuales —o en términos de Genette, «hipertextuales»— establecidas en los escritos de estos tres autores, tanto entre sí como con otras muestras literarias. Profundizaremos así en los mecanismos intertextuales tal y como los define Harold Bloom (1973), como una serie de interferencias que se dan entre distintos textos.

Asimismo, esta tesis representa, en cierto modo, una declaración de intenciones en lo que respecta tanto a la selección del material que conforma el corpus como al tratamiento y análisis a que se someten los versos que aparecen en este trabajo. El hecho de que dos de las figuras que forman este entramado de artistas se dedicaran profesionalmente al mundo de la música —aunque Federico García Lorca también se acercara a este arte como aficionado— supone darle tratamiento de material literario a muestras líricas extraídas de canciones y, por tanto, concebidas con el fin de ser transmitidas oralmente y con acompañamiento musical.

La decisión de la Academia sueca de otorgar el Premio Nobel de Literatura en 2016 al cantautor estadounidense Bob Dylan reavivó un debate —tanto en el ámbito de la opinión pública como en el espacio académico— sobre la consideración del elemento lírico de las canciones como material propiamente literario, debate en que una parte de la crítica se posicionaba en contra de clasificar la lírica de la canción de autor con la etiqueta de literatura. No obstante, a pesar del revuelo causado por dicho acontecimiento y a pesar de la longevidad del debate en cuestión, la larga tradición que une el medio oral y musical a la práctica de la poesía desde la Antigüedad grecolatina refrenda nuestra posición en este sentido. Las letras de las canciones que conforman el corpus de este trabajo pueden y deben ser analizadas como materia literaria, pues no solo se comparan y equiparan con textos ampliamente reconocidos como literatura, sino que, en sí mismas, ejercen la función poética a través del lenguaje que utilizan.

Las canciones vehiculan un sentido, construido a partir de la cooperación del lenguaje verbal (referencial) y musical (no referencial) y encarnado en la performance. Estas palabras adquieren un estatus diferente, que las diferencia de las palabras cotidianas [...] Desempeñan entonces unas funciones sin un objetivo pragmático principal y que se pueden denominar «funciones poéticas». (Marc Martínez, 2011: 51)

En entrevistas y conciertos, cuando Cohen se veía obligado a responder sobre la facilidad o la problemática de producir textos de distintos géneros tanto literarios como artísticos, refiriéndose a la diferencia entre componer una canción o escribir una novela, solía afirmar lo siguiente: «I think of my work as one long song. There is somehow an invisible guitar behind the prose and poetry» (Adria, 1990). Sobre su capacidad para transformar material literario en canciones y viceversa, el canadiense sostenía que «a veces, los poemas nacen de la música y otras veces, la música nace después de los poemas. [...] Las palabras vienen reclamando una música que las complete» (Vassal, 1979: 9).

Consideramos, en la línea de lo propuesto por la investigadora Isabelle Marc Martínez, que las muestras líricas seleccionadas cumplen una función que las convierte de manera inevitable en material literario. Negar dicha afirmación supondría un agravio para artistas como George Brassens, Charles Aznavour, Franco Battiato, Luis Eduardo Aute, Joaquín Sabina o el propio Leonard Cohen; figuras destacadas a nivel internacional en el ámbito de la canción de autor cuyas letras son estudiadas y analizadas por lo evidente de su componente literario. Asimismo, la facilidad con que artistas como Enrique Morente, Camarón de la Isla, Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez o Carlos Cano han llevado al terreno musical decenas de poemas de autores españoles publicados en soporte escrito no es sino una prueba más de la delgada línea que separa poesía y canción, dos conceptos que antaño no se entendían por separado.

ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La obra de Federico García Lorca es una de las más estudiadas, analizadas y expuestas al escrutinio académico de cuantas hayan sido publicadas a lo largo del último siglo y de parte del actual, tanto en el ámbito español como a nivel internacional. Desde los extensos tomos dedicados a la biografía del autor a los numerosos estudios que analizan al detalle cada una de sus obras, podemos encontrar estudios críticos sobre todo aquello relacionado con su obra escritos por una larga nómina de autores en la que comparten espacio nombres tan relevantes y prestigiosos como Ian Gibson, Paul Preston, Andrew Anderson, José María Aguirre, Ricardo Doménech o Daniel Eisenberg entre muchos otros; autores cuyas obras han sido esenciales para abordar el universo poético lorquiano en todo su esplendor.

En contraposición a la proliferación de estudios relacionados con la obra de García Lorca, la obra de Leonard Cohen no ha despertado tanto interés por parte de la academia hasta los últimos años del siglo XX, especialmente en el ámbito español. El premio Príncipe de Asturias de las Letras con el que el autor canadiense fue galardonado en el año 2011 fomentó el interés por la obra y la figura de Leonard Cohen en nuestro país. En ese sentido, destaca el papel de la Cátedra Leonard Cohen, creada en 2014 por la Universidad de Oviedo en colaboración con la Fundación Príncipe de Asturias, cuya labor de recopilación y divulgación de material relacionado con el artista canadiense, así como de creación de herramientas para el apoyo a la investigación y el estudio de su obra ha sido y continúa siendo de especial relevancia en el ámbito nacional.

En relación con los estudios sobre la obra de Cohen, es importante destacar los trabajos de Jean Marie Clifford y Roy Allan, que con sus respectivas tesis *The theme of suffering in the novels of Jack Kerouak, Leonard Cohen and William Burroughs* y *The worlds of Leonard Cohen: A study of his poetry*, ambas publicadas en 1970 por la University of British Columbia, se posicionan como pioneros en el estudio a nivel académico de la producción escrita del artista canadiense. Para apoyar nuestras hipótesis con respecto a la obra de Cohen contamos, además, con los trabajos biográficos *Various Positions* (1996) y *I'm Your Man* (2011), escritos por Ira Nadel y Sylvie Simmons respectivamente, así como con múltiples artículos de prensa, entrevistas y testimonios personales del propio Leonard Cohen acerca de su obra poética, narrativa y musical. Una de esas recopilaciones de entrevistas y testimonios personales es *Leonard Cohen. Interviews and Encounters* (2014) editada por Jeff Burger.

En cuanto al flamenco y los distintos elementos que lo conforman, esta forma de expresión artística no comenzó a ser objeto de estudio hasta la década de los cincuenta. Fue entonces cuando, tras la publicación de una obra de Anselmo González Climent titulada *Flamencología: toros, cante y baile* (1955), aparecieron una serie de estudios relacionados con la musicología y la antropología en torno al flamenco. *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), de Ricardo Molina y el cantaor Antonio Mairena, supuso otro hito para los estudios del flamenco, pues no solo profundizada en los diferentes estilos y palos de este arte, sino que se adentraba en el interrogante en torno a sus orígenes.

Más recientemente, el contenido de las coplas flamencas³ —término con el que nos referiremos al elemento lírico del cante— ha sido objeto de estudio en diferentes disciplinas académicas. Investigadores como Tyler Barbour o María Regina Pérez Castillo han explorado el compromiso político que evidencian las letras de una serie de

³ La terminología existente para designar el aparato literario de una composición eminentemente musical ha sido objeto de debate para diferentes críticos literarios cuyos estudios versan sobre la literatura de tradición oral. Denominaciones como «cante», «copla», «villancico», «canción» o «balada» han sido utilizados por expertos como Menéndez Pidal, Menéndez Pelayo o Margit Frenk para designar muestras líricas de naturaleza similar. Esta flexibilidad en cuanto a la terminología se debe, en palabras de Gutiérrez Carbajo, a la maleabilidad y capacidad de adaptación de la lírica flamenco pues, tal y como apunta él mismo, «el hecho de que designemos con distintos vocablos la misma realidad no viene determinado por un problema de imprecisión terminológica, sino por un fenómeno implícito ya en su propia historia literaria» (1990: 127). Con el propósito de uniformar la terminología empleada en lo que respecta a este trabajo, nos decantamos por la propuesta de José Cenizo Jiménez que defiende hablar de «copla flamenco» cuando nos refiramos a una composición que se ajuste «con precisión no sólo a la métrica de las coplas populares del Flamenco, de las que se cantan o se pueden cantar, sino también a sus exigencias expresivas, lingüísticas, simbólicas, temáticas, etc.» (2004: 35).

autores; mientras que escritores como Alfredo Grimaldos⁴ han puesto en valor el componente social de la práctica del flamenco desde un punto de vista político. En lo referente a una perspectiva de análisis más amplia que contempla otros aspectos de reivindicación en el ámbito de las letras flamencas destacan los trabajos de Loren Chuse (2007), autora que ha profundizado en la lírica flamenca desde una perspectiva de género y en el marco de los estudios feministas; y de Cristina Cruces Roldán (1991, 2003, 2012), quien además de ahondar en el componente social de la práctica del flamenco y de sus letras también ha abordado el estudio de esta disciplina artística desde una perspectiva de género. En el ámbito de los estudios filológicos, cabe destacar la labor de Francisco Javier Escobar Borrego en lo que respecta a la divulgación académica del flamenco desde diferentes enfoques de estudio.

En lo referente a la obra de Enrique Morente en particular, autores como Balbino Gutiérrez o Fernando Barrera Ramírez se han aproximado con títulos como *Enrique Morente. La voz libre* (2018) y *Un rockero llamado Enrique Morente. En torno a Omega* (2014) a la producción musical del cantaor granadino atendiendo a aspectos relacionados con su trayectoria vital y artística. Diversos estudios han explorado la vinculación entre el cantaor y las causas sociales y políticas a través del uso que este hacía de los versos y los textos de ciertos poetas españoles como Miguel Hernández o el propio García Lorca. Por otro lado, *Omega: historia oral del álbum que unió a Enrique Morente, Llargartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca* (2011) de Bruno Galindo y Víctor Lenore recoge y reúne los testimonios de más de cincuenta participantes en un gran diálogo orquestado cuyo tema principal son los orígenes y la creación de *Omega*, el disco en el que Enrique Morente y Llargartija Nick versionan varias canciones de Leonard Cohen y ponen música a una serie de poemas que aparecen en *Poeta en Nueva York* (1929), fusionando así a Federico García Lorca, a Leonard Cohen y a Enrique Morente en un único trabajo.

En los últimos años, un reducido número de autores se ha aventurado en la labor de escribir sobre la relación entre el poeta granadino Federico García Lorca y Leonard Cohen, así como sobre el vínculo que posteriormente los une a través de la figura de Enrique Morente en el álbum *Omega*. Muchos de estos autores han basado sus trabajos en la relación personal o emocional que el compositor canadiense llegó a establecer con los textos de García Lorca profundizando, en menor medida, en cómo esa relación se

⁴ Nos referimos a *Historia social del flamenco* (2015), obra en la que Grimaldos explora el factor social del flamenco desde sus orígenes como práctica marginal y disidente hasta una actualidad en la que la evolución y consecuente profesionalización del sector han logrado que este goce de una mayor consideración social.

refleja en los textos y las letras de Cohen. Un ejemplo de esto es *Leonard Cohen, Lorca, el flamenco y el judío errante* (2012), un libro escrito por Alberto Manzano, biógrafo, traductor y, sobre todo, amigo de Leonard Cohen. En esta obra, Manzano explora alguno de los aspectos de esa relación previamente mencionada que se establece entre Leonard Cohen y Federico García Lorca con el objetivo de examinar de forma breve y no muy profunda la influencia de los trabajos de García Lorca en el posterior desarrollo de la imaginaria y, por tanto, de la producción artística de Leonard Cohen. Narrado desde una perspectiva muy personal y cercana, este libro ofrece información de primera mano y testimonios del propio Cohen en lo que respecta a su relación con los textos de García Lorca, con el flamenco y con la cultura española. Manzano traza así una línea cronológica que nos lleva por los hitos más significativos de la vida del autor canadiense, estableciendo desde esos eventos, paralelismos con la obra y la propia vida de Federico García Lorca.

Aunque la devoción que Leonard Cohen sentía tanto por García Lorca como por el flamenco no sea ningún secreto para los seguidores del artista canadiense, como tampoco lo eran la admiración y el respeto mutuos que Cohen y Morente se profesaban, apenas hay estudios que profundicen en cómo se refleja la influencia del poeta granadino en la obra de Leonard Cohen y de cómo esa influencia llega a su vez a Enrique Morente y se plasma en *Omega*. De este modo, aunque sí que contamos con una gran variedad de recursos bibliográficos para el estudio de cada uno de los autores que aquí nos ocupan por separado, el reto principal que supone este trabajo emana, precisamente, de la falta de bibliografía específica que analice los trabajos de estos autores de manera conjunta y atendiendo a la relación a la que se hace referencia. No obstante, la falta de material que se aproxime de manera específica a nuestro objeto de estudio es, además de un reto, uno de los principales atractivos de nuestro trabajo. Precisamente por este motivo, esta tesis supone una profundización y ampliación de las reflexiones planteadas por estos autores, así como del tratamiento de esas ideas desde un enfoque estrictamente académico.

OBJETIVOS Y ESTRUCTURA DE ESTE TRABAJO

La relación emocional establecida entre Leonard Cohen y la obra de García Lorca ha constituido el eje vertebrador de numerosos ensayos, artículos de prensa, reportajes e incluso trabajos académicos. No obstante, los escasos acercamientos a la manera en que esa relación entre el canadiense y el granadino se materializa en los escritos de Cohen y llega posteriormente a la obra de Enrique Morente desde un punto de vista académico y mediante el uso de una metodología clara hacen pertinente plantear una investigación en este sentido.

El presente trabajo pretende trazar y analizar la pervivencia de la obra de Federico García Lorca en las producciones literarias y musicales de Leonard Cohen y Enrique Morente a través, precisamente, de un análisis comparativo de índole tematólogica que aborde la manera en que cada autor hace uso de esos símbolos, motivos y temas literarios que sirven de hilo conductor entre los artistas que nos ocupan.

La primera hipótesis de la que partimos estriba en la consideración de que hay una serie de temas, motivos y símbolos literarios muy característicos de la poesía de Federico García Lorca que son interpretados y posteriormente empleados de manera similar por Leonard Cohen a lo largo de toda su trayectoria musical y literaria, lo que nos permitiría afirmar que la obra de Federico García Lorca tuvo cierto nivel de influencia en la posterior producción artística del compositor y poeta canadiense.

Así, directamente relacionada con este primer planteamiento, nuestra segunda hipótesis sugiere que la influencia de Federico García Lorca en la obra de Leonard Cohen —y posteriormente en la de Enrique Morente— es demostrable a través de criterios estrictamente académicos y literarios; más concretamente, a través del análisis y la comparación de la manera en que cada autor emplea y adapta esa serie de temas, motivos y símbolos literarios mencionada anteriormente. Este planteamiento rechazaría, por tanto, la premisa de que la influencia de García Lorca en la obra de Cohen se limita a las versiones que el canadiense hizo de algunos poemas del autor granadino o a otros aspectos relacionados con la vida personal del canadiense, lo que sentaría las bases para afirmar que dicha influencia se debe a mucho más que una simple afinidad estética o sentimental.

En sintonía con nuestra segunda hipótesis, la tercera sostiene que aunque los temas a través de los cuales establecemos la relación entre estos tres artistas son, en efecto, temas universales —pues se han erigido como pilares centrales de las obras de innumerables escritores, compositores y artistas a lo largo de la historia—, los tres

creadores que aquí nos ocupan los emplean de manera similar y con objetivos parecidos, lo que nos permite establecer un hilo conductor que conecta sus respectivos trabajos.

El objetivo general de este proyecto de tesis consiste en demostrar la pervivencia de la poesía de Federico García Lorca en el tiempo y en medios artísticos de diversa índole a través de su influencia en las respectivas obras de Leonard Cohen y de Enrique Morente, llegando a abarcar expresiones artísticas diferentes y tradiciones literarias y musicales distintas. Asimismo, otro de los objetivos que se plantean con el desarrollo de este trabajo es el de difuminar la delgada línea que separa la poesía y la música. No solo se analizarán las letras de Leonard Cohen y Enrique Morente en clave literaria, sino que se hablará en clave musical de ciertos textos poéticos de García Lorca que por su estrecha relación con la tradición oral española poseen una musicalidad innegable, así como de los textos poéticos del propio Cohen, que publicó un gran número de libros de poesía a lo largo de su vida. Esta tesis doctoral explorará la relación entre la literatura y la música, así como la pervivencia de la obra de García Lorca en la música contemporánea tanto nacional como internacional, haciendo especial hincapié en los vínculos establecidos entre la literatura escrita y géneros musicales como el flamenco, la música folk o la canción protesta.

Se proponen así una serie de objetivos específicos cuyo cumplimiento permitirá probar las hipótesis de las que partimos. Por un lado, el objetivo de analizar los temas literarios seleccionados y la manera en que estos aparecen representados en las obras artísticas de cada autor; por otro, el de profundizar en el vínculo creativo y literario establecido entre estos tres autores. Asimismo, se acomete la tarea de llevar a cabo un análisis literario de *Omega* (1996) como el resultado directo de la confluencia entre las ideas de Federico García Lorca, Leonard Cohen y Enrique Morente, algo que nos permitirá, a su vez, reflexionar sobre la pervivencia y transmisión de los legados literarios tanto orales como escritos en la era de la cultura de masas.

En cuanto a la estructura del trabajo en cuestión, esta tesis doctoral está conformada por tres partes diferenciadas, divididas a su vez en una serie de capítulos y apartados a los que debemos añadir tanto la introducción como el capítulo final que recoge las conclusiones. El primer capítulo, titulado «Esbozos biográficos» pretende proporcionar el contexto biográfico necesario para abordar las trayectorias y el posterior análisis de las obras de Federico García Lorca, Leonard Cohen y Enrique Morente. Se plantea así un breve y selectivo repaso biográfico por la trayectoria personal y profesional de cada autor con el objetivo no solo de familiarizar al lector con cada una de las figuras en que se centrará este proyecto, sino también de abordar aquellos aspectos específicos

de sus recorridos vitales que resultan esenciales para comprender la totalidad de su obra y las relaciones establecidas entre ellos. Cada uno de los apartados de este primera capítulo, organizados y expuestos en orden cronológico, está dedicado, por tanto, a uno de los autores que aquí nos ocupan. «Federico García Lorca», el primero de estos epígrafes, aborda la trayectoria del poeta granadino para centrarse en aquellos hitos biográficos más relacionados con la construcción de su imaginario personal y, de manera especial, en su interés y afición por la práctica musical, un aspecto significativo dada la dualidad —poética y musical— de las muestras líricas analizadas en este trabajo. Dentro de ese mismo apartado, el apartado «Los grandes temas de García Lorca» pretende introducir al lector a los pilares temáticos sobre los que se construyó la obra poética y teatral del granadino; mientras que «García Lorca y la música» pone especial atención a su formación como pianista, su relación con la lírica de tradición oral peninsular y sus pinitos en el mundo de la producción musical, dejando así constancia de la importancia de este arte en su trayectoria tanto personal como profesional.

El segundo capítulo de esta primera parte se centra en la figura del poeta, compositor y cantautor canadiense Leonard Cohen. Al tratarse de un artista menos conocido y estudiado en el ámbito de las letras hispánicas, «Leonard Cohen» se erige como un capítulo más extenso que el anterior en el que los datos biográficos y el repaso por la amplia y variada obra del autor tienen más peso que en el anterior. Los cuatro apartados en que se fragmenta este capítulo —«Infancia, juventud y revelación de una voz poética», «Las primeras creaciones (1950-1970)», «La consagración como poeta y músico (1970-1990)» y «Últimos años y trabajos póstumos (1990-2022)»— se encargan de establecer un recorrido mucho más preciso y fragmentado que en el caso del poeta granadino. La vasta obra de Cohen y su extensión a lo largo del siglo XX e incluso del XXI hacen necesario que llevemos a cabo una división de este recorrido artístico fragmentada en cuatro épocas diferenciadas que coinciden, a su vez, con cuatro momentos vitales clave para el canadiense. A lo largo de ese recorrido se exponen, del mismo modo que ocurría en el capítulo dedicado a García Lorca, las afinidades estéticas y los pilares temáticos sobre los que Cohen erigiría sus poemas, novelas y canciones, así como los hechos vitales que están estrechamente relacionados con dichas composiciones.

Por último, el capítulo final de esta sección, «Enrique Morente», aborda la trayectoria del cantautor granadino también desde una perspectiva cronológica y haciendo un repaso por sus grandes producciones discográficas. En este caso, los tres apartados que conforman este bloque —«Morente y la literatura», «La presencia de García Lorca

en la obra de Morente» y «El encuentro entre Morente y Cohen»— conectan directamente con los dos anteriores, pues perfilan la relación que el cantaor estableció con la poesía de autor a pesar de dedicarse a un medio de expresión eminentemente oral que se nutría de fuentes de la tradición oral y popular y, del mismo modo, la relación que forjó con la obra de los otros dos autores en los que se centra este trabajo. Esta primera parte sirve, por tanto, como base de conocimiento para abordar el posterior análisis del corpus seleccionado y establecer las relaciones de intertextualidad e influencia literaria que se dan entre las obras de estos tres artistas.

Adentrándonos ya en el capítulo dedicado al análisis del corpus, la segunda parte de esta tesis doctoral, «Inclinaciones temáticas», se centra en uno de los objetivos principales anteriormente señalados: el de exponer tres de los grandes ejes temáticos que vertebran las obras de estos tres autores profundizando así no solo en el uso que cada uno de ellos hace de estas materias, sino también perfilando a través del análisis comparado ese vínculo creativo y literario establecido entre estos autores.

El primer capítulo de este bloque, «El amor y el erotismo», se centra en las representaciones de estos temas en diferentes obras de García Lorca, Cohen y Morente, y presta especial atención a una serie de símbolos y motivos literarios particularmente prolíficos en la obra de García Lorca que aparecen después de manera recurrente en la producción artística de Leonard Cohen. El primer epígrafe de este apartado, —«Federico García Lorca frente al amor y el erotismo»—, se centra en el tratamiento del tema en dos de las principales obras poéticas de Federico García Lorca, *Diván del Tamarit* (1940) y el *Romancero gitano* (1928), haciendo referencia también a otros escritos firmados por él. Por su parte, «La cuestión de “La casada infiel”» abre un diálogo entre la obra del poeta granadino y la producción artística de Leonard Cohen, pues nos sirve de bisagra entre un autor y otro para poner en evidencia la fuerte influencia de la poesía de García Lorca en la obra de Cohen a través, precisamente, de una de sus adaptaciones lorquianas más conocidas y celebradas, la del romance «La casada infiel». Se da paso así a «Lo erótico en la obra de Leonard Cohen», un apartado que explora las representaciones del amor romántico y la importancia del componente erótico en la producción literaria y musical del canadiense. Por último, «Enrique Morente y la expresión del deseo amoroso» propone un acercamiento al tratamiento de dicho tema en las fuentes tradicionales de las que, hasta bien entrado el siglo XX, se nutría el cante flamenco de manera casi exclusiva.

El segundo apartado de este capítulo de análisis temático se titula «La muerte y el sentimiento trágico» e, imitando al anterior, aborda el tratamiento de este tema en las obras de estos tres autores. En este caso, tras una breve introducción sobre la importancia

del tema como preocupación recurrente de carácter universal y como elemento ampliamente representado en distintos ámbitos artísticos, «La presencia de la muerte en la obra de García Lorca», «El sentimiento trágico en Leonard Cohen» y «Enrique Morente y la huella de lo trágico en el flamenco», los tres apartados que conforman este capítulo, pretenden abordar la manera en que cada autor hace uso de este tema, así como de los motivos y símbolos históricamente relacionados con él, en sus respectivas obras.

El tercer y último apartado de este capítulo de análisis, «La otredad y lo marginal» pretende, por un lado, aportar claridad sobre el concepto de la otredad en el ámbito de las representaciones literarias partiendo de las ideas del filósofo, historiador y crítico literario Tzvetan Todorov con respecto a la conformación de la identidad del otro desde la perspectiva de la diferencia étnica. Debido a la naturaleza de la temática abordada en este capítulo, las secciones en que se divide —«García Lorca y la representación del otro en *Romancero gitano*, *Diván del Tamarit* y *Poeta en Nueva York*», «La presencia del judío y el gitano en Leonard Cohen» y «Enrique Morente y la naturaleza del flamenco»— abordan las representaciones de la otredad en la obra de cada uno de estos autores atendiendo en cada caso a matices de carácter biográfico que condicionaban de un modo u otro la percepción que el artista pudiera tener del grupo étnico, social o religioso en el que ponía el foco de su producción lírica.

Resulta relevante matizar que, en lo referente al corpus, las muestras líricas elegidas para exponer las representaciones anteriormente mencionadas responden a criterios de afinidad temática y han sido seleccionadas de acuerdo con los objetivos propuestos para el correcto desarrollo de este trabajo. De este modo, del vasto entramado de poemas, canciones, coplas y cantes que conforman las obras de García Lorca, Leonard Cohen y Enrique Morente, ha sido necesario seleccionar una serie de muestras líricas cuidadosamente escogidas con el objetivo de exponer con la mayor claridad posible la manera en que cada uno de estos autores hacía uso de los símbolos, motivos y temas literarios que aquí nos ocupan en sus respectivas obras.

Por último, la tercera parte en que se segmenta el contenido de esta tesis doctoral aborda el análisis literario de las letras que formaron parte de *Omega* (1996), el álbum de Enrique Morente en el que, a nuestro parecer, culmina la relación establecida entre estos tres artistas y sus respectivas obras. En «Los caminos cruzados de Federico García Lorca, Leonard Cohen y Enrique Morente: *Omega*» se propone, en primer lugar, un recorrido cronológico por el proceso creativo que llevó a la publicación del álbum en diciembre del 1996. Desde la adaptación de los textos seleccionados de Leonard Cohen que formarían parte del álbum hasta los problemas derivados de los cambios que Morente quería aplicar

a las traducciones llevadas a cabo por Alberto Manzano, «Los inicios de *Omega*» explora los entresijos del álbum que unió para siempre la obra de Federico García Lorca y Leonard Cohen con el genio de Enrique Morente. Así, una vez planteada la trayectoria cronológica del proyecto desde su germen y su concepción hasta su publicación, el capítulo «Omega: anatomía de un álbum» se centra en el análisis de cada una de las letras que conforman el entramado lírico de *Omega*, tanto aquellas que resultaron de la adaptación de poemas extraídos de *Poeta en Nueva York* como las que derivaron de las traducciones de canciones de Leonard Cohen. Cabe destacar que los textos que en este apartado se analizan, aunque bien podrían haber aparecido en secciones anteriores de este trabajo por ajustarse a los preceptos temáticos sobre los que se construían los capítulos anteriores y por tratar temas literarios anteriormente mencionados, han sido deliberadamente omitidos en apartados anteriores con el objetivo de evitar repeticiones y agrupar su análisis como parte de *Omega*. Esta decisión, además de responder a la división temática propuesta en este trabajo, pretende poner en valor la entidad de este álbum como producto cultural en el que música y literatura se reúnen en un solo medio, desdibujando así la delgada línea que separa el material lírico de las canciones y los medios musicales de la poesía denominada como culta y tradicionalmente asociada al medio escrito.

Apoyándonos en la división temática propuesta por Balbino Gutiérrez—biógrafo, flamencólogo y gran conocedor de la trayectoria de Enrique Morente—, «El *Omega* de Leonard Cohen», primera de las cuatro secciones en que se divide este capítulo, se centra en las canciones de *Omega* que fueron extraídas, traducidas y adaptadas del repertorio musical original del canadiense. Atendiendo a las cualidades musicales del resto de temas del álbum, «El *Omega* más subversivo» pone su foco en aquellos temas musicales cuyas bases líricas son ya textos de Federico García Lorca y que finalmente se caracterizaron por la presencia de los sonidos *rock*, *punk* y *post punk* propios de la banda Lagartija Nick. Forman parte de esta sección los análisis líricos de los temas «Omega (Poema para los muertos)», «Niña ahogada en el pozo», «Vuelta de paseo» y «Ciudad sin sueño». Por su parte, el apartado «El *Omega* más flamenco» se dedica, como su propio título hace indicar, al análisis de aquellas canciones del álbum que se acercan musicalmente a los sonidos del flamenco más tradicional y que, por tanto, se alejan del estilo más subversivo de los temas anteriormente citados. Nos aproximamos así al análisis de los textos de «Solo del pastor bobo», «La aurora de Nueva York», «Vals en las ramas», «Norma y paraíso de los negros» y, por último, «Adán».

Este último bloque de la tesis doctoral sigue con el análisis de «Oriente y Occidente», una de las canciones que, aunque no formaron parte del repertorio original de *Omega*, fueron incluidas en la edición especial de su vigésimo aniversario. La inclusión de este último apartado responde a una serie de motivos relacionados con el desarrollo de esta tesis y, del mismo modo, con la figura de Enrique Morente como divulgador de la literatura tanto culta como de tradición oral a través del cante. «Oriente y Occidente» reúne tanto versos compuestos por el propio Pablo Picasso como coplas anónimas de los repertorios populares que Morente tan bien conocía. Esta canción resulta, por tanto, especialmente significativa por erigirse como una muestra que ejemplifica a la perfección el afán renovador del cantaor granadino, su talante como intérprete y su capacidad para la creación a través de la técnica del collage literario. Por último, el capítulo culmina con «Las canciones que no formaron parte de *Omega*», un último epígrafe en el que se presentan una serie de textos de Leonard Cohen que fueron adaptados para que Enrique Morente los interpretara en clave flamenca pero que finalmente fueron descartados y nunca llegaron a aparecer en el catálogo del álbum.

Culmina así la tercera y última parte de este trabajo que, seguida del apartado «Conclusions: a round trip from Granada to Montreal» en que se recogen las reflexiones finales derivadas de los procesos de análisis comparativos previamente acometidos, pone punto y final a un trayecto en el que se pretende poner en valor la pervivencia de la literatura y, sobre todo, de la poesía, a través de la música. Se pretende así poner en valor la entidad literaria de los textos que conforman las composiciones musicales y, del mismo modo, la relación establecida por Leonard Cohen y Enrique Morente entre sí y, en particular, con la producción poética de Federico García Lorca.

SELECCIÓN DE CORPUS

Abordar desde una perspectiva comparatista el tratamiento de ciertos temas en muestras de diverso carácter que pertenecen a ámbitos artísticos diferentes supone ya de por sí un reto encomiable. Si a ello le sumamos la vasta producción literaria y musical de los autores que aquí nos ocupan, la tarea se torna mucho más dificultosa, aunque no imposible. En la breve pero productiva horquilla de tiempo en que Federico García Lorca estuvo en activo como escritor y poeta en la acepción profesional del término —el periodo comprendido entre 1916, año en que comienza a escribir los textos de *Impresiones y paisajes*, y 1936, año en que fue asesinado— firmó numerosos poemarios, obras poéticas

más breves y estrenó una decena de obras teatrales, cultivando una fama merecida tanto en el territorio nacional como fuera de nuestras fronteras. Así, aunque aludiremos a textos de diversas obras tanto poéticas como teatrales de García Lorca a lo largo de todo el trabajo con el objetivo de profundizar en sus usos temáticos y simbólicos, el grueso de los fragmentos seleccionados pertenece a una serie de obras concretas firmadas por el granadino. Aquellas que más peso tienen en nuestro análisis son, en el terreno de la poesía, *Romancero gitano* (1928), *Poeta en Nueva York* (1940) y *Diván del Tamarit* (1940). Haremos referencia, no obstante, a textos de *Poema del cante jondo* (1922), *Sonetos del amor oscuro* (1983) y a otros de los denominados «poemas sueltos» editados en antologías. En lo referente al teatro, nos centraremos en textos como *Bodas de sangre* (1933), *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores* (1935) o *La casa de Bernarda Alba*, obra escrita en 1935 pero estrenada una década más tarde en Buenos Aires.

En lo que respecta a la obra de Leonard Cohen, seleccionar y acotar un corpus ajustado a los objetivos y las necesidades de este proyecto era una tarea tan compleja como esencial. El canadiense comenzó su carrera artística en 1956 con la publicación del poemario *Let Us Compare Mythologies*, pero no se inició como músico y compositor hasta más de una década después, momento en que salió a la venta su primer álbum de estudio, *Songs of Leonard Cohen* (1967). En esos diez años llegó a escribir y publicar cuatro de los poemarios que conforman su extensa bibliografía y las tres novelas que escribió a lo largo de su vida. Su salto al mundo de la música y su nuevo estatus como cantautor y compositor de renombre tuvieron como consecuencia la ralentización de sus publicaciones literarias, que a partir de la década de los setenta se fueron espaciando en el tiempo; y, por otro lado, la proliferación de sus producciones musicales. Solo en el siglo XX y a partir del lanzamiento de su primer disco, Cohen firmó un total de nueve discos de estudio y dos álbumes en directo. El suyo constituye un catálogo que cuenta con casi tres centenares de canciones, otros tantos poemas y tres novelas publicadas.

A lo largo de este trabajo nos centraremos principalmente en los textos de su primer poemario, por tener todos ellos una carga temática trágica especialmente relacionada con cuestiones existenciales relacionadas con la muerte. De igual manera, acudiremos a algunos textos de *The Spice Box of Earth* (1961), *Flowers for Hitler* (1964) y *Parasites of Heaven* (1966) por su relación con temas como el erotismo, el amor o el sentimiento religioso y la conciencia de pertenencia a una comunidad religiosa concreta. Tienen especial peso en nuestro análisis algunos de los poemas que conforman *Book of Longing* (2006), pues en este volumen se recoge «The Faithless Wife», la adaptación del romance «La casada infiel». «Homage to Morente» y «Dimensions of Love», textos

pertenecientes al poemario póstumo *The Flame* (2018) también forman parte del corpus a analizar. Nos serviremos, de igual manera, de fragmentos de *The Favorite Game* (1963) y *Beautiful Losers* (1966), las dos novelas que Cohen publicó en vida.

En lo referente a los textos escogidos de la producción y el ámbito musical de estos autores, la selección se ha ceñido a los criterios previamente expuestos. Al tratarse de un catálogo tan amplio y diverso, hemos optado por incorporar aquellas letras que se ajustan mejor a la representación de los temas mencionados y que incorporan entre sus versos símbolos que denotan, en mayor o menor medida, referencias intertextuales a los trabajos de Federico García Lorca. Así, lejos de centrarnos en bloques determinados de canciones o en álbumes completos, hemos seleccionado piezas como «Hallelujah», «Take This Waltz», «The Gypsy's Wife», «Please, Don't Pass Me By», «So Long, Marianne», «Suzanne», «The Future», «Famous Blue Raincoat», «Coming Back to You», «Ain't No Cure for Love» o «Dance Me to The End of Love», entre otras. Esta selección de canciones pretende ser representativa no solo de la manera en que los temas que aquí nos ocupan aparecen expuestos en el imaginario poético de Leonard Cohen, sino también a trazar las posibles relaciones hipertextuales⁵ que estos textos establecen con la producción poética de Federico García Lorca.

Por su parte, en las casi cinco décadas de producción artística de Enrique Morente, el granadino grabó y publicó cerca de una veintena de álbumes de estudio, cifra a la que se suman los cinco álbumes recopilatorios que publicó en vida y tres discos en directo grabados durante una serie de conciertos y recitales, así como colaboraciones con otros artistas tanto flamencos como de distintos terrenos musicales. Balbino Gutiérrez, biógrafo del cantaor y experto en materia relacionada con el flamenco, cifra los cantos interpretados por Morente a lo largo de su vida en quinientos sesenta y seis (2018: 538). Dicha cifra engloba tanto aquellas coplas que formaban parte de los repertorios tradicionales de los que se han nutrido innumerables cantaores desde el siglo XIX hasta la actualidad, así como versiones y adaptaciones de poemas de autor llevadas al flamenco por el propio Morente. Su repertorio incluye, del mismo modo, lo que Gutiérrez denomina «morentinas», composiciones en las que, empleando la técnica del collage literario⁶, el

⁵ Tomamos este término de la obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), trabajo en el que el crítico literario Gérard Genette lo define, a grandes rasgos, como «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (1989: 14).

⁶ De acuerdo con las premisas de Saúl Yurkievich, el collage literario se erige como un espacio de experimentación en el que la superposición de textos de diversas fuentes da como resultado un nuevo producto literario. Para el poeta y crítico literario, «el collage convierte al texto en lugar de reestructuración

cantaor intercalaba coplas de los repertorios populares con poemas de autor. Así, la amplitud, variedad y diversidad que caracterizan la producción artística de Enrique Morente nos han obligado a centrarnos en trabajos muy concretos de su trayectoria. Por un lado, uno de los ejes centrales de nuestro análisis es el álbum *Omega* (1996), resultado de un proyecto que aunaba letras de Leonard Cohen y poemas de Federico García Lorca adaptados e interpretados por Enrique Morente y el grupo granadino Lagartija Nick. Serán objeto de análisis, por tanto, todas y cada una de las canciones que se publicaron en la primera edición del álbum, así como dos títulos que se incluyeron en la edición de su vigésimo aniversario.

Asimismo, con el objetivo de ilustrar la presencia en la copla flamenca de los tres temas centrales en que pone su foco este trabajo, se han seleccionado una serie de coplas del repertorio popular de Enrique Morente, cuidadosamente recogido y clasificado por Balbino Gutiérrez en *Enrique Morente. La voz libre* (2018) y, a su vez, concienzudamente seleccionado por el propio cantaor, para quien la letra era el elemento más importante del canto. Haremos referencia también a algunas de las letras que formaron parte de *Morente – Lorca* (1999) o *Enrique Morente en la casa museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros* (2001), trabajos discográficos que ilustran el peso que la obra del poeta granadino tuvo en la trayectoria tanto vital como profesional del cantaor.

La selección final aspira a representar, a través del análisis comparativo entre los textos de unos y otros autores, la manera en que las tres producciones artísticas que aquí nos ocupan conforman una suerte de red de referencias intertextuales e hipertextuales en la que los símbolos y motivos literarios relacionados con el amor, la muerte y la otredad aparecen representados en términos similares y aludiendo a los precedentes ya mencionados.

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

COMPARATISMO LITERARIO Y TEMATOLOGÍA COMPARADA

Este trabajo sitúa en el mismo plano de análisis diferentes tipos de discursos literarios creados por autores de orígenes y épocas históricas distintos que desarrollaron su

y de derivas, provoca migraciones semánticas, desbandadas simbólicas, transmigraciones nocionales [...] figura una totalidad en constante devenir» (1994: 120).

actividad creativa en ámbitos artísticos diferentes. Se trata de un proyecto, como apuntábamos anteriormente, que equipara el material lírico de composiciones concebidas para ser representadas o recibidas en el contexto oral de una *performance* con material literario publicado y concebido en el soporte escrito que comúnmente se asocia con la práctica literaria y con la poesía contemporánea. Esta tarea que supone la comparación de textos de diferentes autores y de diferentes ámbitos artísticos nos lleva al terreno de lo que se conoce como literatura comparada, una disciplina que, de acuerdo con los preceptos planteados por autores como Henry Remak, consiste en la comparación de unas formas literarias con otras, así como en la comparación de la literatura con «other spheres of human expression» (1961: 3).

Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of a particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g. painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences, religion, etc., on the other. (Remak, 1961: 3)

Se trata de una disciplina que ha evolucionado considerablemente desde sus orígenes, pues aunque inicialmente fue concebida como «una ciencia gregaria de molde histórico-positivista» y «sometida» a los límites de los estudios eurocéntricos o euro-occidentales (Gnisch, 2002: 15), ha sabido adoptar un carácter transnacional y supranacional, lo que ha contribuido a su reformulación como una disciplina más crítica y global. La literatura comparada se erige sobre los pilares del diálogo, el diálogo interno entre los diferentes discursos del propio medio literario y, por otro lado, el diálogo interdisciplinar que la literatura establece con las formas artísticas que la rodean y la moldean como agentes externos socioculturales.

En ese sentido y debido al carácter interdisciplinar de este proyecto, seguiremos la propuesta clásica de Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)* que sugiere que en el proceso de comparación entre la literatura y otras formas artísticas no tiene por qué darse «un cambio drástico de terreno», pues el «centro de gravedad» (2005: 124) de ese proceso comparativo seguiría siendo la literatura.

En algunos casos pienso que sí, sin que haya por lo tanto cambio drástico de terreno, ni que ello suponga un espacio real o teórico distinto, equilibradamente interartístico. El centro de gravedad sigue siendo la literatura. Y entonces no hacen falta clases ni «excursos» suplementarios. Aludo a todo fundamento, o inspiración, u origen, plástico o musical, de una obra de más o menos pura literatura. Aludo al estudio de fuentes, asiduamente practicado en este terreno, al de temas, y hasta al de formas. (Guillén, 2005: 124)

Compartimos así la premisa de que la literatura comparada no solo abarca el fenómeno literario sino que puede aplicarse a otras disciplinas artísticas como las artes plásticas y pictóricas, el cine o, en el caso que nos ocupa, la música. Nos remitimos, pues, a la máxima que David Pujante, teórico literario, defiende en su obra *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de tematología comparatista* (2017), así como en trabajos anteriores:

Creo que cualquier literatura comparada que se precie de serlo (más allá de los problemas que tenga que solucionar) deberá contemplar el ámbito mayor de sus posibilidades. El ámbito mayor hacia dentro y hacia fuera. Me refiero al curioso doble caminar hacia la introspección de la propia cultura y a la vez hacia la expansión y alcance máximo en el sentido universal de dichas manifestaciones humanas. Hay que ocuparse de todos los posibles elementos de lo microscópico; pues cuanto más matizamos surge más nítidamente lo peculiar de cada personalidad cultural. (Pujante, 2006: 94)

Así, aunque en un primer momento el comparatismo se erigía como un paradigma para dilucidar las diferencias entre los discursos literarios de las grandes naciones europeas, amparando así la noción de que la literatura proveniente de un marco eurocentrista era considerada de primer nivel frente a otras tradiciones literarias que eran sistemáticamente excluidas del canon, a finales del siglo XX el comparatismo se abre a nuevas metodologías y nuevas aproximaciones teóricas⁷ que amplían tanto su alcance como sus posibilidades. De las nuevas aproximaciones al comparatismo anteriormente expuestas, nos resulta de especial interés la propuesta de los estudios culturales de abordar el comparatismo desde una perspectiva que se aleje del canon literario y tenga en cuenta la influencia que otras manifestaciones artísticas pudieran ejercer en la práctica literaria, así

⁷ Nos referimos a nuevas aproximaciones que, como los estudios postcoloniales, los estudios feministas o los estudios *queer*, sitúan el discurso literario como un elemento más, enmarcado en una realidad social y cultural que resulta imposible de obviar.

como el interés por dar valor a otro tipo de discursos que, en paralelo al desarrollo del literario, hayan podido influir en su conformación.

Lejos de limitarnos a los materiales considerados como estrictamente literarios, proponemos la inserción del discurso literario en discursos culturales más amplios. La cercanía entre la poesía y las muestras líricas de naturaleza oral seleccionadas, así como las circunstancias socioculturales que forjaron el imaginario social, cultural e ideológico de cada autor nos llevan a entender la literatura comparada como una comparación que trasciende el ámbito literario y abarca otros aspectos culturales como el arte, la ciencia, la política o los valores éticos de cada tiempo y espacio (Pujante, 2006: 92). Nos decantamos así por una concepción de la disciplina que se erige sobre la superposición comparativa de materiales literarios para, lejos de ahondar en las diferencias entre sus respectivos usos o formas, probar la máxima de que todas las muestras literarias, en tanto que expresiones, reflejos y resultados de la experiencia humana, están inevitablemente abocadas, si no a la similitud, a la unidad.

Asimismo y en la línea de lo afirmado por Claudio Guillén al referirse al tema como la «actitud personal» con que el autor afronta y refleja lo que la «vida y la literatura» le proponen, coincidimos con David Pujante en el carácter de la literatura como elemento vivo, como reflejo de la condición humana, de sus poderes, de su cultura y de los mecanismos sociales que intervienen en ella (2017: 29).

Dada la naturaleza de los materiales que conforman el corpus de nuestra tesis y las circunstancias biográficas de cada autor, el comparatismo literario constituye el marco adecuado para el análisis que nos proponemos llevar a cabo. El motivo de emplear esta metodología no reside, por tanto, en lo que Pujante denomina «erudición de las diferencias» (2017: 20); sino que radica en una búsqueda de las interpretaciones y significados particulares que cada tema adquiere en un mismo medio —el literario— desde perspectivas identitarias diversas que comparten espacios culturales similares a pesar, precisamente, de dichas divergencias. Se trata, por tanto, de una metodología que nos permite apreciar las disonancias en el tratamiento de ciertos temas literarios precisamente para resaltar sus similitudes y poner en cuestión esa tendencia a la compartimentación tan propia de muchos estudios realizados desde el prisma del comparatismo literario. En *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de tematología comparatista*, David Pujante afirma que «el hombre se agranda en lo común y se empequeñece en lo localista diferenciador» (2017: 19), máxima que compartimos y

en la que nos posicionamos como punto de partida para nuestra aproximación a un análisis comparativo de los temas seleccionados.

En lo que respecta a la tematología comparada, rama del comparatismo en la que se enmarca nuestro trabajo, esta disciplina aborda el estudio y análisis de los temas en el contexto de las obras literarias, así como las relaciones que dichos bloques temáticos establecen entre sí y con las obras y tradiciones literarias que los preceden. Aproximarnos a la tematología requiere hacer referencia a la problemática en torno a la terminología que en ella se emplea, una cuestión que ha sido objeto de debate a lo largo de la historia de esta disciplina y que para autores como Brunel resulta «un instrument nécessaire, commode, et toujours revisable» (1997: 3). El término «tematología» surge en el ámbito de los estudios literarios para denominar una tendencia específica de la investigación que se encargaba del estudio comparado de temas, motivos y mitos literarios, y que se consolidó a finales del siglo XIX en torno a dos disciplinas de estudio: los estudios sobre el folclore y, en segunda instancia, la literatura comparada (Trocchi, 2002: 129).

Sin embargo, a pesar del recorrido y la longevidad del término y de la disciplina, la falta de consenso en torno a las definiciones que este campo de estudio encierra siguen dividiendo a la crítica. La definición más extendida de tema, el término más recurrente y que más importancia cobra a lo largo de nuestro análisis, es la de «asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc.» (Moliner, 1975), la idea o el concepto sobre el que se vertebra el mundo literario de una obra concreta. El tema se erige así como una unidad amplia en torno a la que se construye la dinámica ficticia que propone el texto en cuestión y responde a aspectos relacionados con la experiencia humana. En ese sentido, Claudio Guillén lo define como «la actitud personal y subjetiva del escritor ante lo que la vida y la literatura le proponen» (2005: 275).

El tema es el destino ineluctable del escritor. Es lo que nos lleva a un tratamiento valorativo más profundo. Pero por ser común a las distintas obras de un mismo escritor ha de pensarse que el tema no está en la obra, o se descubre sólo genéticamente. (Guillén, 2005: 275)

No obstante, en todo proceso de lectura literaria entra en juego la red de referencias intertextuales que forma parte del imaginario y el «archivo» del lector. La identificación del tema, su interpretación y el establecimiento de relaciones comparativas con otros textos que aborden temáticas similares son procesos que se deben, en gran medida, a la intervención del lector como ente receptor del texto y como intérprete del mismo. Así lo sostiene Guillén en *Entre lo uno y lo diverso...*:

[...] las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector. Tratándose de tematología, esta intervención será tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear, o más relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema mediante la memoria de figuraciones anteriores. (2005: 230-231)

Esta dualidad del tema, que actúa por un lado como materia y a su vez como tratamiento valorativo y resultado de la experiencia humana, explica su recurrencia a lo largo de la historia, así como el hecho de que se haya convertido en un eje que permite a la crítica tanto clasificar los textos como establecer puntos de comparación con muestras literarias de tradiciones diferentes.

Los temas literarios, pues, tal y como sostienen numerosos críticos, son entes móviles, flexibles, metamórficos, dada su conexión con los contenidos de la experiencia de la realidad extraliteraria y dado su rasgo tipológico fundamental, que no es otro que su recurrencia a lo largo de la historia de la literatura y cultural. (Trocchi, 2002: 156)

Así, lo que Guillén denomina «complejo temático» de la obra se constituye sobre diferentes elementos entre los que existen «relaciones o distancias» (2005: 293) tanto transversales como espaciales. De ahí que la tematología sea una disciplina intrínsecamente asociada al comparatismo, pues se trata de una herramienta que permite dilucidar el sentido general del texto precisamente por situarlo en el mismo rango que otros, similares o disímiles, que se constituyen en torno a los mismos ejes temáticos.

El tema representa, pues, la unidad mayor capaz de agrupar y organizar en su interior múltiples motivos, o sea múltiples elementos temáticos mínimos y concretos, núcleos micro-temáticos con funciones estructuradoras y naturaleza heterogénea [...]. (Trocchi, 2002: 158)

El motivo, otro de los conceptos de los que se ocupa la tematología y uno de los términos que más controversia ha generado entre sus estudiosos, se entiende entonces como una unidad temática menor que, aunque relacionada con el tema y su naturaleza, tiene más autonomía y perfila la trama de forma más concreta. De acuerdo con los preceptos de Boris Tomasevskij, el motivo se establece como un elemento subordinado con respecto al tema, de cuya relación se extraen los «nexos temáticos» de la obra en cuestión (1982: 185). En ese sentido resulta relevante subrayar que, si bien es cierto que los términos principales de que se sirve la tematología para clasificar los diferentes materiales con los

que trabaja —*stoff*, *motiv* y *topos*, entre otros— proceden de la filología alemana tal y como apunta Brunel (1997), la falta de consenso entre las distintas escuelas en lo que respecta a esta terminología representa una disonancia que sigue vigente. Lo que para Trousson (1981), Guillén (1985) o Trocchi (2002) constituía en esencia un «tema literario», para otros como Ernst R. Curtius (1984) se definía como «motivo».

Como venimos señalando, la falta de consenso en torno a la terminología empleada en los estudios relacionados con la tematología constituye una de sus principales problemáticas. Términos como tema y motivo se han utilizado indistintamente a lo largo de la historia de esta disciplina para designar realidades de naturaleza similar, mientras que otros como tópico, tipo, arquetipo o imagen se han empleado para establecer relaciones entre conceptos que, dependiendo del trabajo o la obra consultada, podrían resultar contradictorios. Esta porosidad conceptual o imprecisión terminológica responde a las diversas aproximaciones que se han llevado a cabo desde diferentes disciplinas o diferentes escuelas de pensamiento a lo largo de la historia. Sin embargo, lejos de entenderlo como una dificultad insalvable o como un aspecto que nos impida acercarnos a una perspectiva comparatista de la tematología, esta proliferación de términos que ejercen las veces de sinónimos nos invita a posicionarnos al respecto y a establecer las bases terminológicas sobre las que se construirán los análisis textuales desarrollados a lo largo de este trabajo. Esta ambigüedad que afecta a sus diferentes categorías y que se extiende hasta los estudios más recientes en torno a la tematología no solo prueba su vigencia como disciplina de estudio, sino que nos permite —y, en cierta medida, nos empuja a— tomar partido al respecto de la dualidad terminológica a la hora de designar conceptos esenciales para nuestro estudio como lo son «tema» o «motivo». En lo que respecta a este trabajo, emplearemos el término «tema» para referirnos a lo que Márquez Guerrero define como «cualquier materia literaria más o menos amplia, y más o menos general» (2002: 254), siendo este el término menos determinado y el que, a nuestro parecer, abarca una categoría temática mucho más amplia y moldeable. Así, siguiendo las premisas de Cesare Segre, entendemos que el tema es el material primario con el que se elabora el discurso o, en otras palabras, la idea o el sentimiento que lo inspira (1985: 340). Esta preferencia terminológica no responde, sin embargo, a un intento de estabilización o sistematización de la propuesta seleccionada frente a otras concepciones de los términos utilizados, sino que se plantea como una elección que nos permite unificar la terminología en el marco de este trabajo en concreto.

Este entramado de temas y el consecuente análisis de su comportamiento en textos de diversas tradiciones y momentos históricos diferentes nos conduce de manera

inevitable al concepto de influencia, voz que ostenta una posición privilegiada como parte del título de este mismo trabajo.

Es imposible separar nítidamente dos apartados claramente diferenciados en la tradición comparatista como son el apartado de las influencias [...] y el de los temas. Las influencias son de temas, de motivos, que no son sino concreciones en un tiempo y un espacio, en una sociedad, en una lengua, en una literatura, de ciertos arquetipos. (Pujante, 2006: 102)

Como ya ocurriera con términos como tema o motivo, el vocablo «influencia» despierta, en el ámbito de los estudios literarios y más concretamente en el de la literatura comparada, no pocas polémicas en torno a su utilización y su vigencia en la actualidad. Autores como Martínez Fernández planteaban ya a finales del siglo pasado la posibilidad de una reformulación del término, e incluso la posibilidad de sustituirlo por otros como «afinidades, confluencias, tradiciones o convenciones» (1997: 180) que se ajustan mejor a las nuevas aproximaciones a la investigación en el ámbito de la literatura comparada y los estudios culturales. Entendemos, por tanto, que esas influencias temáticas a las que Pujante se refería y en las que nosotros ahondamos en el desarrollo de este estudio son, en suma, las relaciones de intertextualidad que se establecen entre las diferentes obras analizadas y entre sus respectivas tradiciones literarias.

Por otro lado, resulta oportuno realizar un apunte sobre el uso del término «influencia», vocablo que encarna una ambigüedad ampliamente discutida durante las últimas décadas. En ese sentido, Claudio Guillén insistía en hacer una distinción clara entre la influencia como bagaje vital del escritor y como red de referencias intertextuales y transtextuales⁸ que se puedan dar en la obra por influjo de trabajos y autores anteriores:

la influencia como suceso biográfico, genético, vivido, como algo que le sucede al escritor durante la fase de formación o incubación o creación de una obra literaria, y viene a unirse a experiencias no sólo literarias, y la presencia en el texto de reminiscencias, asociaciones, paralelismos o parecidos, que pertenecen al vocabulario más amplio del autor y pueden o no revelar algo como un importante o significativo influjo de obras y escritores anteriores (Guillén, 1989: 97).

En esa misma línea de pensamiento se posicionaba Steiner al referirse a la influencia como sinónimo de intertextualidad aludiendo, precisamente, a que este último término

⁸ En la obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962), Gerard Genette se refiere a la transtextualidad como la transcendencia textual de un texto, llegando a definir el término como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989: 9-10).

refleja «una muestra característica de la jerga actual para referirse a la verdad evidente de que, en la literatura occidental, los escritos más serios incorporan, citan, niegan o remiten a escritos previos» (1991: 109). En palabras del poeta Ángel González, lo que hoy conocemos como intertextualidad ha tenido distintas denominaciones a lo largo de la historia, «rasgo de estilo, de escuela o de generación; fuentes, influencias, préstamos literarios o —en su forma degradante— plagio» (Walsh, 2004: 132).

En el caso de las aproximaciones a las influencias literarias nos rendimos, como ya ocurriera en el ámbito de tematología y de la amalgama de definiciones en torno a los materiales que analiza, a la porosidad terminológica de la que adolece este aspecto de los estudios comparatistas. Nos ceñimos, por tanto, a una acepción del término influencia que, lejos de referirse a los elementos biográficos o genéticos que conducen al autor a escribir una obra concreta, denomina una serie de relaciones intertextuales que se dan entre un producto literario y otros anteriores o, en un sentido más amplio acuñado por Genette, entendemos la influencia como todo lo que concierne a la hipertextualidad⁹.

Por otro lado, resulta conveniente matizar, en la línea de los preceptos planteados por Trousson (1981), que la tematología no solo se limita a la clasificación y categorización de la materia literaria, sino que, a lo largo de su recorrido como disciplina, ha servido para establecer la continuidad y evolución de cada tema atendiendo a las características propias del medio en que se desarrollan. En palabras de Cesare Segre, «el estudio de la temática nos pone [...] en contacto con el material errático de la experiencia que los hombres han elaborado en el tiempo» (1985: 369). En el caso que aquí nos ocupa, la aproximación temática a los textos de diferentes autores pertenecientes a tradiciones literarias y realidades históricas distintas, nos permite, por un lado, clasificar las obras de cada autor en diferentes categorías atendiendo a la manera en que cada uno de ellos plasma los temas seleccionados. En ese sentido, y tal y como advierte Pujante, esos temas que vertebran las obras literarias analizadas en nuestro corpus se insertan en el marco de lo que comúnmente se conoce como «historia de las ideas»¹⁰, un terreno en el que dejan

⁹ Tal y como apuntábamos, en la obra anteriormente citada, Genette ampliaba los tipos de relaciones que los textos pueden establecer entre sí a intertextualidad, architextualidad, transtextualidad, paratextualidad e hipertextualidad. Este paradigma implicaría que el primer término quedaría para el autor relegado a una acepción más limitada que se correspondería con la concebida en primera instancia por Julia Kristeva. Genette se sirve de esta voz, intertextualidad, para referirse a aquellos casos en los que la relación de copresencia entre dos entramados textuales se debe exclusivamente a «la práctica de la cita» (1989: 10).

¹⁰ En ese sentido, afirma Peter Szondi que la historia de las ideas o historia del espíritu (*histoire des idées* en francés o *history of ideas* en inglés) no presupone «que existe un espíritu único cuya historia es la historia de todos nosotros, sino que se investigan las historias de las nociones, conceptos, ideas particulares [y] si se unen durante un momento histórico en el espíritu único que parece determinar una época» (1992: 33).

de erigirse como objetos de estudios comparatistas para contribuir a una comprensión más amplia y global de la evolución de dichas ideas en los productos culturales de cada sociedad.

Para una mejor comprensión de la carga temática de las obras seleccionadas nos apoyaremos en una serie de textos de referencia que servirán de base teórica a la hora de abarcar y analizar cada uno de los temas propuestos. Así, en lo que respecta a la muerte y las relaciones establecidas entre el amor y la muerte como grandes ejes temáticos a lo largo de la historia de la literatura, nos apoyaremos en obras como *Historia de la muerte en Occidente* (1975), *El hombre ante la muerte* (1977) o «La mort inversée: Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales» (1967), de Philippe Ariès; así como en *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber* (1976), del filósofo francés Michel Foucault. Estos textos nos permitirán abordar las aproximaciones a dicho tema en las artes a lo largo de la historia para dilucidar así la manera en que aparece representado en los escritos de los tres autores que nos ocupan, así como en sus múltiples medios de expresión artística. En cuanto a las representaciones de lo que denominamos otredad, el apoyo teórico para abordar el tema se extraerá de los trabajos de Tzvetan Todorov, en particular de *La conquista de América: el problema del otro* (1982) y *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana* (1989). Para comprender la relevancia de las representaciones de la otredad en las artes desde la perspectiva del colonialismo y el poscolonialismo nos valdremos de lo propuesto por Edward Said en su célebre trabajo *Orientalismo* (1978). Asimismo, acudiremos a la obra *Introducción a la literatura comparada* (2002) de Armando Gnisci, entre cuyas páginas encontramos las contribuciones «Imágenes del "otro": la literatura y los estudios interculturales», de Nora Moll o «Temas y mitos literarios», de Anna Trocchi; textos que abordan la apertura del comparatismo literario a contextos supranacionales más amplios y a perspectivas de estudio más centradas en los factores sociales, culturales e históricos que se imprimen irremediabilmente en cada obra literaria.

SOBRE EL ANÁLISIS Y ESTUDIO DE LOS SÍMBOLOS EN EL TEXTO LITERARIO

El análisis de los textos que conforman nuestro corpus busca esclarecer las relaciones hipertextuales establecidas entre las obras de Federico García Lorca, Leonard Cohen y Enrique Morente sin dejar de acudir a otras fuentes primarias de influencia que también forman parte de dichas relaciones. Así, al comparar textos de García Lorca con otros de

Cohen o con coplas cantadas, interpretadas o modificadas por Morente aspiramos a trazar una red de referencias que, lejos de ceñirse solo y exclusivamente a estos tres autores, extiende sus raíces a las diferentes tradiciones literarias que contribuyeron a conformar el imaginario literario y cultural de cada uno de ellos. Este es uno de los principales motivos por los que buena parte de nuestro análisis textual se centra en una lectura e interpretación analógica de los símbolos literarios que conforman cada texto y de la manera en que estos contribuyen a la unidad temática de los productos culturales en que aparecen.

Los símbolos son esas pequeñas unidades que poseen una gran capacidad concentradora de energía significativa, que migran de una época y de un contexto a otro, permaneciendo asombrosamente estables a lo largo de la historia de la cultura, y al mismo tiempo, adaptándose a una gran y diversa posibilidad de contextos semióticos. (García Peña, 2012: 126)

Nos remitimos, pues, a los símbolos literarios como unidades mínimas de significado temático que establecen la continuidad de ciertos conceptos tanto en la totalidad del texto en sí como a lo largo de la historia de la tradición literaria en que se enmarcan. Así, como «pequeñas unidades» de significado, los símbolos nos acercan al imaginario literario y cultural del autor mediante las referencias análogas que se establecen en su significado. El espacio de lo simbólico se erige dentro del entramado semiótico de un texto literario como aquella dimensión en la que el estudio y la clasificación de los temas que lo conforman resultan más evidentes y clasificables; se trata, pues, de una estructura sostenida sobre un doble sentido que se encuentra entre su plano semántico y el no semántico (Ricoeur, 2001: 67). La comprensión del significado simbólico es una consecuencia directa de lo que Ricoeur denomina «excedente de sentido» (2001: 68) con respecto a la interpretación literal del mismo. Es decir, el significado del símbolo en sí y las relaciones referenciales que establece se obtienen de una lectura que supera el significado semántico del mismo, motivo por el que su interpretación resulta siempre arbitraria e incompleta. El simbolismo, tal y como apunta Castoriadis, supone entonces «la capacidad de poner entre dos términos un vínculo permanente de manera que uno “represente” al otro» (2003: 220). Nuestra lectura parte del elemento visible que se erige como representante pues, tal y como afirma García Peña, «todo símbolo tiende a una relación icónica en su modo de representar el contenido expresado» (2012: 129). Por ende, la naturaleza icónica del símbolo invita a una lectura analógica del mismo, una lectura en la que a pesar de las diferencias aparentes entre el elemento que representa y

el elemento representado, se buscan aquellos atributos similares que expresen la relación de analogía entre uno y otro elemento.

Al focalizar el análisis en el uso de los símbolos literarios, vinculamos el plano de la realidad textual con el de la realidad sociocultural del autor, pues los símbolos, su uso y su continuidad en el tiempo no reflejan sino las distintas conformaciones de los imaginarios culturales a través del tiempo. La capacidad de significado de los símbolos los convierte en elementos esenciales para comprender en profundidad la realidad y tradición cultural en las que se enmarca el discurso que los alberga pues, tal y como apunta García Peña, «los símbolos se realizan en discursos individuales, mutan, se personalizan, pero se atan siempre a conformaciones colectivas del imaginario cultural» (2012: 134). Por ello, aunque forman parte de los entramados textuales en los que se reproducen y perpetúan, los símbolos cuentan con la entidad propia suficiente como para ser interpretados y comprendidos independientemente del discurso en que aparecen; una entidad e independencia que se deben a su arraigo en la memoria cultural del sujeto discursivo.

Para una lectura lo más completa posible de los símbolos seleccionados en las diferentes muestras literarias que conforman el corpus de este trabajo nos remitiremos a los diccionarios de símbolos que a lo largo de las últimas décadas se han postulado como referentes en esta rama de estudios literarios. Nos referimos, por un lado, al *Diccionario de símbolos* (1958) de Juan Eduardo Cirlot, obra en prosa más destacada de este escritor y trabajo clave de referencia para el estudio de símbolos que aúna una documentación contrastada y completa de cada una de las entradas que recoge. Del mismo modo, acudiremos al *Diccionario de los símbolos* (1969) de Jean Chevalier, la otra obra cumbre del género en la que aparecen recogidas más de mil doscientas voces. Estableceremos así un equilibrio entre los significados tradicionales de cada símbolo en sí mismo fuera del contexto discursivo y dentro del entramado textual en el que los hemos identificado y seleccionado.

NOTA SOBRE CITAS, TRADUCCIONES Y APARATO BIBLIOGRÁFICO

Durante el desarrollo de este trabajo y con el objetivo de unificar tanto los aspectos formales como los resultados del mismo, se ha optado por mantener el idioma original de las citas extraídas de fuentes primarias en lenguas extranjeras. La gran mayoría de estas citas se reproducen en inglés, idioma original de las fuentes consultadas y lengua ampliamente reconocida y aceptada en el ámbito académico. Esta decisión responde a un criterio unificador, pues parte de los textos que conforman el corpus de esta tesis y que en ella se reproducen a través de fragmentos o pequeños extractos, pertenecen a la obra de Leonard Cohen, autor que concibió toda su producción artística en inglés. Dada la recurrencia de las citas extraídas del corpus literario se ha considerado oportuno no incluir traducciones a cada uno de los extractos textuales seleccionados para mantener su lengua original por motivos de extensión. Solo en algunas ocasiones y con el objetivo de integrar el mensaje de dichas citas en el cuerpo del texto se ha procedido a traducir fragmentos breves o frases sueltas para mantener la unidad e integridad del mensaje en la lengua vehicular de este trabajo, el español.

Asimismo, todos los fragmentos expuestos como muestras líricas susceptibles de análisis incluyen sus referencias bibliográficas correspondientes, por lo que no hemos creído necesario incorporar un anexo que recoja todos los poemas, las canciones o las coplas que han sido citados a lo largo del trabajo. El carácter de las muestras seleccionadas, los aspectos formales y estructurales que las diferencian y las cuestiones relacionadas con el género literario al que pertenecen resultarían en un anexo de carácter misceláneo y de difícil organización que no mejoraría los resultados de este trabajo y entorpecería su lectura.

En cuanto al aparato de fuentes bibliográficas, la sección que las recoge se ha configurado en un único bloque en el que se encuentran, por un lado, aquellos escritos que conforman el corpus de esta tesis, es decir, las obras de Federico García Lorca, Leonard Cohen y Enrique Morente anteriormente citadas. Asimismo, esta sección cuenta con aquellas referencias a los textos que han servido de base metodológica y teórica para el desarrollo de este estudio y, por otro lado, recoge todos aquellos títulos que han sido consultados como material complementario para el desarrollo de los análisis llevados a cabo en esta tesis doctoral.

En lo referente a la bibliografía consultada sobre la vida y la obra de Federico García Lorca, creemos necesario hacer una serie de aclaraciones. Debido al intenso escrutinio al que el trabajo del poeta granadino ha sido sometido desde mediados del siglo

pasado hasta la actualidad, existen un gran número de ediciones de sus obras completas. Las exigencias propias del periplo predoctoral suponen una serie de desplazamientos, estancias y consultas que limitan en muchos casos la cantidad de material bibliográfico a la que se tiene acceso. Por ello, en lo que respecta a las obras completas de Federico García Lorca, para la realización de este trabajo se han consultado diferentes ediciones de las mismas según la disponibilidad y accesibilidad de los materiales en el momento de su consulta. Las citas extraídas de las conferencias, lecturas y recitales del poeta han sido obtenidas del cuarto volumen de las *Obras completas* editadas por Miguel García-Posada y publicadas en 1994 por el sello Akal, pues se trata de un volumen que contiene todos los textos en prosa producidos y enunciados por el propio García Lorca a lo largo de su trayectoria poética y vital.

Los fragmentos extraídos de las principales obras literarias que conforman el corpus de este trabajo —*Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York*, *Diván del Tamarit*, *Bodas de Sangre* o *La casa de Bernarda Alba*— han sido obtenidos de sus respectivas ediciones críticas publicadas como parte de la colección «Letras hispánicas» del sello Cátedra. De estos mismos volúmenes se han seleccionado aquellas citas que, pertenecientes a los estudios previos que aparecen en dichas ediciones, se han considerado relevantes por su relación con los temas tratados y analizados en este proyecto. Los extractos de otras obras —*Doña Rosita la soltera*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* o fragmentos de los conocidos como «poemas sueltos»— han sido obtenidos de otras ediciones críticas debidamente referenciadas en el apartado de referencias bibliográficas o, en su defecto, de las ediciones de 1977 y 1980 de las *Obras completas* editadas por Arturo del Hoyo, de las que también se han extraído los pasajes citados del célebre prólogo de Jorge Guillén, compañero de generación de Federico García Lorca.

CAPÍTULO 1 – ESBOZOS BIOGRÁFICOS

1.1. FEDERICO GARCÍA LORCA

Federico García Lorca nació el 5 de junio de 1898 en el pueblo granadino de Fuente Vaqueros y fue el primer hijo de Federico García Rodríguez, labrador y terrateniente, y de Vicenta Lorca Romero, maestra de escuela natural de Granada. Pese a iniciar su carrera artística mostrando una clara preferencia por la música durante sus años de juventud, García Lorca pronto encontró en la literatura el medio de expresión al que se entregaría a lo largo de su vida adulta y que le llevó a convertirse en el poeta y dramaturgo español más leído y conocido del panorama de la literatura española contemporánea.

Su trágico asesinato cuando tenía apenas treinta y ocho años y la consecuente y abrupta interrupción de una producción artística que se encontraba entonces en pleno apogeo de madurez intelectual y literaria fueron factores determinantes para encumbrar el mito que se forjaría en torno a la figura del granadino. Los misterios sin resolver en torno a su paradero, a los días precedentes a su asesinato y a lo acontecido posteriormente no hicieron sino convertir a Federico García Lorca en uno de los grandes símbolos de la Guerra Civil española, de la disidencia política y cultural de la posguerra y, eventualmente, de la lucha por la democracia.

Nos enfrentamos, pues, a la obra del poeta más conocido y leído de la llamada Generación del 27 y al literato español más universal después de Miguel de Cervantes. La trayectoria literaria de Federico García Lorca es una de las más estudiadas, analizadas y expuestas al escrutinio académico de cuantas hayan sido publicadas a lo largo del último siglo y de parte del actual, tanto en el ámbito español como a nivel internacional. Como ya mencionábamos en la introducción, han sido muchos los estudiosos, académicos e incluso aficionados que se han dado a la tarea de estudiar la vida y la obra del poeta granadino. Desde Ian Gibson hasta Francisco Umbral, el mercado editorial ofrece una infinidad de monografías, volúmenes y estudios de diversa índole sobre todo aquello que concierne a su vida y su obra. Por ello, y con el objetivo de evitar caer en la redundancia con una exposición de los aspectos más significativos de la trayectoria vital del poeta granadino, pero sin dejar de lado la importancia del aspecto biográfico en la obra del autor, nos centraremos en aquellos acontecimientos y en las características literarias que resulten más relevantes para los análisis que se llevarán a cabo a lo largo de este trabajo. Así, repasaremos una serie de eventos que, a nuestro parecer, fueron cruciales para el desarrollo de su obra literaria y, de igual manera, nos centraremos en aquellos aspectos

biográficos que nos ayudarán a establecer esas «afinidades electivas» mencionadas anteriormente que se establecen entre los tres autores que en este trabajo nos ocupan: García Lorca, Leonard Cohen y Enrique Morente.

Tras una infancia y adolescencia acomodadas entre la ciudad de Granada y el pueblo en el que nació y tras iniciarse en la práctica de diferentes artes como la música y el dibujo llegando a sobresalir en ambas, Federico García Lorca comenzó en 1914 sus estudios de Filosofía y Letras y de Derecho en la Universidad de Granada empujado por sus padres, quienes preferían que el joven tuviera estudios universitarios antes de adentrarse en el mundo de la producción artística. Fue durante aquel periodo cuando García Lorca comenzó a frecuentar la famosa tertulia El Rinconcillo que tenía lugar en el icónico Café Alameda de la capital granadina. Aquellos fueron también los años de sus primeros viajes por el territorio nacional y de sus primeros escritos con intención editorial, los primeros textos que escribió con el claro objetivo de publicarlos como material literario.

Desde entonces, su producción literaria siguió un ritmo más constante aunque no siempre regular, pues los acontecimientos personales a los que se enfrentó a lo largo de su vida afectaron en mayor o menor medida tanto a los tiempos de producción como a la temática y el contenido de sus obras literarias. Su asesinato en 1936 cuando el poeta tenía treinta y ocho años recién cumplidos, así como el comienzo de una dictadura marcada por la opresión, la represión ideológica y la censura resultan factores fundamentales para ayudar a esclarecer la discrepancia entre la datación de composición de sus obras y las fechas finales de publicación de sus principales poemarios. Las últimas obras que el poeta concibió, escribió y maquetó en vida tuvieron que esperar algunos años para poder ser publicadas en territorio extranjero, pues el posicionamiento ideológico del que García Lorca hizo gala a lo largo de su vida lo convirtió en integrante de la extensa nómina de poetas proscritos a ojos del régimen franquista. Por ello, resulta relevante reseñar esas discrepancias entre las fechas de composición y las fechas de publicación en el caso de las obras de García Lorca. Desde que se publicara *Impresiones y paisajes* (1918), un libro en prosa escrito entre 1916 y 1917 durante una serie de viajes que realizó durante su etapa universitaria, Federico García Lorca escribió ocho obras poéticas, algunas de las cuales fueron publicadas de forma póstuma. Su primer poemario, *Libro de poemas* (1921), fue escrito entre 1918 y 1920; *Poema del cante jondo* (1931) una de sus obras más vendidas y leídas, fue compuesta en 1921; mientras que *Canciones* (1927) se escribió entre 1921 y 1924. No obstante, el poemario más universal de Federico García Lorca, el *Romancero*

gitano (1928), fue de los que menos tuvo que esperar para verse publicado, en este caso en la *Revista de Occidente*.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1936), una de las grandes elegías de la historia de la literatura española, fue escrita en 1934 con motivo de la muerte del torero, mecenas de la Generación del 27 y gran amigo de Federico García Lorca, tras una cogida en Manzanares, Ciudad Real. Sin embargo, el caso más peculiar por su complejidad y las controversias generadas en torno a su publicación es el de *Poeta en Nueva York* (1940), el célebre poemario escrito por Federico García Lorca durante un viaje a la metrópolis norteamericana y a La Habana entre 1929 y 1930. Uno de los últimos trabajos que escribió el granadino, *Diván del Tamarit* (1940), compuesto entre 1932 y 1936 tuvo que esperar al mismo año que el poemario neoyorquino para salir a la luz, en este caso en la editorial argentina *Losada*; mientras que los *Sonetos del amor oscuro*, escritos entre 1935 y 1936 tendrían que esperar varias décadas para verse publicados como parte de la poesía completa de Federico García Lorca¹¹ y en forma de obra exenta e independiente.

Para Allens Josephs y Juan Caballero, la producción literaria de Federico García Lorca se fragmenta de manera evidente en distintas etapas que se corresponden con el nivel de madurez del poeta, con el momento vital en que se concibe cada obra poética y con la calidad de su poesía, factor que resulta imposible disociar de los anteriores. De este modo, *Libro de poemas*, *Poema del Cante Jondo*, *Primeras canciones*, *Canciones* y *Romancero gitano* forman parte de lo que ambos autores clasifican como «poesía temprana» (2016: 14); mientras que *Poeta en Nueva York*, obra vanguardista de corte surrealista aunque no se ajuste totalmente a dicha categorización, es considerada como «obra de transición» (2016: 14). Las obras cumbres de la poesía lorquiana, aquellas que presentan un mayor grado de complejidad y madurez mientras aún, al mismo tiempo, los temas más populares de las obras de juventud con el espíritu vanguardista adoptado por el poeta a finales de los años veinte son *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Diván del Tamarit*. No obstante, tal y como apuntan Josephs y Caballero, hablar de «poesía temprana» es más una diferenciación temporal que cualitativa. En la poesía lorquiana, tal y como afirman ambos investigadores, «—toda ella temprana como toda su obra— no es la precocidad, sino la prodigiosidad lo que sobresale» (2016: 14).

¹¹ Tal y como apunta Javier Ruiz-Portella (1995), los *Sonetos del amor oscuro* aparecen por primera vez en el célebre tomo de las *Obras completas* de Federico García Lorca editado por Aguilar en 1986, y no tendrían edición exenta e independiente hasta casi una década después gracias a la edición del propio Ruiz-Portella para Áltera.

En lo referente a las fechas de publicación de sus obras, resulta relevante subrayar que aunque García Lorca no dejó de escribir poesía durante su vida, en el periodo comprendido entre su vuelta de la capital neoyorquina en 1930 y su trágico asesinato en 1936, el ritmo de su producción poética disminuyó considerablemente para favorecer, en cambio, la creación de textos teatrales, género que el granadino cultivó con especial ahínco durante esa época. En esa etapa que comprendió apenas seis años, García Lorca estrenó *La zapatera prodigiosa* (1930), *Retablillo de Don Cristóbal* (1930), *El público* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933). Asimismo, ese primer quinquenio de los años treinta fue la época en que se estrenaron las obras teatrales más celebradas, versionadas e interpretadas de la trayectoria dramaturgica del granadino: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Con estas últimas, García Lorca recorrió diferentes países del continente americano gracias al éxito que allí tenían sus estrenos, consolidándose así como un dramaturgo de éxito y respetado fuera de nuestras fronteras.

1.1.1. Los grandes temas de García Lorca

Con la intención de evitar caer en clasificaciones o análisis manidos sobre la producción literaria del poeta granadino, nos centraremos en presentar de forma breve y a modo de introducción los temas que atraviesan su trayectoria literaria de manera transversal desde el primero de sus poemarios hasta su última obra publicada. Seguiremos así la premisa de Josephs y Caballero según la cual la obra poética de García Lorca representa «más que una trayectoria, un florecimiento de temas, intuiciones y obras cuyos gérmenes estaban ya en su primer libro de poemas» (2016: 15).

Sobre el *Romancero gitano* (1928), sin duda el poemario más conocido de García Lorca, Luis Antonio de Villena afirma que es en sí mismo «una exaltación [...] a la pasión del sexo, de su fuerza, de su arrebatamiento poderosísimo y de la libertad que le acompaña o supone. [...] Ese sexo y esa libertad ensamblan necesariamente con la muerte, la magia y la violencia» (2011: 503). Por su parte, Manuel Antonio Arango define *Poeta en Nueva York* (1940), el trabajo que cambió el rumbo de la producción literaria del granadino, como «una expresión de sufrimiento, de miseria y de opresión por una civilización capitalista que desconoce el amor, la caridad y la naturaleza» (1995a: 59); mientras que Francisco Umbral se refería a *Diván del Tamarit* (1940) como «un libro de amor lúgubre

donde, de pronto, descubrimos la verdad: que no es un libro de amor, sino, de muerte» (2007: 147). Estas afirmaciones acerca de los principales poemarios de Federico García Lorca nos ayudan a perfilar a grandes rasgos los pilares temáticos sobre los que se sostiene la producción literaria del granadino y en los que profundizaremos a medida que avancemos en el análisis de sus textos a lo largo de este trabajo.

La presencia de Eros y Tánatos o la dualidad simbiótica entre amor y muerte es, sin lugar a dudas, el eje temático principal de la trayectoria literaria de Federico García Lorca. La recurrencia de estos dos temas en la obra del granadino se debe, en gran medida, al amplio conocimiento que el poeta asimiló sobre la tradición oral de la Península Ibérica durante su vida, así como a sus constantes lecturas de los románticos españoles. Como veremos a continuación, García Lorca ejerció en cierto modo como investigador de la lírica tradicional peninsular, llegando a realizar incursiones en parajes granadinos alejados de la capital para recopilar, anotar y armonizar romances, canciones y letrillas del acervo oral granadino. Asimismo, los cancioneros y romanceros de la tradición oral peninsular formaban parte de sus lecturas habituales, por lo que su conocimiento de la lírica popular castellana y peninsular era vasto y profundo. Podemos así afirmar que la presencia de lo erótico y el uso que de ello hace el poeta en los versos de sus propias creaciones están entonces influenciados por la poderosa concurrencia del erotismo y la expresión del deseo sexual que se pone de manifiesto en numerosas muestras de la tradición oral española. Tal y como apunta Armando López Castro, «la lírica amorosa de tipo tradicional tiende a decir el deseo en su plenitud, pues vivir la sensualidad se convierte en una expresión de libertad» (2001: 138).

Sin embargo, la expresión de la sensualidad y el erotismo en la producción literaria lorquiana no es uniforme ni tampoco monótona, pues toma un tinte diferente dependiendo del telón de fondo que acompañe a nivel temático a la obra poética o teatral en cuestión. En el caso del *Romancero gitano*, que como veremos más adelante es una de esas obras en las que el componente erótico resulta más evidente, los símbolos e imágenes que acompañan y dan forma a la expresión de ese deseo sexual están alineados con el imaginario mítico andaluz y gitano que el granadino imprime en este poemario. El misterio y la fuerza poética del *Romancero* residen en el uso que el poeta hace del erotismo y el deseo sexual como detonantes y motivadores principales de los acontecimientos poéticos. Así lo confirma la luna que, sensual y mítica, se acerca a la fragua para enamorar y raptar a un niño gitano en el «Romance de la luna luna». También es la fuerza del deseo el elemento que actúa como motor de la acción en el célebre «Romance sonámbulo», texto en el que lo sexual se hibrida con lo violento en un

escenario onírico y telúrico que es testigo de la muerte de la protagonista femenina del romance y la herida —también de muerte— de su interés amoroso, un joven contrabandista. Para Luis Antonio de Villena, sin embargo, lo que realmente caracteriza la fuerza erótica que trasciende a todos los romances de este poemario es que «la encumbración del sexo se hace desde la potencia masculina, desde el deleite en las distintas formas de lo viril y macho. El libro se tiñe así de una evidente carga homoerótica» (2011: 503). Esa carga homoerótica resulta un elemento esencial para comprender los matices, la profundidad y la complejidad de este tema en romances como «Preciosa y el aire» o «Reyerta», textos en los que nos detendremos con atención más adelante. Del mismo modo, la fuerza sensual de la virilidad y la exaltación de la belleza masculina serán también temas recurrentes en otras obras del granadino¹².

Por otro lado, en otros poemarios lorquianos, como así sucede en los textos que conforman *Diván del Tamarit*, esa misma expresión del deseo sexual se caracteriza por la presencia insistente de imágenes que remiten a la tradición y al exotismo andalusí. Esta perspectiva está especialmente marcada por el contexto granadino de una obra adornada por el tono y las formas surrealistas que caracterizan, así como por el otro gran eje temático en torno al que gira el poemario: la muerte. Este es el caso en textos como «Gacela del amor oscuro» o «Gacela del mercado matutino», poemas en los que las referencias simbólicas a la muerte comparten espacio con metáforas en las que la voz poética expresa un profundo y complejo deseo erótico.

En el caso de *Sonetos del amor oscuro*, sin embargo, la expresión de lo erótico se enmarca en el plano de lo místico, casi siempre apoyada en la semántica litúrgica que caracteriza dicho poemario. Se trata de una combinación que alude, en palabras de Veronica Leuci, a «la intensidad barroca propia de la religiosidad andaluza» (2008: 5). Así, en un escenario bañado por una atmósfera mística, las alusiones y referencias a lo erótico y lo sensual comparten espacio con la imaginería propia de la tradición religiosa andaluza, una huella también frecuente en la producción poética del granadino. El deseo sexual y la expresión amorosa se erigen, en este caso, como una moneda de doble cara. Si por un lado reflejan los aspectos más carnales y voluptuosos de la sensualidad, por otro representan del igual manera «el camino de la pasión» (Leuci, 2008: 5) en el sentido más cristiano de la palabra: esa larga senda de sufrimiento y desasosiego que conduce inevitablemente a un final trágico en la búsqueda del encuentro amoroso con el ser amado.

¹² Como veremos en otras secciones de este trabajo, esta variación del tema aparece como tal en otros textos de su trayectoria literaria, como es el caso de la célebre «Oda a Walt Whitman» de *Poeta en Nueva York*.

En la mayoría de sus escenarios ficticios, los personajes que protagonizan los poemas, los dramas y las tragedias de Federico García Lorca se ven afectados por la dicotomía entre la libre expresión y realización de su deseo sexual y el cumplimiento del deber; el antagonismo entre los deseos más profundos y primitivos del Yo y la autoimposición del cumplimiento de las expectativas que sobre él se proyectan como miembro de la sociedad. Esa incompatibilidad entre deseo y deber es el mal que acecha y corroe a los personajes de *Bodas de sangre*, a las protagonistas de *La casa de Bernarda Alba* o a los amantes de «La casada infiel» y del anteriormente mencionado «Romance sonámbulo», ambos poemas del *Romancero gitano*.

Es preciso subrayar que, tal y como apunta Francisco Umbral, Federico García Lorca es «a lo largo de casi la totalidad de su obra, un poeta erótico; casi nunca un poeta amoroso» (2007: 196). Es decir, en la producción literaria de García Lorca la expresión del deseo sexual no implica directamente la del deseo amoroso. La primera es la que tiene más peso a lo largo de toda su obra y se erige como la más recurrente mientras que la segunda, aunque también aparece, lo hace vinculada a la primera y con connotaciones negativas, pues casi siempre se presenta como un obstáculo que impide a los personajes unidos por ese vínculo amoroso llevarlo a su clímax.

Es igualmente frecuente en la obra de Federico García Lorca que la presencia del componente sexual y el acecho de la muerte —o la imposición de ese «sentimiento trágico de la vida»— sean fuerzas complementarias. A menudo, los escenarios de ficción que se construyen en los versos del poeta nos presentan a personajes que, ante la imposibilidad de alcanzar el deseo amoroso o ante esa incompatibilidad entre deseo y deber a la que apuntábamos antes, se ven sometidos a una muerte literal o metafórica. Por ello, a lo largo de este trabajo reflexionaremos con detenimiento acerca de la manera en que la poesía de García Lorca refleja una incapacidad de culminar el anhelo erótico-afectivo y cómo eso supone a menudo la muerte del personaje en cuestión, ya sea en el plano físico o de manera figurada. La muerte es el destino trágico al que se ve abocado todo ser humano y es, de igual modo, la suerte que espera a los amantes.

Como realidad y como mito, la muerte siempre fue un elemento muy presente en la vida de Federico García Lorca; el poeta era plenamente consciente de su ineludible presencia tanto en la literatura como en otros ámbitos artísticos del panorama cultural español. En una de sus más célebres conferencias, *Teoría y juego del duende* (1933), el granadino vinculaba la presencia del duende, ese ser entre divino y mitológico que trae la inspiración y que está presente en las obras más puras y sinceras, a la inexorable presencia de la muerte. Frente al ángel, otro ser de inspiración que según el poeta «vuela en círculos

lentos» cuando ve llegar la muerte, el duende «no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa» (García Lorca, 1994: 336). Para el granadino, España era un país en el que la muerte estaba muy presente en el imaginario y en la realidad individual y colectiva de sus individuos:

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no, en España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. (García Lorca, 1994: 334)

El tema de la muerte es, por tanto, uno de los más recurrentes en las expresiones artísticas propias del folclore español y en su amplia y rica tradición oral. Ya en 1930 el poeta había reflexionado sobre la presencia de la muerte y la tragedia en el repertorio de las canciones populares en una ponencia titulada «Canciones de cuna españolas» que versaba, precisamente, sobre las nanas infantiles que se recogían en recopilatorios y antologías. En ella, García Lorca prestaba especial atención a la carga temática de muchas de esas nanas y canciones de cuna tradicionales que reflejaban, además de un tono de indudable melancolía, un hilo argumental que en muchos casos giraba en torno a una tragedia (García Lorca, 1994: 293). El vínculo o la relación entre el individuo y la muerte se iniciaba, en el caso de la cultura española y en el contexto histórico que vivió Federico García Lorca, desde la más tierna infancia y, gracias al folclore y la tradición oral, a través de las nanas y las canciones populares que las madres y las amas de cría cantaban a los niños. No resulta extraño, por tanto, que la muerte fuera una presencia constante a lo largo de toda su producción literaria.

Para Luis Galván el poeta «planteará la muerte casi exclusivamente como elemento intramundano, como fuerza misteriosa y destino que arrastra y consume las vidas» (2011: 764), y fue así precisamente como apareció ya reflejada en *Poema del cante jondo*, perspectiva que sentó las bases de una visión del tema más profunda y compleja que el poeta representó luego en su *Romancero gitano*, esta vez uniendo lo mítico y lo real en torno a este tema central de su poesía.

En *Poeta en Nueva York* el tema de la muerte y su presencia tomaban un cariz distinto al que habían tenido en la poesía anterior de García Lorca. En este caso, la muerte se erige como una presencia constante a lo largo de toda la obra, una presencia que viene a simbolizar la opresión y la violencia que el sistema capitalista y la ciudad ejercen sobre el individuo, alejándolo del mundo natural y alienándolo de sus instintos humanos. La muerte es, pues, la consecuencia de vivir en un sistema esclavo del avance tecnológico y

el progreso económico y así lo refleja el poeta en textos como «Nueva York (Oficina y denuncia)», «La aurora», «Muerte» o «Nocturno del hueco», así como en «Introducción a la muerte (Poemas de la soledad de Vermont)», de la sección VI del poemario. Para autores como José Ortega, el éxito de *Poeta en Nueva York* como obra en la que el compromiso social es manifiesto se debe, precisamente, a que el fuerte carácter simbolista de este poemario en el que la muerte juega un papel fundamental «conecta directamente con una realidad social o contexto de una humanidad doliente» (1977: 418). Por ello, pese a hacer uso de imágenes cargadas de un simbolismo más abstracto y oscuro que en poemarios anteriores, en el caso de *Poeta en Nueva York* el mensaje trasciende con éxito por remitir directamente a la realidad social que en el poemario se refleja.

Por su parte, Josephs y Caballero (2016) subrayan en su estudio sobre *Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano* la presencia de Andalucía como tema central en ambos poemarios y como elemento recurrente a lo largo de toda la obra de García Lorca. Sobre el profundo conocimiento que de Andalucía, su mitología y su esencia hizo gala el poeta granadino a través de su obra, Aleixandre apuntaba lo siguiente:

He sentido que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica [...]. No, no era un niño entonces. ¡Qué viejo, qué viejo, qué 'antiguo'; qué fabuloso y mítico! [...] Sólo algún viejo 'cantaor' de flamenco, sólo alguna vieja 'bailaora', hechos ya estatuas de piedra, podrían serle comparados. Sólo una remota montaña andaluza sin edad [...] podría entonces hermanársele. (Aleixandre, 1937: 43)

Sin embargo, aunque en las dos obras mencionadas anteriormente en concreto la presencia de Andalucía supone un factor fundamental para comprender la totalidad de ambos poemarios, en el resto de la producción poética de García Lorca Andalucía se convierte más bien en una especie de telón que el poeta utiliza como mirada más que en un tema *per se*. Esta afirmación se pone de manifiesto en *Poeta en Nueva York*, el poemario escrito por el granadino durante su viaje a la metrópolis estadounidense y a La Habana entre 1929 y 1930. En los versos de este poemario el lector se enfrenta a la cruda y devastadora realidad que el poeta transmite sobre la realidad social de la que entonces era la capital de la modernidad. Sin embargo, al avanzar por la obra el lector se percata de que lo que marca los términos de la descripción y del reflejo que se da de la ciudad es, sin lugar a dudas, la mirada andaluza. La experiencia andaluza del poeta se opone como consecuencia de ese impacto cultural y del contraste con respecto a su propia experiencia, a la deshumanización y al ritmo frenético de la ciudad neoyorquina. Andalucía es, en este caso, el parámetro que marca el punto de partida del poeta y, al mismo tiempo, el elemento

con el que se establece la inevitable comparación con el «ritmo furioso y la arquitectura extrahumana» que el granadino refleja en dicho poemario.

Por ello, aunque las formas, costumbres y los mitos andaluces ocupen un lugar evidente en obras como *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* o *Diván del Tamarit*, Andalucía ejerce como una suerte de lente desde la que el granadino concebía su mundo poético. Esa misma lente que hacía las veces de tema literario en su obra fue precisamente el prisma desde el que se plantearon los escenarios poéticos más exóticos —aquellos más alejados de la Andalucía profunda— en la producción lírica del poeta granadino. Es esa mirada andaluza la que perfila los paisajes de *Poeta en Nueva York*, la que reflexiona sobre la inmensidad y la brutalidad de la ciudad frente a la miserable realidad del individuo indefenso; como también es la mirada andaluza la que concibe y transmite los escenarios andalusíes en que tienen lugar los poemas de *Diván del Tamarit*, todos ellos cargados de erotismo, sensualidad y, del mismo modo, del augurio de lo trágico.

Esa visión andaluza que actúa como telón de fondo o como lente que perfila el escenario poético conecta, precisamente, con otro de los grandes pilares sobre los que se sostiene la producción literaria de Federico García Lorca en el que nos centraremos a lo largo de este trabajo, especialmente en el caso de obras como el *Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York* o *Diván del Tamarit*. Nos referimos a la representación de la otredad; la presencia de ciertos grupos étnicos o religiosos a los que el poeta retrata, describe y da voz desde una posición de privilegio, situándolos como una otredad colectivizada que será, en muchos casos, protagonista de la acción poética.

Gastón Gaínza define la otredad como un componente dialéctico «de ese constructum semiótico llamado identidad» (Gaínza: 1989 y 1993), el constructo sobre el que perfilamos tanto nuestra existencia como la de aquellos que nos rodean. De este modo, una parte importante de la producción literaria de García Lorca se sostiene sobre la construcción, a través del discurso poético, de la otredad identitaria de grupos racializados, sobre todo en los casos del gitano y el negro.

Puedo concebir a esos otros como una abstracción [...], como el Otro [...] en relación con el yo; o bien como un grupo social concreto al que nosotros no pertenecemos. Ese grupo puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los «normales»; o puede ser exterior a ella, es decir, otra sociedad, que será, según los casos, cercana o lejana. (Todorov, 2007: 13)

En *La conquista de América. El problema del otro*, Tzvetan Todorov reflexionaba sobre las múltiples maneras de concebir y abordar la posición del Otro, señalando que la Otredad puede plantearse tanto a nivel individual como colectivo. «Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos: del gitano, del negro, del judío, del morisco que todos llevamos dentro» (García Lorca, 1998: 30), afirmó el poeta en una entrevista concedida a la *Gaceta Literaria de Madrid* y publicada en 1931. Esa preocupación o «comprensión simpática» de los perseguidos constituía así el punto de partida desde el que se situaba al elegir como protagonistas inequívocos de sus textos a representantes de esa Otredad a la que hacíamos referencia. La presencia del otro y la representación de la otredad se hacen evidentes en el *Romancero gitano*, libro en que tanto los personajes como el imaginario que los rodea son interpretaciones lorquianas del mundo gitano. Esta presencia de la otredad se constata también en *Poeta en Nueva York*, obra en la que la población afroamericana de barrios como Harlem y Queens tuvo un papel muy importante y se erigió como uno de los ejes centrales que convirtieron este poemario en una obra cargada de crítica y compromiso social.

Así, a lo largo de este trabajo nos centraremos en analizar estos grandes pilares temáticos que sostienen la obra literaria de Federico García Lorca desglosando la manera en que se representan en los textos más representativos del autor. Asimismo, analizaremos la manera en que los motivos y símbolos empleados por el granadino como recursos poéticos para reforzar esos universos temáticos han servido de influencia e inspiración para artistas como Leonard Cohen y Enrique Morente, quienes los adoptaron, los reutilizaron y los adaptaron en sus respectivas obras artísticas.

1.1.2. García Lorca y la música

La obra y la vida de Lorca, en definitiva, no se explican si no se tiene en cuenta el hecho de que Federico era un músico nato. (Gibson, 1986: 83)

En su introducción a las *Obras completas* de Federico García Lorca, García-Posada reflexionaba sobre la relación entre la formación musical del poeta y la innegable presencia que la música tuvo durante toda su trayectoria literaria para afirmar que la obra del granadino revela «un sentido musical de primera mano», ya que constituye en sí misma «un sorprendente trasvase a la literatura de estructuras y módulos musicales» gracias al uso de una serie de preceptos que rigen la canción popular, incluido el cante

flamenco, y «la sedimentación en su escritura de elementos y motivos germinados de la memoria colectiva» (2005: 16).

Muchos han sido los autores que a lo largo de las últimas décadas han subrayado la relevancia de la formación musical de Federico García Lorca, no solo como una arista más de su polivalente y polifacética personalidad artística, sino también como un elemento fundacional de su poesía, un pilar esencial para comprender su obra y la evolución de su trayectoria literaria. Tal y como apunta Torres Clemente, «en Federico García Lorca, música y poesía son, aún más si cabe, indisociables» (2010: 72), por lo que indagar en la relación que el granadino estableció con este arte que, como veremos más adelante, presentaba diferentes vertientes y facetas —desde la de intérprete e incluso compositor hasta la de investigador y teórico musical— resulta altamente esclarecedor. Así, explorar la formación musical de García Lorca y su relación con este arte resulta especialmente relevante para alcanzar una perspectiva más amplia y completa de su obra poética en su conjunto y, en especial, de poemarios como *Sonetos del amor oscuro*, *Poema del cante jondo* (1922), *Romancero gitano* (1928) e incluso obras teatrales como *Bodas de sangre* (1933) o *Así pasen cinco años* (1931), en las que la música representa un elemento ineludiblemente primordial.

Desde una edad muy temprana la música ejerció una influencia muy importante en la vida de Federico García Lorca hasta tal punto que, como señala Jorge De Persia, «su personalidad se perfilaba como la de un músico en potencia» (1989: 67). Como apuntábamos en el apartado anterior, desde su más tierna infancia el poeta escuchó las nanas y canciones de cuna que las trabajadoras que asistían su casa familiar cantaban mientras llevaban a cabo sus quehaceres¹³ y, más adelante, serían sus tíos Luis García Rodríguez e Isabel García Rodríguez quienes lo iniciarían en la práctica musical (Tinell, 1993: 9). Francisco García Lorca, hermano del poeta, afirmaba lo siguiente con respecto a la importancia que la música tuvo en los primeros años de formación de Federico y en su posterior carrera como poeta y dramaturgo:

Quizá la música fue la primera tendencia artística que empezó a cuajar en el alma de mi hermano. Sus primeras páginas publicadas revelan este arrastre musical. Se ve en ellas también cómo una visión plástica, casi pictórica, del mundo viene dominada por unas

¹³ En la conferencia-recital «Las nanas infantiles», el poeta granadino compartió una reflexión sobre lo esencial del papel de las mujeres en la transmisión de este tipo de saber popular. En palabras del propio García Lorca, «son las pobres mujeres las que dan a los hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da el mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país» (1994: 296).

ideas de armonía, que tienden a una primera ordenación de su mundo adolescente. [...] Todo este sistema de “correspondencia” encuentra su cauce primero en la música, y sus primeras páginas son una proyección, no exenta de angustia, de esta armonía apasionada. (1999: 158)

No obstante, fue su relación con Antonio Segura, profesor de piano y posteriormente amigo del poeta, lo que despertó en él un verdadero interés por este arte y lo que le llevó a considerar la posibilidad de dedicarse profesionalmente a la música.

El maestro, además de estimular la innata aptitud musical de su alumno y de asegurarle la adquisición de una excelente técnica pianística y de unos sólidos conocimientos de armonía, le contaba las vicisitudes de su vida de compositor fracasado. (Gibson, 2011: 265)

Muchas de las personas que conocieron al poeta granadino y convivieron con él afirmaban que el hecho de haber cultivado su destreza al piano desde su infancia había llevado a García Lorca a ofrecer gustosamente recitales de carácter más o menos informal a sus invitados y allegados, tanto antes de iniciarse en el ámbito de la creación literaria como cuando ya era un autor consolidado. Por ello, resulta verosímil afirmar que la música fue la vocación original del poeta y que este tuviera intenciones de dedicarse a ella profesionalmente cuando aún no había encauzado su carrera profesional y artística:

Lorca se convierte en tan excelente pianista que se le augura una distinguida carrera musical. Todavía no ha surgido la vocación literaria, y en los viajes de estudios de 1917 y 1917 por Andalucía, Castilla, Galicia y León, con el catedrático de Arte Martín Domínguez Berruela, Federico es “el músico” del grupo de alumnos... que deleita al público tocando a clásicos y modernos e interpretando, de vez en cuando, sus propias composiciones. (Gibson, 1986: 81)

Incluso cuando su trayectoria como poeta y dramaturgo estaba ya consolidada, había logrado la fama en el panorama literario nacional y había adquirido también cierto prestigio a nivel internacional, García Lorca seguía afirmando que la música era su vocación principal y original. En una entrevista publicada en 1933 llegó a declarar que él «ante todo» era músico (García Lorca, 2006b: 416), mientras que sus compañeros de generación y otros coetáneos del poeta que se dedicaban profesionalmente a la música alababan su capacidad y reconocían su destreza. Algunos llegaron a afirmar, como fue el caso Ernesto Halffter, que en España había «tres grandes músicos: Falla, mi maestro; yo, que soy su discípulo, y Federico García Lorca» (García Lorca, 2006b: 487).

No obstante, a pesar de la práctica a la que García Lorca había dedicado tantas horas desde su infancia y a pesar también de su evolución y destreza, cuando todo apuntaba aún a que el poeta se dedicaría profesionalmente a la música, tuvo lugar un acontecimiento que truncó la carrera musical del joven granadino antes incluso de que esta llegara a germinar: el fallecimiento de Antonio Segura, su profesor de piano, en 1916. Este trágico evento supuso un duro golpe para el joven poeta pues, además de ser uno de los principales apoyos de su prometedor carrera musical, Segura había sido el único defensor de la valía musical de García Lorca frente a sus estrictos padres, quienes empujaron a su hijo a cursar estudios universitario antes de permitir que se dedicara a su vocación musical. Tal y como afirma Gibson, Federico García, padre del poeta, «no estaba convencido de que Federico tuviera auténtica vocación musical y, en cualquier caso, creía que su hijo mayor debía contar por lo menos con un título académico antes de lanzarse a cualquier aventura» (Gibson, 2003: 72). Sería el propio poeta quien reconocería años más tarde que «como sus padres no permitieron que se trasladase a París para continuar sus estudios iniciales, y su maestro de música murió, García Lorca dirigió su (dramático) patético afán creativo a la poesía» (Gibson, 2011: 293).

Poco después y gracias a la mediación de Fernando de los Ríos, Federico García Lorca ingresó en la Residencia de Estudiantes. La Residencia era entonces un centro pionero que fue producto de las ideas renovadoras de la Institución Libre de Enseñanza fundada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos. Este proyecto pronto se erigió como un foco de la difusión de la modernidad en España, como foro de debate y divulgación de ideas en la Europa de entreguerras y como un excelente representante del diálogo entre las artes y la sociedad. La Residencia de Estudiantes se convirtió en todo un referente educativo, artístico y cultural que acogió a grandes intelectuales de proyección nacional e internacional entre los que destacaron Albert Einstein, Marie Curie, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Juan Ramón Jiménez, Severo Ochoa, Miguel de Unamuno o Manuel de Falla, entre otros.

La estancia de Federico García Lorca en la Residencia, que dio comienzo en 1919 y se prolongó —aunque de forma intermitente— hasta mediados de los años veinte, influyó enormemente en la formación del joven granadino. Este espacio de intercambio intelectual le permitió relacionarse con escritores, poetas, cineastas y científicos convirtiéndose en una vía de escape para alejarse de los dogmas religiosos, morales, artísticos y sociales con los que se había criado y a los que se veía sometido en su Granada natal. Del mismo modo, ese retiro intelectual en plena capital madrileña fue el lugar en que Federico García Lorca conoció a Salvador Dalí y Luis Buñuel, personalidades con

quienes forjó una intensa y turbulenta amistad que fue motivo tanto de alegrías como de desencantos para el poeta granadino durante sus años de juventud.

Del mismo modo y en lo referente a su formación musical, la Residencia de Estudiantes se convirtió para el granadino en un «importante punto de encuentro con musicólogos y manuales que, sin duda, influyeron notoriamente en este ámbito de la personalidad de Lorca» (De la Ossa Martínez, 2014: 95). Por ello, a pesar de apartarse de la idea de ejercer el arte de la música de manera profesional, Federico García Lorca nunca abandonó su vocación musical y nunca dejó de practicar y tocar los instrumentos que con más destreza dominaba. Pasados ya los años de su infancia en Granada y su época en la Residencia de Estudiantes, el poeta siguió deleitando a conocidos y allegados con sus improvisados recitales de piano. Así lo contaba el propio poeta en varias cartas enviadas a amigos y familiares durante su estancia en Nueva York en 1929:

Y allí hubo una pequeña fiesta, en el cual *inevitablemente* tuve que tocar y cantar al piano. No tenéis idea lo que se emocionan estos americanos con las canciones de España. Yo tengo lo que se llama un *lleno*. Y como ellos corren la voz a sus amigos, la casa de *míster* Brickell estaba de bote en bote. Claro es que habrá seguramente pocas personas que sepan más canciones que yo. Los pobres se quedan asombrados. En el invierno daré seguramente en algún salón muy elegante varias audiciones de música popular española. Es una buena propaganda de España y sobre todo de Andalucía. Así pues, mi día tuvo un final alegre. (García Lorca, 2005: 483-484)

1.1.2.1. La relación con Manuel de Falla

Para Jorge De Persia, investigador y crítico musical, uno de los grandes acontecimientos que tuvieron lugar en el panorama musical del siglo XX y que marcaron en gran medida el devenir de este arte a lo largo del mismo fue, precisamente, la relación que se forjó entre Federico García Lorca y el músico gaditano Manuel de Falla. Esta «coincidencia intergeneracional» (1989: 67), como así denomina De Persia a este afortunado encuentro, supuso una de las piedras fundacionales de la vanguardia musical y literaria en el panorama artístico español del siglo XX.

La afinidad entre ambos y, más concretamente, la admiración que García Lorca profesó por el músico gaditano¹⁴ a lo largo de su vida quedaron de manifiesto desde el inicio de su relación amistosa y artística. El espíritu innovador de Falla quedaba patente no solo en sus obras, sino también en su manera de comprender y afrontar el proceso de creación musical. A pesar de reconocer la importancia de la formación teórica y del dominio de la norma, el compositor fue un fiel defensor de la creatividad y la innovación, posicionamiento que adoptó en numerosas intervenciones públicas y en escritos de diversa índole¹⁵.

No obstante, la sintonía entre los ideales musicales y los planteamientos artísticos de Falla y los del propio poeta iba más allá de su entendimiento a la hora de equiparar la importancia de la música culta y la popular. En un artículo escrito por García Lorca que recibió el título de «Divagación: Las reglas de la música» y que se publicó en 1917, el poeta ya demostraba lo mucho que se identificaba con algunas de las tendencias que imperaban en la música europea de vanguardia, aspecto en el que coincidía con el músico gaditano.

Federico admiraba profundamente, como Falla, a Debussy, y, según varios testimonios, interpretaba muy bien algunas obras suyas. Aquí también, pues, existía un importante vínculo entre ambos artistas. Es más: el tono combativo y el contenido teórico del artículo de Lorca se parecen tanto a los de varios trabajos publicados poco antes en Madrid por Falla. (Gibson, 2011: 729)

Para Falla, el objetivo último de toda obra musical era generar emoción y aunque confirmaba la importancia de la técnica y de la preparación del oficio para obtener los resultados deseados, se postulaba también a favor de la guía del instinto y de la innovación promulgando, en palabra de Jorge de Persia, una «defensa de la libertad frente a la norma limitante» (1989: 72). En esa «defensa de la libertad», el conocimiento de la tradición y de las músicas populares regionales tenían un papel fundamental; para Manuel de Falla, el espíritu creador y el duende eran inconcebibles si no se poseía un amplio conocimiento sobre las raíces culturales y musicales propias. Así, haciendo gala de lo que muchos investigadores han denominado como «nacionalismo musical» (De Persia, 1989: 75), Falla defendía que las esencias que permiten construir un lenguaje musical propio se

¹⁴ En alguna ocasión García Lorca llegó a afirmar que su admiración por Falla no tenía igual pues, en palabras del propio poeta, «yo no venero a nadie como a Falla».

¹⁵ Este posicionamiento artístico de Manuel de Falla con respecto a la tradición y la innovación se vislumbra de forma especialmente clara en su prólogo a la *Enciclopedia Abreviada de la Música de Joaquín Turina* (1917), texto que utilizamos como referencia.

encuentran, precisamente, en lo popular. De este modo, no es de extrañar que Manuel de Falla se convirtiera para el joven García Lorca en un vínculo definitivo entre la música culta y la de tradición popular, un planteamiento artístico que se traducirá también en el desarrollo de su labor poética y teatral.

La relación artística establecida entre Falla y García Lorca cristalizó de manera definitiva en la organización del *Concurso del Cante Jondo* que tuvo lugar en Granada y que ambos llevaron a cabo conjuntamente. Para la realización de este ambicioso proyecto, el primer certamen de cante a nivel nacional, recibieron el respaldo del Centro Artístico y Literario de Granada así como de un importante plantel de personalidades del ámbito musical nacional y del mundo artístico en general como fueron Joaquín Turina, Óscar Esplá, Bartolomé Pérez Casas, Adolfo Salazar, Enrique Fernández Arbós o Tomás Borrás. El evento tuvo lugar en la plaza de los Aljibes de la Alhambra de Granada durante los días 13 y 14 de junio de 1922 y recibió cobertura por parte de medios nacionales de gran proyección. El objetivo principal de los organizadores era elevar el estatus del cante jondo como forma de expresión artística popular y como género musical, dándolo a conocer y buscando así alcanzar a un mayor público receptor. El encuentro, además de suponer un hito para el mundo del flamenco y los artistas y cantaores relacionados con él, fue una fuente de inspiración esencial para el desarrollo de *Poema del cante jondo*, el poemario lorquiano que el granadino escribió entre 1921 y 1931 que no se publicaría hasta ese último año.

A este respecto cabe destacar que la producción musical de Federico García Lorca a lo largo de su vida estuvo marcada por la recreación y la interpretación más que por la creación original. Son numerosos los testimonios escritos¹⁶ que confirman que el poeta granadino conocía, interpretaba y reproducía con destreza las obras de grandes compositores clásicos como Bach, Schubert, Mozart o Chopin. No obstante, en lo que se refiere a la producción musical original, De la Ossa Martínez apunta que «junto con Granada, las *Canciones Populares Españolas* [sic] son los únicos testimonios en partitura y registrados en la Sociedad de Autores que Lorca legó» (2014: 100).

En definitiva, la visión de la música y, sobre todo, de la creación artística que Federico García Lorca construyó a lo largo de su vida se debía, en gran medida, al apego sentimental que desarrolló hacia Manuel de Falla, hacia su brillante producción musical y hacia la manera en que el compositor gaditano comprendía estas realidades. La

¹⁶ Gibson destaca entre ellos el de Francisco García Carrillo, pianista que vivía cerca de la casa de los García Lorca y que afirmaba que «Federico tenía una mano izquierda especialmente ágil, y no cabe duda de que hubiera podido ser excelente pianista» (1986: 293).

influencia de figuras como Falla o incluso Felipe Pedrell, otro de los grandes nombres de la composición musical a quien García Lorca también reconocía como maestro, forjaron la visión que el poeta tenía de la música, la literatura y del proceso de creación artístico, marcando su obra de manera determinante.

1.1.2.2. García Lorca, investigador musical

En más de una ocasión a lo largo de su vida, Federico García Lorca afirmó haberse dedicado al estudio del folclore¹⁷ y de la lírica tradicional española como argumento para justificar la innegable musicalidad presente en su producción poética y la influencia de la canción popular a lo largo de toda su trayectoria literaria. Es precisamente por ello que resulta relevante destacar la labor de García Lorca como investigador musical, actividad que llevó a cabo en un periodo muy concreto de su vida pero que tuvo un gran impacto en su posterior producción literaria. Han sido muchos los autores que han reconocido los esfuerzos y los hallazgos de Federico García Lorca en el terreno de la investigación de la lírica tradicional y la tradición oral.

En 1920, durante su etapa de juventud y cuando residía aún en su ciudad natal, el poeta granadino acompañó en varias ocasiones al historiador y filólogo don Ramón Menéndez Pidal en una de sus múltiples incursiones en los pueblos de Granada en busca de romances, letrillas y otras composiciones de carácter tradicional. Así lo narró el propio Menéndez Pidal al referirse a los días en los que el joven poeta hizo de guía «por las calles del Albaicín y por las cuevas del Sacromonte» (1953: 438), donde ambos recogieron romances orales cantados por gitanos y donde despertó el interés del García Lorca por la lírica tradicional. Tanto es así que, una vez finalizada la estancia de Menéndez Pidal en Granada, el propio García Lorca llegó a aventurarse por su cuenta en labores de recolección y recopilación similares cuyos resultados envió al filólogo coruñés (1953: 439). No obstante, este encuentro con el maestro Menéndez Pidal no fue la primera toma de contacto que el poeta estableció con la lírica popular y la investigación literaria y musical en general. Múltiples testimonios recogidos en la colección epistolar del propio poeta confirman que antes de su encuentro con el filólogo coruñés ya sentía un gran interés por lo que él mismo denominada «la espléndida polifonía interior de la música

¹⁷ «He estudiado durante diez años el folclore de mi país con sentido de poeta», llegó a afirmar el poeta en una ocasión (García Lorca, 2006b: 459).

popular granadina» (Maurer, 1989: 16), así como otras muestras que evidencian la intención de preparar y publicar *Tonadas de la Vega (Cancionero popular)* (1989: 17), una obra que, finalmente, no llegó a ver la luz.

Tras su experiencia junto a Ramón Menéndez Pidal, el poeta hizo mención en numerosas ocasiones a lo largo de su amplio y diverso epistolario de los diferentes viajes y excursiones que dedicó a la recopilación de canciones populares por el territorio nacional. Desde Lanjarón y los pueblos de Granada hasta Santander, las cartas personales de García Lorca revelan una serie de viajes dedicados a la recopilación de canciones tradicionales, cuentos, «romances de crímenes» e incluso al «anecdotario del repertorio musical de los títeres» (Maurer, 1989: 17). Aunque puedan resultar de carácter intrascendente, estos episodios en la vida de Federico García Lorca nos acercan al comienzo del intenso idilio entre el poeta y la lírica tradicional, una relación que dejó huella a lo largo de toda su trayectoria literaria.

De este organismo —el pueblo— que en España ha mantenido incontaminados e intactos sus principios culturales, se nutre gran parte de la obra de Federico García Lorca, tanto en su esfera poética (*Romancero gitano, Poema del cante jondo*, etc.) como en su ámbito escénico en el que, sus personajes, o son gente del pueblo (*Yerma, Bodas de sangre*) o es de raíz popular su intención y montaje técnico (*El Retablo de Don Perlimplín*) o tiene a la mentalidad de todo un pueblo como protagonista (*La casa de Bernarda Alba*). (Valls Gorina, 1962: 96)

Para investigadores como Federico de Onís la dedicación del poeta a estas labores de recopilación, clasificación y transcripción de diferentes tipos de muestras de la tradición oral representa, más que un reflejo de su pasión por la investigación o por la música, la búsqueda de una voz poética propia basada en la originalidad y la belleza de lo popular:

La labor de Federico en el campo no fue la obra sistemática y metódica de un especialista, sino la de un artista que buscaba en lo popular el placer del descubrimiento e interpretación de un arte distinto, lleno de originalidad, perfección y belleza. No se utilizó, como en la poesía, esta inspiración de la música popular para la creación de una obra musical propia. Se limitaba a cantar sus amadas canciones solo, para su propio placer, acompañándolas al piano... Afortunadamente para la calidad de su interpretación artística de las canciones populares, no era un músico profesional. Su interpretación tenía un valor único y supremo, porque poseía un *mínimum* de técnica musical y un *máximum* de genialidad artística y de comprensión de la música popular que interpretaba. Tan ajena a toda finalidad profesional era esta labor musical suya, que, a pesar de su éxito en los

círculos íntimos que la conocían, nunca se logró que escribiera la música de las canciones que tocaba de memoria con tanto entusiasmo. (1986: 86)

En ese sentido, Onís destaca también el empeño y la dedicación de García Lorca a la tarea de estudiar y conocer a fondo los principales cancioneros publicados hasta la fecha, muchos de los cuales eran recurrentes lecturas de referencia para el poeta granadino. El interés del poeta por la lírica tradicional no entendía de fronteras o limitaciones geográficas, pues tanto su obra como su correspondencia epistolar evidencian el uso de canciones y referencias de canciones y letras que se encuentran en cancioneros repartidos por todo el territorio nacional:

Estudió también muy a fondo los cancioneros principales dedicados a coleccionar de manera mucho más completa y exacta que Pedrell lo había hecho, la música de ciertas provincias españolas. Del cancionero de Olmeda, de la provincia de Burgos, que también había de memoria, contribuyó a popularizar la canción *Yo no quiero más premio*. Del cancionero de Ledesma, de la provincia de Salamanca, sacó varias canciones que han llegado a popularizarse a través de su interpretación, entre ellas el romance de *Los mozos de Monleón*, el fandango *Ahí tienes mi corazón* y el romance de *El conde de alba*. Tocaba también constantemente canciones salmantinas como *La Clara*, *El tío Vicente*, *El burro de Villarino*, *Segaba la niña* y otras, que habían sido ya popularizadas por el mismo Dámaso Ledesma. También sacó muchas canciones asturianas del cancionero de aquella provincia hecho por Eduardo M. Torner. (Onís, 1986: 87)

Además de invitar a Federico García Lorca a profundizar en el folclore andaluz y en la música popular que tanta influencia tuvo en su obra poética, su interés por la lírica tradicional y su labor como investigador musical llevaron al poeta a una serie de descubrimientos y conclusiones que él mismo compartiría y divulgaría a lo largo de su vida en forma de conferencias, recitales, artículos o prólogos. Prueba de esto es, por ejemplo, la conferencia-recital que impartió en la Residencia de Estudiantes en 1928 mencionada en apartados anteriores de este mismo capítulo y que versaba sobre las nanas infantiles y la canción de cuna tradicional. En esta célebre intervención, García Lorca expuso los conocimientos que había adquirido a lo largo de los años como oyente, músico y, de igual manera, como investigador en el ámbito de la canción de cuna tradicional.

En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. [...] Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre

movedizo, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía. (García Lorca, 1994 : 293-294)

No obstante, la de las nanas infantiles no es la única de las conferencias pronunciadas por el poeta granadino cuya temática gira en torno a la música. Títulos como *El cante jondo* (*Primitivo canto andaluz*), *Arquitectura del cante jondo* o *Teoría y juego del duende* evidencian el gusto de García Lorca por la música tradicional, así como su interés por las diversas manifestaciones artísticas del folclore andaluz y nacional. En palabras de Jorge Guillén, uno de sus compañeros de *Generación*,

La memoria de Lorca es el más rico tesoro de la canción popular andaluza. Él ha recogido muchas, letra y canto, directamente. En esa dirección, su arte corre paralelo al de su gran amigo y maestro Falla. Por algo el sentido del ritmo de este poeta alcanza una variedad, una finura prodigiosa. El ritmo es ya también arquitectura. Y no les engañe la aparente ligereza al desgaire de algunas de sus canciones. Todos sus poemas están, con cálculo perfecto, contruidos, muy sabiamente estructurados. (Guillén, 1980: 55-56)

La «polivalente personalidad artística» del poeta, como así la define Ian Gibson (2011: 1922), le llevó a publicar, de la mano del sello discográfico La Voz de su Amo —filial española de la compañía inglesa His Master's Voice o HMV— una serie de cinco discos que incluían un total de diez grabaciones musicales. La serie en cuestión salió al mercado bajo el título de *Colección de Canciones populares españolas* e incluía un total de diez canciones tradicionales que habían sido recogidas, anotadas y armonizadas por Federico García Lorca, quien no solo las recopiló y adaptó, sino que se encargó de interpretarlas al piano en los estudios de grabación para la versión final del trabajo discográfico. Esta *Colección* fue una colaboración entre el poeta granadino y Encarnación López Júlvez, artista conocida como «La Argentinita», con quien el poeta había entablado amistad tras su llegada a la capital madrileña en 1919. En esta célebre grabación, resultado de las incursiones del poeta en los pueblos del territorio nacional para recopilar coplas y cantares, Encarnación López se encargó de la interpretación vocal y del acompañamiento con los palillos o castañuelas mientras García Lorca, que ya había armonizado y retocado las canciones, las interpretó al piano con notable destreza. Sobre la acogida y recepción de esta obra por la opinión pública de la época, Gibson apuntaba lo siguiente:

El 13 de marzo Adolfo Salazar reseña en *El Sol* el primer disco, que integran «Las tres hojas» y «Romance pascual de los peregrinitos» [...]. Salazar, nada dado a exageraciones,

elogia calurosamente el trabajo de los dos artistas, declarando que si Encarnación López canta de «un modo llano y natural, muy en el estilo de una mocita del pueblo», las armonizaciones de Lorca han sido hechas «de un modo sencillo, estrictamente popular, pero con un buen gusto infalible y un sentimiento exacto de lo que corresponde a ese estilo popular». El crítico sólo echa de menos un estudio de Lorca que acompañe las canciones registradas, y recomienda a La Voz de su Amo que se reúnan los discos previstos en forma de álbum. (2011: 1924)

El resultado final, la *Colección de canciones populares españolas*, consistió en un trabajo que incluía las grabaciones de «Las tres hojas», «Romance pascual de los peregrinitos», «Sevillanas del siglo XVIII», «Los cuatro muleros», «Anda jaleo», «Zorongo gitano», «Romance de los mozos de Monleón», «Nana de Sevilla», «El café de Chinitas» y la «Canción antigua de las morillas»; todas ellas canciones tradicionales españolas recopiladas y transcritas por el propio Federico García Lorca. Estos discos, que iban acompañados de una publicación paralela titulada *Canciones populares antiguas* en la que se incluían las partituras, letras y algunas anotaciones a los arreglos musicales, gozaron de un considerable éxito tanto en España como en el extranjero, lo que acrecentó la proyección artística de Federico García Lorca y de Encarnación López «La Argentinita» en sus respectivos ámbitos artísticos. De hecho, desde el momento de su recopilación y, más adelante, desde su grabación y presentación al público como volumen discográfico, estas canciones acompañaron a García Lorca durante el resto de su carrera artística. Un ejemplo de ello fue la ocasión en que el granadino, en relación con el estreno en Argentina de *Mariana Pineda*, detalló el uso que había hecho de algunas de esas canciones para integrarlas en el espectáculo teatral como un elemento más de la representación:

He querido hacer algo fino, digno, noble, con mucho sabor, pero con cierta estilización de arte. Durará alrededor de media hora, y se pasarán tres partes. La primera consistirá en la escenificación de *Los peregrinitos*, así como suena, pues esta es la pronunciación popular y andaluza. Se trata de una de las canciones más difundidas del siglo XVIII español, un romance anónimo, que yo he arreglado para esta versión escénica. A continuación se pasará la conocida canción *Los cuatro muleros*, y, finalmente, Lola Membrives interpretará un romance del siglo XVI, algo modernizado, que titularemos *Canción castellana*. (2006b: 456)

No obstante, el estreno de *Mariana Pineda* no fue un caso excepcional. El poeta solía incluir en los pases de sus obras teatrales escenificaciones y representaciones de estas y

otras canciones populares españolas recopiladas por él mismo o sacadas de los muchos cancioneros y romanceros que se incluían en sus lecturas de referencia¹⁸. En relación con la importancia de la música y las canciones dentro del teatro y, más concretamente, de la escenificación y dramatización de las canciones populares como parte del espectáculo teatral —normalmente como colofón final a los pases de sus obras—, García Lorca defendía lo siguiente:

Yo considero que escenificar la canción, sobre todo estos romances, es una labor de más trascendencia que la que puede inferirse de su tono. La canción escenificada tiene sus personajes, que hablan con música, su coro, que juega el mismo papel que la tragedia griega. Por tanto, es dentro de un marco reducido, sobre todo tiempo, un espectáculo breve, pero completo, lleno de sugerencias y de bellezas. (2006b: 456)

Una prueba fehaciente de su pasión por la puesta en escena y por las posibilidades tanto literarias como musicales que ofrecía la dirección y representación teatral fue su estrecha vinculación con el proyecto de teatro La Barraca que comenzó en 1931 junto a su coterráneo Eduardo Ugarte, también escritor. La Barraca fue un grupo de teatro universitario que recorría ciudades y pueblos de España que, por su situación geográfica o socioeconómica, no disponían de los medios necesarios para dar una oferta cultural que incluyera producciones teatrales a sus habitantes. Así, La Barraca se encargaba de representar grandes clásicos teatrales del Siglo de Oro español —obras de Calderón de la Barca, de Lope de Vega, de Tirso de Molina o de Miguel de Cervantes, entre otros— como compañía de teatro itinerante; y se trataba de un proyecto financiado por el Ministerio de Educación, dirigido entonces por Fernando de los Ríos. La proyección internacional que García Lorca adquiriría en los años venideros gracias a los éxitos cosechados por los estrenos teatrales de *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa* o *El retablillo de don Cristóbal* (Gibson, 2011: 1922), sobre todo en países como Argentina, convirtieron la labor de La Barraca en un efectivo instrumento de propaganda política ante la oposición de la opinión pública tanto dentro del territorio nacional como fuera de sus fronteras. Sin embargo, la creciente tensión política de esos años y el trágico estallido de la Guerra Civil española acabaron por frustrar la labor educativa y divulgativa de La Barraca, dando así por finalizado el proyecto.

¹⁸ De la Ossa Martínez (2014) destaca el amplio conocimiento del poeta sobre numerosos cancioneros ya editados en la época como el *Cancionero de Palacio* o *Cancionero de Barbieri*, nombre que recibía en homenaje a su editor, Francisco Asenjo Barbieri; el *Cancionero de Salamanca*; el *Cancionero de Ocón* y *La tonadilla escénica española* de Subirá, todas ellas obras que García Lorca conocía en profundidad.

La música o, más concretamente, las canciones como elemento musical del que puede inferirse un mensaje a través de los diferentes tipos de lenguaje que en ellas se emplean, eran una parte esencial del teatro de Federico García Lorca. De ahí que la mayoría de sus producciones teatrales alternaran diálogos entre distintos personajes con interpretaciones de piezas musicales que formaban parte del propio hilo argumental de la obra, dejando para la posteridad casos tan célebres como el de la «Nana del caballo grande» de *Bodas de sangre*; el soliloquio del Arlequín en *Así pasen cinco años*, comúnmente conocido como «La leyenda del tiempo»; o el «Lo que dicen las flores» — comúnmente conocido como «Madre, llévame a los campos»— de *Doña Rosita la soltera*.

En definitiva, toda la obra de Federico García Lorca está imbuida de un innegable e ineludible carácter musical desde sus primeros poemas hasta los textos teatrales de naturaleza más surrealista. Su formación musical, su curiosidad por explorar diferentes ámbitos artísticos y el profundo conocimiento de la tradición oral que atesoró a lo largo de su vida se convirtieron en bienes que dejarían huella en distintos niveles de su obra, desde los temas y símbolos literarios empleados en ella hasta las estructuras poéticas. Por ello, tanto las formas líricas que imitan las estructuras tradicionales como en aquellas que se acercan más a los preceptos poéticos y estéticos vanguardistas, la producción literaria de Federico García Lorca se caracteriza por un estrecho e indiscutible vínculo con la oralidad y la musicalidad.

1.2. Leonard Cohen

Aunque a lo largo de su vida Leonard Cohen dudó en ocasiones de la etiqueta que le correspondía como creador y artista, en otras defendió que, en primer lugar, era poeta y —por vicisitudes del destino— también músico; la poesía y la creación literaria fueron su primera vocación y la labor a la que quiso dedicar su vida. No obstante, el paso de los años lo llevó a adentrarse en el mundo de la música, ámbito en el que se convirtió en una de las figuras más relevantes del panorama contemporáneo a nivel internacional.

A lo largo de su dilatada carrera artística publicó once poemarios, dos novelas, catorce álbumes de estudio, nueve álbumes en directo y cuatro volúmenes recopilatorios de canciones. Las seis décadas transcurridas desde la publicación de su primer poemario en 1956 hasta su fallecimiento en 2016 nos obligan a dividir su vida y su obra en tres etapas cronológicamente diferenciadas que, como veremos a continuación, se corresponden del mismo modo con las diferentes etapas artísticas por las que el autor transitó a lo largo de su trayectoria. En primer lugar abordaremos las cuestiones biográficas previas a sus inicios en el mundo de la literatura, así como las obras publicadas en sus primera etapa como escritor y sus primeros álbumes de estudio. Esta sección comprenderá lo acontecido desde la infancia del autor hasta el inicio de la década de los setenta, incluyendo las publicaciones de *Let Us Compare Mythologies* (1956), *The Spice-Box of Earth* (1961), *Flowers For Hitler* (1964), *Parasites of Heaven* (1966), *Selected Poems: 1956-1968* (1968), *Songs of Leonard Cohen* (1967) y *Songs from a Room* (1969). Asimismo, en este apartado abordaremos la publicación de las dos únicas novelas que el autor culminó en vida, *Favourite Game* (1963) y *Beautiful Losers* (1966), así como el texto de la que habría sido su primera obra en prosa, *A Ballet of Lepers*, una novela escrita durante esos años pero publicada de forma póstuma en 2022.

En segundo lugar, repasaremos los hechos acaecidos a partir de sus inicios como compositor y músico desde la década de los setenta hasta finales de los ochenta. Atenderemos así a las publicaciones de *The Energy of Slaves* (1972) y *Death of A Lady's Man* (1978) y a los lanzamientos de *Songs of Love and Hate* (1971), *New Skin for the Old Ceremony* (1974), *Death of a Ladies' Man* (1977), *Recent Songs* (1979), *Various Positions* (1984) y *I'm Your Man* (1988). En este apartado nos ocuparemos del mismo modo de *Book of Mercy* (1984), un libro único en la trayectoria de Leonard Cohen y una obra que supuso un antes y un después en su producción literaria, sobre todo en lo respectivo a su ritmo de publicación, pues tras su lanzamiento, los periodos sin publicaciones literarias se ampliaron considerablemente.

Finalmente, en el último apartado repasaremos las publicaciones de sus últimos libros, *Stranger Music: Selected Poems and Songs* (1993), *Book of Longing* (2006) y *The Flame* (2018); así como de los álbumes *You Want it Darker* (2016) y *Thanks for the Dance* (2019), este último publicado ya de forma póstuma.

1.2.1. Infancia, juventud y revelación de una voz poética

Masha Klonitsky, una joven lituana de ascendencia rusa, era la hija de Solomon Klonitsky-Klein, respetado rabino y académico lituano que había emigrado con su familia a Inglaterra huyendo de los pogromos. Fue en 1923 cuando los Klonitsky se desplazaron definitivamente a Estados Unidos, desde donde Masha se mudó a Montreal, Canadá para ejercer como enfermera. Allí conoció a Nathan Cohen, un hombre dieciséis años mayor que ella, próspero miembro de la comunidad judía de Montreal gracias a The Freedman Company, el negocio familiar de manufactura y venta de ropa dirigido por Lyon Cohen, su padre, desde 1906. En 1927, poco después de la llegada de los Klonitsky al país norteamericano, Masha y Nathan se casaron e iniciaron su vida familiar, a la que en 1932 llegó Esther, la primera hija del matrimonio.

Los Cohen, también de ascendencia Europea, procedían del mismo modo de una importante familia judía profundamente implicada en la vida religiosa de su comunidad. Alrededor de 1880, dos décadas después de emigrar del viejo continente, Lazarus Cohen, padre de Lyon y abuelo de Nathan, asumió la presidencia de la sinagoga de Shaar Hashomayim, la mayor congregación de la ciudad que ya contaba entonces con casi cincuenta mil miembros.

Leonard Norman Cohen nació el 21 de septiembre de 1934 en Westmount, un pequeño barrio en la zona acomodada de Montreal en el que la familia Cohen había fijado su residencia. En una ciudad profundamente segregada por motivos religiosos y étnicos, barrios como el de Westmount se erigieron como zonas acomodadas pero marginales cuyo objetivo era dar cabida a las minorías protestantes y pudientes de la ciudad, así como a las familias canadienses judías o de ascendencia étnica similar que habían comenzado a aumentar su población en las últimas décadas del siglo anterior. En su primera novela, *The Favorite Game* (1963), un relato autobiográfico que sigue los pasos de un joven judío llamado Breavman, Cohen describía su barrio como un territorio insular aislado del resto de la ciudad, un espacio en el que no había canadienses ni montrealeses, sino miembros de distintas congregaciones religiosas:

The clothes they wear, the jobs they perform are only the disguises of fashion. Each man speaks with his father's tongue. Just as there are no Canadians, there are no Montrealers. Ask a man who he is and he names a race... In Montreal there is no present tense, there is only the past claiming victories. (Cohen, 1963: 278)

La religión y la conciencia religiosa o, más bien, el conocimiento de la propia creencia y de su historia serían, por tanto, elementos definitorios para Leonard Cohen desde antes de su nacimiento. Estas realidades formaron parte de su infancia y su educación y moldearon, en gran medida, su visión del mundo en esos años cruciales para una sociedad que navegaba entonces entre la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial.

La infancia de Leonard Cohen transcurrió enfrascada en lo que él mismo calificaba como «una intensa vida familiar» en la que la religión era una presencia constante —aunque no abrumadora— que marcaba las rutinas de la vida en familia (Nadel, 1996: 30). Vivió la Segunda Guerra Mundial, que estalló cuando tenía apenas cinco años, como un episodio que a pesar de afectar directamente a su comunidad religiosa, era una realidad inevitablemente lejana y distante. El propio artista declaró años más tarde que nada de lo sucedido en Europa durante los años de la guerra afectó a su vida familiar en modo alguno (Simmons, 2011: 24).

No fue hasta 1944 cuando Leonard Cohen tuvo que enfrentarse al primer gran evento que marcó el curso de su vida personal y artística: la muerte de su padre. La salud de Nathan Cohen se había visto afectada desde su vuelta a Canadá tras su participación en la Gran Guerra, donde combatió como teniente y se convirtió en uno de los primeros oficiales judíos de la Armada Canadiense (Simmons, 2011: 19); pero fue en enero de 1944 cuando falleció tras un largo periodo de enfermedad. Aunque Leonard tenía entonces nueve años de edad, él mismo manifestó en alguna ocasión que no experimentó un sentimiento de pérdida profunda (Simmons, 2011: 27) quizá por esos problemas de salud que su padre acarreó durante toda la infancia del poeta y que hicieron que su muerte resultara algo natural e inevitable a sus ojos. No obstante, la muerte de Nathan Cohen se convertiría años más tarde en motivo de varias de sus composiciones poéticas —algunas publicadas en sus poemarios y otras que aún permanecen inéditas en los archivos que albergan sus primeros escritos—, y lo acontecido en su funeral tornaría también en materia literaria en *The Favorite Game* (1963).

The day after the funeral Breavman split open one of his father's formal bow ties and sewed in a message. He buried it in the garden, under the snow beside the fence where in summer the neighbour's lilies-of-the-valley infiltrate. (Cohen, 1963: 51)

El joven protagonista de este *bildungsroman* —un niño también judío que crece en una familia acomodada y afronta, al igual que Cohen, la muerte de su padre— entierra una de sus pajaritas en el jardín después de escribir en ella un mensaje. Muchos años después, el canadiense llegó a afirmar que, además de tratarse de un relato ficticio inspirado en un hecho real, ese mensaje fue lo primero que escribió en clave literaria¹⁹.

La muerte de su padre le permitió dedicarse a placeres como la lectura y la escritura, pasiones que no había podido explorar bajo la atenta y estricta mirada de la figura paterna. Además de sumergirse en la lectura de los clásicos de la literatura inglesa y norteamericana, los años posteriores al fallecimiento de su padre fueron para Leonard Cohen una oportunidad para congeniar y confraternizar con su abuelo materno, el rabí Klein, figura que le ayudó a descubrir las sagradas escrituras y el rico mundo literario que albergaban. El joven comenzó a estudiar con ahínco el *Libro de Isaías* y otros textos del Antiguo Testamento y de la Torá no solo por su interés en el contenido religioso y literario de los mismos, sino porque acercarse a esos textos le permitía pasar tiempo con su abuelo, su nueva figura de referencia masculina tras la muerte de su padre:

Cohen sat and studied not because he was a devoted biblical scholar but “because I wanted the company of my grandfather. [And] I was interested in Isaiah for the poetry in English more than the poetry in Hebrew.” The Book of Isaiah, with its combination of poetry and prose, punishment and redemption, remained a lasting influence on Cohen’s work and forms one of several core texts for his literary and theological development. (Nadel, 1996: 28)

No obstante, estos descubrimientos y acercamientos a la materia literaria no se convirtieron en una verdadera vocación hasta que no tuvieron lugar dos hechos fundamentales que marcaron la trayectoria literaria y musical del entonces jovencísimo Cohen. Para referirnos a estos dos acontecimientos debemos dirigirnos a la obra del escritor irlandés James Joyce y al uso que en ella hace del concepto de *epifanía*. En *Stephen Hero*, una de las últimas novelas de este autor, inacabada y publicada de forma póstuma, se define este concepto como «a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself» (1963: 211), es decir, como una revelación o manifestación espiritual repentina que puede aparecerse

¹⁹A pesar de ser uno de los hechos recogidos tanto por Ira Nadel como por Sylvie Simmons en sus respectivas biografías de Leonard Cohen, la última autora afirma que bien podría tratarse de «just another of the many good lines that Leonard always gave his interviewers» (2011: 27), haciendo alusión a la capacidad del canadiense de ficcionar sobre su propia vida y adornar elementos de su biografía para compartirlos en entrevistas.

de diferentes maneras. El autor añade, además, que se trata de manifestaciones que deben ser tratadas «with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments» (1963: 211). Joyce empleaba la epifanía como un recurso narrativo que le servía para cambiar el curso de la acción y para presentar información nueva, relevante y desconocida a sus personajes. Así, lejos de tratarse de una revelación intelectual, las epifanías *joyceanas* se erigen más bien como un mecanismo que pone al personaje al corriente de algo que desconocía, aunque no implican que el personaje en cuestión lleve a buen puerto lo que ha descubierto o le ha sido revelado.

Esta concepción de la epifanía a la que se atiene Joyce resulta, por tanto, de lo más apropiada para referirnos a los hechos que se exponen a continuación, los puntos de inflexión en la trayectoria del artista canadiense que le condujeron a su vocación literaria. Al primero de esos acontecimientos determinantes se han referido todos los biógrafos, académicos y estudiosos de la obra de Leonard Cohen y se trata de un hecho que constituye, en palabras de Sylvie Simmons, «the Big Bang of Leonard, the moment when poetry, music, sex and spiritual longing collided and fused in him for the first time» (2011: 41). En 1950, el entonces joven Leonard Cohen entró en una pequeña librería de segunda mano de Montreal en la que comenzó a ojear distintos ejemplares de poemarios diversos con el objetivo de saciar su creciente y recién despierta curiosidad literaria. Navegando entre los estantes de esa librería se topó con un ejemplar de *Selected Poems of Federico García Lorca*²⁰ y en el momento en que lo abrió y empezó a leer los versos que nadaban entre sus páginas, Leonard Cohen se adentró por primera vez en un mundo de imágenes exóticas, de paisajes bañados por la luz de la luna, de encuentros amorosos y de sufrimiento; escenarios poéticos que, hasta entonces, eran desconocidos para él. Cohen, que además de tener una amplia formación en el ámbito de las Sagradas Escrituras se había formado con los clásicos ingleses y norteamericanos, tenía como referentes literarios a los grandes autores del Romanticismo inglés. Ese primer contacto con la poesía de García Lorca supondría para él un primer contacto con la poesía española contemporánea:

I could say that when I was a young man, an adolescent, and I hungered for a voice, I studied the English poets [...] but I could not find a voice. It was only when I read, even in translation, the works of Lorca that I understood that there was a voice. It is not that I

²⁰ Aunque no sabemos con seguridad qué edición encontró Cohen, él mismo llegó a afirmar en varias entrevistas que creía que se trataba de una recopilación de poemas de García Lorca editada y traducida al inglés por Stephen Spender y J. L. Gili. La primera edición de *Selected Poems of Federico García Lorca* de Spender y Gili fue publicada en 1947.

copied his voice; I would not dare. But he gave me permission to find a voice, [...] to locate a self, a self that is not fixed, a self that struggles for its own existence.²¹ (Cohen, 2011)

En esa primera lectura del ejemplar de *Selected Poems of Federico García Lorca*, Cohen se detuvo en «Gacela of the Morning Market», la traducción de «Gacela del mercado matutino», un texto originalmente publicado como parte de *Diván del Tamarit* (1940). Son muchas las ocasiones en que el canadiense ha hablado de este poema en entrevistas y conciertos, llegando incluso a recitar sus versos de memoria. «Gacela del mercado matutino» fue para Leonard Cohen la puerta de entrada al universo poético de Federico García Lorca, una puerta que revelaba un universo familiar y al mismo tiempo desconocido.

No obstante, ese fortuito pero revelador encuentro con la poesía de Federico García Lorca ofreció a Cohen mucho más que la «voz» poética creadora a la que se refirió en el discurso de aceptación del Premio Príncipe de Asturias de las Letras. A través de la poesía y, por consiguiente, de la figura del poeta granadino, todos los componentes del imaginario poético lorquiano pasaron a formar parte de la vida del canadiense.

Lorca led me into the racket of poetry. He educated me [...] taught me to understand the dignity of sorrow through flamenco music, and to be deeply touched by the dance image of a Gypsy man and woman. Thanks to him, Spain entered my mind at fifteen, and later I became inflamed by the civil war leftist folk song movement. (Nadel, 1996: 46)

La visión de España a través de la imagen estereotipada del gitano, la Guerra Civil, el cante y el baile flamenco, el amplio y profundo mundo de la canción tradicional peninsular... Todos estos elementos que hasta entonces no formaban parte de la realidad de Cohen pasaron a constituir un vértice más de sus intereses artísticos y, llegado el momento, se convirtieron en temas y motivos de calado dentro de su producción artística propia.

La segunda epifanía que marcó el rumbo vital de Leonard Cohen tuvo lugar con pocos meses de diferencia con respecto a la primera. Movidio por una curiosidad más afectiva y sexual que musical, el joven canadiense se había hecho con una guitarra en una tienda de segunda mano de Montreal con la esperanza de llamar la atención de las jóvenes de su edad. No obstante, a pesar de dedicarle horas de práctica, pasado cierto tiempo

²¹ Fragmento del discurso de aceptación del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2011 pronunciado por Leonard Cohen en el teatro Campoamor de Oviedo el 21 de octubre de 2011.

apenas podía tocar un par de acordes. Fue entonces cuando, pasando por un parque cercano a su lugar de residencia, se encontró con un joven español que, rodeado de un pequeño grupo de mujeres, tocaba la guitarra con soltura. A pesar de que ninguno de los dos hablaba con fluidez el idioma del otro y de que el conocimiento del francés de ambos interlocutores era demasiado limitado como para mantener una conversación más larga, consiguieron entenderse y acordaron un encuentro para que el joven español le diera algunas lecciones de guitarra a Cohen. Tras esa primera interacción solo tuvieron oportunidad de verse en tres ocasiones; en la primera clase, el guitarrista le enseñó a poner los dedos sobre las cuerdas y a tocar algunas notas; en la segunda, le explicó cómo ejecutar una progresión flamenca de seis acordes y, en la última clase, Cohen aprendió a tocar por primera vez un patrón de trémolo (Simmons, 2011: 46-47).

I knew nothing about the man, why he came to Montreal, why he appeared in that tennis court, why he took his life, but it was those six chords, it was that guitar pattern, that has been the basis of all my songs, and of all my music. (Cohen, 2011)

A pesar de que Cohen no volvió a ver al joven español después de esa tercera clase²², los acordes y las progresiones de guitarra que aprendió de él en esas tres clases se convirtieron años más tarde en la base musical de muchas de sus primeras canciones y fueron, por tanto, la piedra angular de su carrera como músico y compositor. Sabemos de la importancia de este evento porque fue el propio Cohen quien lo destacó como parte de su discurso de aceptación del Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2011, lo que nos da una idea de la relevancia que tuvo para él ese encuentro tanto a nivel personal como para su posterior desarrollo profesional.

Así, gracias a la curiosidad y el interés que estos encuentros despertaron en Cohen, el canadiense fue poco a poco adentrándose en el universo poético de Federico García Lorca, en la realidad social española y en la historia del país, llegando a la conclusión de que su vida y la del poeta español seguían, en cierto modo, sendas paralelas. Al igual que García Lorca, Cohen también había mostrado interés por conocer la tradición y el folclore de su propia realidad cultural. Así, además de sus intensas sesiones de estudio de los textos religiosos y de su amplio conocimiento de la tradición musical de las diferentes comunidades judías que conformaban su círculo más cercano, Cohen realizó una serie de incursiones en el ámbito de la música *folk* norteamericana que lo acercaron a Woody

²² Cuando el joven no se presentó para la cuarta lección que habían acordado y Cohen llamó a la pensión en la que este se alojaba le comunicaron que el español se había quitado la vida y que no tenían más información sobre él (Cohen, 2011).

Guthrie, Lead Belly, el *folk* canadiense o las *Scottish border ballads*. La llegada a sus manos de un ejemplar de *The People's Songbook* mientras ejercía de monitor en un campamento de tiempo libre para jóvenes judíos le llevó a descubrir la canción protesta norteamericana y el poder de reivindicación de la música *folk*, «a new folk culture of high moral and political content» (Nadel, 1996: 51). El proceso de resignificación que llevaban a cabo los autores de esas canciones protesta mediante la modificación y variación de letras de la tradición popular ayudó a Cohen a establecer las bases de la relación simbiótica que unía música y poesía. Como él mismo llegó a afirmar, «through my interest in folk music, I discovered what a lyric is and that led me to a more formal study of poetry» (Nadel, 1996: 52).

Estos dos momentos epifánicos de gran importancia llevaron al joven Leonard Cohen a dar sus primeros pasos en el mundo artístico. Tras descubrir la poesía de García Lorca, él mismo comenzó su labor creativa con la poesía y empezó a dedicarse de forma consistente al ejercicio de la escritura.

I was working in a brass foundry [W.R. Cuthbert] at the time and one morning I thought, I just can't take this anymore, and I went out to the sun porch and I started a poem. I had a marvelous sense of mastery and power, and freedom, and strength, when I was writing this poem. (Nadel, 1996: 47-48)

Ese interés por la poesía, la literatura y la creación literaria y musical llegó a la vida de Leonard Cohen justo antes de comenzar la universidad. En septiembre de 1951 y coincidiendo con la fecha de su decimoséptimo cumpleaños, Cohen ingresó en la prestigiosa universidad de McGill, situada en la ciudad natal del canadiense. A pesar de no ser considerado un estudiante brillante y de mostrar poco interés por su propia evolución académica a lo largo de su etapa universitaria, el canadiense acabó sus estudios en 1955. Durante su primer año en McGill estudió arte, ciencias empresariales, comercio y matemáticas en el segundo y ciencias políticas y zoología en los años restantes.

Aunque sus intereses variaron desde la enseñanza hasta el ejercicio del derecho, fueron sus tres mentores, tres profesores que conoció durante su paso por la universidad, los que terminaron de encaminar la trayectoria literaria de Cohen. El primero de ellos fue Louis Dudek, un poeta y crítico literario, doctor por la Universidad de Columbia que impartía un curso de poesía moderna en el que Cohen estaba matriculado. Su segundo mentor durante aquellos años como estudiante universitario fue Hugh MacLennan, aclamado novelista y ganador del Governor General's Award que en 1951 comenzó a impartir en McGill un curso sobre novela moderna así como un seminario sobre escritura

creativa avanzada. Por último, otra de las grandes influencias en la vida de Cohen fue F. R. Scott, experto en historia constitucional y poeta al que el joven canadiense conocería durante su primera etapa en el campus en un curso de derecho constitucional.

Louis Dudek, a quien Cohen presentó varios textos poéticos a la espera de que el crítico literario diera un veredicto favorable, fue quien animó al canadiense a presentarse al concurso literario del *McGill Daily* en 1954, certamen que ganó con un poema titulado «The Sparrows». Del mismo modo, el proyecto *CIV/n*²³, una revista literaria promovida por Aileen Collins —que posteriormente se convirtió en esposa de Dudek—, el propio Dudek e Irving Layton fomentó la difusión de un nuevo estilo poético más natural y desenfadado que se alejaba de las estrictas normas que se impartían entonces en el ámbito académico. Se trataba de una nueva aproximación a la poesía que reflejaba «a vital representation of what things are, done in strong language (if necessary) or any language, but it would rouse the reader to see just what the world around him was like» (Nadel, 1996: 69). *CIV/n* fue la revista que albergó dos de los primeros trabajos poéticos de Leonard Cohen, «An Halloween Poem to Delight my Younger Friends» (*sic*) y «Poem in Prose», que se publicaron en la revista literaria en enero de 1953 (Nadel, 1996: 68).

Sin embargo, el más importante de los maestros que Leonard Cohen tuvo durante su etapa como estudiante universitario fue Irving Layton, renombrado académico y poeta con el que además compartía afinidad religiosa y ascendencia étnica. La poesía de Layton representaba lo que Cohen aspiraba a alcanzar con sus textos por su vitalidad y su estilo directo y claro. Sus poemas aunaban lo profético y sagrado con el mundo de la sexualidad, llevaban la política a la poesía sin tapujos y no escondían su adscripción étnica y religiosa, sin permitir tampoco que esta fuera un impedimento para hablar de los asuntos que él mismo considerara oportunos por muy polémicos que pudieran ser. La naturalidad con que trataba en sus escritos temas como la sexualidad, la política o la religión fascinó a un Leonard Cohen que aún no era más que un poeta en ciernes. Irving Layton, que se convirtió en muy poco tiempo en el profeta literario de Cohen, fue amigo y compañero del canadiense durante el resto de su vida. A él le dedicó el cantautor una de sus mejores obras literarias, *Book of Longing* (2006).

²³ La revista debía su nombre a la máxima del poeta Ezra Pound que rezaba «CIV/n: not a one-man job», siendo *CIV/n* la abreviatura empleada por el poeta para sustituir la palabra «civilization» (Nadel, 1996: 68).

1.2.2. Las primeras creaciones (1950-1970)

En 1956, un año después de graduarse en McGill, Cohen publicó finalmente *Let Us Compare Mythologies*, su primer poemario. *Mythologies* es la obra de un poeta joven e inexperto que comienza a experimentar el amor romántico y que lucha contra la realidad del luto y el sentimiento de pérdida, tanto amoroso como físico. Se trata de un poemario que contiene textos escritos entre 1950 y 1955 —cuando Cohen tenía entre quince y veinte años— en el que se introducen temas que, aunque no tienen un papel vertebrador en el conjunto del poemario, se convirtieron en motivos centrales de poemas, libros y canciones publicadas por Cohen en años posteriores. Desde la historia —especialmente la del pueblo Judío y el Holocausto— hasta la sexualidad y la figura de la mujer como objeto de deseo sexual, *Mythologies* explora temas como la frustración amorosa, la ira, los estereotipos culturales o el duelo por la pérdida de un ser querido, todo ello en un conjunto poético en el que las tragedias de un pasado reciente se exponen con un lenguaje arcaico. El sentimiento religioso y la expresión del deseo sexual se unen augurando lo que en el futuro se consagraría como uno de los binomios temáticos preferidos por Leonard Cohen.

La estructura interna del propio poemario también es reveladora en lo que respecta a la intención simbólica del mismo, pues el libro abre con «Elegy», un poema que hace referencia a la muerte de su padre; y cierra con «Beside the Shepherd», un texto que alude a la celebración del milagro de la resurrección. En forma y rima, los poemas que conforman este poemario son una herencia de las lecturas de juventud que Cohen hacía de los grandes poetas del Romanticismo inglés. Lejos de seguir la senda de la innovación poética que proponían personalidades cercanas a él como Dudek o Layton entre otros, Cohen optó por estructuras y rimas más cerradas y clásicas. Los títulos de los poemas que conforman este volumen revelan del mismo modo la relación que el poeta había establecido entre la tradición literaria y la tradición musical. Dos de los poemas reciben el nombre de «ballad», cinco el de «song» y uno el de «elegy», todas ellas formas líricas propias de la tradición oral.

La primera edición de *Let Us Compare Mythologies* contó con cerca de cuatrocientos ejemplares, de los cuales la mitad se vendieron en el campus de la Universidad de McGill (Simmons, 2011: 77). Ese «pequeño libro»²⁴, como en alguna

²⁴ En la edición especial publicada por el 50º aniversario de *Let Us Compare Mythologies* y editada por McClelland & Stewart, el propio Leonard Cohen llegó a declarar algunos de los poemas que forman parte del libro eran especialmente buenos; «it's been downhill ever since», acabaría bromeando el canadiense.

ocasión se refirió a él su autor, fue galardonado con el McGill Literary Award y recibió una cantidad considerable de reseñas positivas para tratarse de la *ópera prima* de un recién graduado universitario. *Let Us Compare Mythologies* convirtió a Leonard Cohen una figura visible dentro del panorama poético canadiense contemporáneo.

En ese periodo, Cohen comienza a trabajar en su primera novela. Al contrario de lo que el público pueda creer, *The Favorite Game* (1963), una novela que fue rechazada en más de una ocasión por el gigante editorial Jack MacClelland, no fue la primera incursión en el género para Leonard Cohen. Entre 1956 y 1960, el canadiense dedicó sus esfuerzos a un manuscrito en prosa que él mismo bautizó como *A Ballet of Lepers*²⁵ y del que llegó a decir que probablemente era mejor novela que *The Favorite Game*, título que finalmente publicó como su primer trabajo narrativo.

A Ballet of Lepers, cuyo manuscrito fue enviado a dos editoriales que lo rechazaron antes de ser descartado por el propio autor, cuenta la historia de un hombre de mediana edad que se ve obligado a cuidar de su abuelo senil y descubre, en la frustración y las dificultades a las que se enfrenta en ese episodio de su vida, el despertar de una violencia interior que hasta entonces le era desconocida. Como ya ocurriera con *Let Us Compare Mythologies* y más tarde con *The Favorite Game*, *A Ballet of Lepers* es un relato de claro contenido autobiográfico que responde a lo vivido por el propio Leonard Cohen cuando tuvo que hacerse cargo de su abuelo materno, el rabí Klein, tras ser diagnosticado de alzheimer. Del mismo modo, la novela anticipa también una serie de temas como la crueldad inherente al amor o la dificultad intrínseca de las relaciones humanas, así como un creciente interés por la trágica historia del pueblo judío, que posteriormente estuvieron muy presentes en obras como *Beautiful Losers* (1966), *Flowers for Hitler* (1964) y *The Energy of Slaves* (1972).

Después de perder el poco interés que aún tenía para él la vida académica y tras dejar la Universidad de Columbia, Leonard Cohen inició un viaje por Europa gracias a una ayuda económica concedida por el gobierno canadiense. Con el objetivo de visitar Roma, Atenas y Jerusalén y escribir un libro sobre ello, Cohen comenzó una travesía que le llevó de Londres a Jerusalén y que le permitió conocer a los dos grandes amores de su vida: la isla de Hydra en Grecia y a Marianne Ihlen, la mujer que se convirtió en la musa

²⁵ Este manuscrito descartado por Cohen en los primeros años de su carrera como escritor ha sido publicado recientemente gracias a los esfuerzos de la académica Alexandra Pleshoyano y a los documentos localizados en los archivos personales donados por el autor tras su muerte. El producto final, *A Ballet of Lepers: A Novel and Stories*, ha sido publicado en octubre de 2022 por la editorial Grove Press y, como su propio título indica, se trata de un volumen que consiste en una novela y quince relatos breves, hasta ahora inéditos, escritos por Leonard Cohen entre 1956 y 1960.

más célebre y reconocible de Leonard Cohen, en su amor más recordado y en la protagonista de sus obras más celebradas.

La relevancia de Marianne en la vida y obra de Cohen es indiscutible; solo dos de las mujeres a las que se ha relacionado con el artista a lo largo de su vida han llegado a aparecer fotografiadas en alguno de sus trabajos, y una de ellas fue Marianne Ihlen. La imagen que aparecía en la cubierta trasera de *Songs from a Room* (1969), su segundo álbum de estudio, es una fotografía de Marianne sentada en la mesa del comedor de la casa que Cohen y ella compartieron en Hydra en los años sesenta. «Island Bulletin», uno de los textos que forman parte de *Flowers for Hitler* (1964), hace referencia al momento en que Cohen conoció a Marianne Ihlen tras la llegada de la joven noruega a la isla en la que el canadiense había fijado su residencia; mientras que «For Marianne», otro de los poemas del mismo volumen, hace al lector partícipe en su primera estrofa de una tierna escena de convivencia entre los amantes. Marianne, que cuando conoció al canadiense estaba casada y tenía un hijo, se convirtió en una figura clave en su vida. Además de ejercer de amante y compañera, el tiempo de convivencia en pareja que ambos compartieron en Hydra proporcionaron a Cohen una estabilidad física y emocional que le permitió seguir trabajando en su segunda novela, *Beautiful Losers* (1966), así como en los demás proyectos literarios que el canadiense tenía entre manos en aquellos años. En palabras de Sylvie Simmons, «there were muses before Marianne in Leonard's poetry and song and there have been muses since, but if there were a contest, the winner, certainly the people's choice, would be Marianne» (2011: 121).

En 1961, siguiendo los pasos de Federico García Lorca y con el objetivo de saciar su curiosidad y el interés que desde niño despertaron en él la violencia y la muerte, Leonard Cohen se dirigió a Miami con la intención de volar hacia La Habana, Cuba. Más de tres décadas después de que el poeta granadino llegara a La Habana tras de su paso por Nueva York, el vuelo de Pan American Airlines en el que Cohen viajaba aterrizó en la capital de la isla el 30 de marzo 1961, momento en el que Cuba se encontraba en pleno conflicto con Estados Unidos, pues quedaban apenas dos semanas para la Invasión de Bahía Cochinos, uno de los eventos que marcaron el desarrollo de la Guerra Fría. Además de aplacar su curiosidad con respecto al socialismo y al comunismo y de granjearle algún desencuentro con la ley, su estancia en La Habana le permitió un espacio creativo que se vio reflejado en los cuatro poemas que escribió en la isla. «The Only Tourist in Havana Turns His Thoughts Homeward», «All There Is to Know about Adolph Eichmann» y «Death of a Leader» son tres textos que forman parte de *Flowers for Hitler*; mientras que

«It is a Trust to Me», el otro poema que escribió durante su viaje, se publicó en *The Energy of the Slaves* (1972).

Tras una serie de vaivenes geográficos y emocionales, MacClelland & Stewart publicó en 1961 *The Spice-Box of Earth*, un poemario que contenía textos escritos entre 1957, año en que Cohen comenzó a concebir y perfilar la obra, y 1960, fecha en que se decidió a mandar el manuscrito y este fue aceptado por la editorial. *The Spice-Box* es ya el trabajo de un poeta que, maduro y con confianza en sí mismo y en su obra, se posiciona para defender su estilo y su poesía. Se trata, de igual forma, de una oportunidad para profundizar en temas que Cohen ya había abordado en obras anteriores. El título hace referencia a la caja de madera llena de especias que se bendice en la ceremonia que marca el final del Sabbath y, con ello, el comienzo de la Semana Secular, mientras que hace un guiño a otro de los grandes protagonistas de su poesía: lo telúrico y, por consiguiente, la naturaleza. El libro contiene poemas inspirados en Marianne como «Beneath My Hands», así como en otras figuras femeninas relevantes en la trayectoria vital de Cohen, como es el caso de «I Long to Hold Some Lady», sobre Georgianna Sherman, o «For Anne». Otros textos intercalan referencias a la consumación del acto sexual con metáforas bíblicas e imágenes religiosas, como sucede en poemas como «Credo», «Celebration» o «The Girl Toy». La muerte, otro de los temas predilectos de Cohen, hace acto de presencia en poemas como «If It Were Spring», en el que el poeta idealiza el homicidio a través de elementos relacionados con la naturaleza. *The Spice-Box of Earth* es una celebración de la sexualidad libre y de la naturaleza en equilibrio con la presencia de lo divino y de la preocupación espiritual del poeta. Los ejemplares de la primera edición se agotaron en cuestión de meses y las reseñas positivas inundaban la prensa; Leonard Cohen se había consagrado como poeta con su segunda obra literaria.

En 1963 Cohen ya era toda una celebridad literaria; su persona y su figura habían superado la fama de su trabajo. Su primera novela, *The Favorite Game*, se publicó finalmente ese mismo año después de un largo periodo de cambios y negociaciones con MacClelland & Stewart y un año después salió a la venta uno de los poemarios más controvertidos y polémicos del autor canadiense, *Flowers for Hitler*.

El libro contaba con textos escritos entre 1960 y 1963, por lo que entre los temas que se reflejan en su poesía, aparecen elementos que formaron parte de la vida de Cohen durante aquellos años, desde su breve paso por La Habana hasta su nueva vida en Hydra junto a Marianne, a quien dedicó el volumen. El polémico título, que originalmente iba a ser *Opium and Hitler* (Simmons, 2011: 162), le generó una serie de desencuentros con su

editorial y por ello se erige como fiel testimonio de la intención transgresora y agitadora de Cohen durante aquel periodo de su carrera.

I accept the hemlock for the evils it will work against established order, for I will turn son against father, beloved against lover, apostle against guru, pedestrian against traffic light, eater against waitress, waitress against maitred', and they will all lie down, unconnected and free and loving as mating flowers. (Nadel, 1996: 211)

A pesar de que *Flowers for Hitler* no presentaba grandes diferencias temáticas con respecto a sus obras previas, sí que difería a nivel formal. *Let Us Compare Mythologies* (1956) o *The Spice-Box of Earth* (1961) ya exploraban la relación del autor con el sexo, la violencia, la muerte o el Holocausto. En este caso, el lenguaje empleado a lo largo de todo el poemario demuestra una faceta mucho más libre y contemporánea, revela a un poeta menos formal y con menos ataduras a la tradición literaria. La cercanía del lenguaje empleado confería al volumen un carácter mucho más cercano y personal, especialmente en aquellos poemas que trataban temas como la muerte, la tortura o el sufrimiento del pueblo judío. También las expresiones de amor y cariño eran más familiares y cercanas en los poemas dedicados a Marianne o a su maestro, Irving Layton.

Este poemario, que consiguió un reducido número de ventas, se granjeó la aversión entre la comunidad judía de Montreal, que protestó y se opuso activa y públicamente a la deriva que estaba tomando la carrera de Cohen. A pesar de estos contratiempos, *Flowers for Hitler* fue un poemario crucial en la trayectoria literaria del autor. Tanto fue así que en 1968, Cohen seleccionó casi la mitad de su contenido para la antología *Selected Poems: 1956 - 1968* que se publicó ese mismo año.

Sin embargo, fue en el año 1966 cuando la carrera artística de Leonard Cohen empezó a tomar el rumbo que le llevó a convertirse en una estrella de fama internacional. *Beautiful Losers*, su segunda novela, había visto la luz ese mismo año pero apenas había alcanzado el millar de ejemplares vendidos en Canadá y un total de tres mil copias en Estados Unidos. *The Favorite Game*, su anterior trabajo de ficción, no había conseguido vender más de trescientas copias en Canadá y un millar en el país vecino (Nadel, 1996: 253). La inestabilidad laboral a la que Cohen llevaba años enfrentándose, así como la incertidumbre económica y su delicada relación con el mercado editorial después de una serie de títulos que habían dividido a público y crítica, le hicieron tomar una decisión con respecto a su dedicación artística. Ese mismo año se publicó *Parasites of Heaven* (1966), el cuarto volumen de poesía escrito por el canadiense, que recogía textos escritos entre finales de los cincuenta y mediados de los sesenta. Este poemario cuyos temas centrales

son el amor, la soledad y la desesperación presentaba poemas más clásicos y convencionales en forma que los de su anterior poemario, *Flowers for Hitler*, pero también dotados de un carácter más cercano y personal. El volumen pasó desapercibido tanto en el ámbito de ventas como para la crítica, que lo consideró insustancial. No obstante, *Parasites of Heaven* sí sería una obra significativa en la producción artística de Cohen, no solo por su valor individual sino porque se trata del volumen del que salieron muchas de las letras que formaron parte de *Songs of Leonard Cohen* (1967) y álbumes de estudio posteriores, como es el caso de «Suzanne», «Master Song», «Teachers», «Avalanche» o «Fingerprints».

Al contrario que en el caso de Federico García Lorca, Leonard Cohen fue primero escritor y luego, por vicisitudes del destino, músico. A pesar de tocar la guitarra, estar familiarizado con la tradición musical de su ámbito cultural y mostrar creciente interés por artistas como Bob Dylan, Lou Reed, Joni Mitchel o Joan Baez, todos ellos grandes creadores musicales de su generación, Cohen no decidió convertirse en músico profesional hasta que no se vio acuciado por la necesidad económica.

El proceso de grabación y producción del álbum no resultó fácil para Cohen. El canadiense no estuvo de acuerdo con muchos arreglos musicales de las canciones que se hicieron primero de manos de John Hammond, productor original del trabajo; y después de John Simon, que tomó los mandos tras retirarse Hammond por enfermedad. De hecho, en el libreto incluido en el interior del disco que contenía información sobre los datos técnicos, los agradecimientos y las letras, Cohen apuntaba lo siguiente:

The songs and the arrangements were introduced. They felt some affection for one another but because of a blood feud, they were forbidden to marry. Nevertheless, the arrangements wished to throw a party. The songs preferred to retreat behind a veil of satire. (Nadel, 1996: 273-274)

Tanto Hammond como Simon optaron por incluir elementos y técnicas de sonido a la grabación que, a pesar de estar en sintonía con las tendencias musicales de la época, se contradecían en tono y forma con lo austero y lírico de las letras propuestas por Cohen e hicieron que el canadiense se sintiera, en cierto modo, alejado del proceso creativo de su propia obra. Durante el periodo de producción del álbum Cohen tuvo que enfrentarse asimismo a una serie de problemas legales derivados de haber cedido los derechos de tres canciones que había escrito con anterioridad: «Suzanne», «Master Song» y «Dress Rehearsal Rag». Una de sus canciones más emblemáticas, había sido grabada y publicada previamente por Joni Mitchel tras escucharla en un encuentro con Leonard Cohen.

No obstante, en diciembre de 1967 se publicó finalmente *Songs of Leonard Cohen*, su primer álbum de estudio. A pesar de los desencuentros artísticos y las diferencias a la hora de enfrentar el proceso creativo, este primer álbum fue la piedra angular de la producción musical de Leonard Cohen, tanto desde el punto de vista musical como desde una perspectiva literaria y temática. *Songs of Leonard Cohen* fue, en su totalidad, una declaración de intenciones y una obra coherente que presentaba temas, imágenes y símbolos que se revisaron y reutilizaron en trabajos musicales posteriores. Encontramos el carácter testimonial de poemas anteriores en «Stories of the Street», un reflejo de la alienación y soledad que Cohen experimentó durante su primera etapa en Nueva York; la indiscutible presencia de Marianne en «So Long, Marianne», una de sus canciones más conocidas; el intimismo del deseo sexual en armonía con la espiritualidad religiosa en «Suzanne»; la confesión del sentimiento de pérdida en «The Stranger Song» y, en definitiva, la idea del amor como un elemento necesario pero dañino e inherentemente vinculado al dolor. En palabras de Ira Nadel, «*Songs of Leonard Cohen* became a template for the songs to come» (1996: 278).

La revisión y reutilización de temas, motivos y símbolos literarios a lo largo de toda su trayectoria fue una de las características más personales y propias de la obra de Leonard Cohen. Por poner algunos ejemplos, en «Before the Story», uno de los poemas que forman parte de *The Spice-Box of Earth*, el lector se encuentra a un Rey David que observa a una mujer bañándose en el techo como también ocurre en la célebre canción «Hallelujah». La imagen de la voz poética convirtiéndose en oro que se presenta en «Cuckold's Song» aparece más adelante en la canción «A Bunch of Lonesome Heroes»; las tres estrofas del poema «As the Mist Leaves No Scar» pasaron a formar parte de la canción «True Love Leaves No Traces», del álbum *Death of a Ladies Man* (1977). Del mismo modo, «Queen Victoria and Me» fue un poema en *Flowers for Hitler* antes de pasar a formar parte del álbum *Live Songs* (1973). Sobre su proceso creativo y su propensión a reutilizar material ya publicado, el canadiense afirmó lo siguiente en una entrevista con el diario *Times* en abril de 1969:

Some were poems first and some were situations. All of my writing has guitars behind it, even the novels. [...] When poetry strays too far from music, it atrophies. When music strays too far from the dance, it atrophies. (Nadel, 1996: 311)

La siguiente obra en su colección fue *Selected Poems 1956-1968* (1968), una antología compuesta por trabajos anteriores gracias a la que recibió buenas críticas. Su segundo álbum, *Songs from a Room*, llegó solo un año después, en 1969. El proceso de grabación

y producción del disco fue, en esta ocasión, mucho más fluido y agradable que el anterior. Cohen, que entonces vivía en Nashville y mantenía una relación con Suzanne Elrod, su compañera más longeva y madre de sus dos hijos, se unió a Bob Johnston para grabar y producir el disco. Johnston comprendió sin dificultad la estrecha relación entre música y poesía que escondían las letras de Leonard Cohen, lo que se refleja en la simplicidad y sutileza de unos arreglos musicales que estaban pensados para hacer resaltar la voz y, con ello, el aparato lírico de las canciones. Las letras de *Songs from a Room*, duras pero cargadas de una emoción y un lirismo muy característicos de la producción artística de Cohen, lo consolidaron como un gran compositor y refrendaron del mismo modo su estatus de pesimista nato. Entre las canciones más relevantes de este trabajo destacan «Bird on the Wire», todo un himno *coheniano* con el que el artista abrió la mayoría de sus conciertos hasta la publicación de «Dance Me to the End of Love» en el álbum *Various Positions*. «The Old Revolution», uno de los *singles* del disco, llegó a alcanzar posiciones privilegiadas en las listas de ventas estadounidenses e inglesas.

Songs from a Room fue el álbum que llevó a Leonard Cohen al panorama musical europeo. Su éxito fue tal que llevó a Cohen a la decisión de iniciar su primera gira musical. El *tour* se llevó a cabo en Europa de manera exclusiva, como también lo hicieron sus giras de 1972 y 1974. No sería hasta finales de ese año cuando Cohen decidiría finalmente llevar una gira al otro lado del Atlántico, su primera gira norteamericana comenzó en Nueva York en noviembre de 1974 y culminó en Phoenix, Arizona, en marzo de 1975 (Nadel, 1996: 313).

1.2.3. La consagración como poeta y músico (1970 - 1990)

En 1971 se publicó *Songs of Love and Hate*, el tercer álbum de estudio de Cohen. Buena parte de las canciones que integraban el disco —como «Avalanche», «Joan of Arc» o «Dress Rehearsal Rag»— se habían escrito y grabado en etapas anteriores de su carrera, pero fueron retocadas y adaptadas para este trabajo. La confianza y experiencia de Cohen como cantante y compositor se manifestaron en este álbum a través de las técnicas innovadoras que implementó durante la grabación. En «Joan of Arc», por ejemplo, Cohen recitaba al mismo tiempo que cantaba gracias a la superposición de dos pistas de sonido diferentes, una idea del propio Cohen inspirada en los palimpsestos:

I had, as the model, manuscripts that you'd see with lines written over lines. I just thought it was appropriate at that moment. It's like the line of a Larry Rivers painting, you see the variations. (Nadel, 1996: 323)

En «Famous Blue Raincoat», una de sus canciones más conocidas que también forma parte de este álbum, Cohen empleó el recurso narrativo de la epístola para plasmar el contenido ficticio de la trama, llegando incluso a firmar la misiva como «L. Cohen». *Songs of Love and Hate* fue el resultado de un largo período de depresión y pérdida de la inspiración y la curiosidad artística. Las canciones del álbum revelan una voz poética que se mueve entre el dolor y la repugnancia hacia sí mismo; sus personajes y las situaciones a las que se enfrentan —un jorobado, un cornudo, suicidio, aborto, extremidades rotas...— nos acercan al Cohen más pesimista y desencantado. En ese sentido, es especialmente reveladora «Last Year's Man», una canción que nos presenta a un escritor hastiado que no es capaz de mover su mano, por lo que no puede escribir todas las historias que se quedan sin contar.

Entre la publicación de *Songs of Love and Hate* en 1971 y 1977, Leonard Cohen grabó cinco álbumes de estudio y publicó dos nuevos libros. Su productividad, no obstante, no fue directamente proporcional a su nivel de popularidad y mucho menos a la calidad de sus relaciones personales. Su relación con Suzanne, con la que tuvo a su hijo Adam en 1972 y a su hija Lorca en 1974, comenzó a decaer en aquellos años. La soledad, los constantes viajes y la falta de aceptación de su obra por parte del público y de sus compañeros de profesión llevaron a Cohen a un sentimiento de aislamiento y marginación que lo sumiría en una profunda depresión. Durante aquel periodo comenzó también su relación con Roshi, un monje budhista que se convertiría en el maestro Zen de Cohen y en uno de sus principales referentes espirituales y vitales en años venideros.

El reflejo de esos años lo encontramos también en *The Energy of Slaves*, sexto poemario de Leonard Cohen, publicado en 1972 para convertirse en el homólogo literario de *Songs of Love and Hate*.

I have no talent left
I can't write a poem anymore
You can call me Len or Lennie now
like you always wanted
I guess I should pack it up
but habits persist
and women keep driving me back into it

[...]

El autorreproche que en «Last Year's Man» aparecía diluido en una escena alegórica y en la distancia de un escenario ficticio se presenta aquí en primera persona y en boca de un «yo poético» que se refiere a sí mismo como «Len» o «Lennie», nombres que entonces se utilizaban en ciertos ámbitos para referirse a Leonard Cohen y a su tendencia al pesimismo²⁶.

Durante los primeros años de la década de los setenta la obra artística de Cohen alcanzó una nueva dimensión al convertirse en materia prima para una serie de producciones musicales y teatrales alrededor del mundo. En 1973 se produjo una obra titulada *Sisters of Mercy. A Musical Journey into the Words of Leonard Cohen* fuera del circuito de representaciones de Broadway; en París, el Royal Winnipeg Ballet de Canadá representó *The Shining People of Leonard Cohen* (Nadel, 1996: 318-319) y, tras varios intentos fallidos de producir guiones televisivos junto a su compañero y mentor Irving Layton, Cohen consiguió llevar su trabajo a la gran pantalla al ceder su música para la banda sonora de distintas producciones cinematográficas.

Su cuarto álbum de estudio, *New Skin for the Old Ceremony*, llegó al mercado en 1974, siendo a su vez el primero que no incluía la palabra *Songs* en su título. En la cubierta, en lugar de la preceptiva fotografía personal con la que Cohen había dado portadas al resto de sus discos, aparecía una ilustración de una pareja de ángeles alados y coronados que, desnudos, copulaban sobre un lecho de nubes²⁷. La ilustración en cuestión era una representación de la Coniunctio Spirituum o la sagrada unión entre lo Masculino y lo Femenino, imagen que aparecía en el *Rosarium philosophorum*, un tratado de alquimia del siglo XVI del que Cohen habría obtenido la inspiración para la portada de este álbum.

El elemento diferenciador que separa las letras de *New Skin for the Old Ceremony* de otras de trabajos anteriores es la sutileza y sofisticación de una poesía que es igualmente oscura y pesimista. «Chelsea Hotel #2» es, sin lugar a dudas, la canción más directa del álbum y una de las más trabajadas y retocadas. Se trata de la versión definitiva

²⁶ Simmons cuenta que entre la prensa británica especializada en música se referían a Cohen como “Laughing Len” en modo irónico porque, según el propio autor, la gente comentaba que sus canciones eran motivo de la depresión generalizada de toda una generación y que “they should give away razor blades with Leonard Cohen albums because it’s music to slit your wrists by” (2011: 385).

²⁷ En España, donde entonces aplicaba aún la Ley de Prensa de 1966 encargada de regular los productos mediáticos y culturales para ajustarlos a las normas de un estado católico y conservador, la portada fue censurada y modificada. La ilustración original se mantuvo pero se modificó la trayectoria de una de las alas que aparecían en la imagen para que esta cubriera los cuerpos desnudos de ambos ángeles.

de una canción que Cohen había comenzado a escribir años atrás y que relata un encuentro sexual con Janis Joplin en el Chelsea Hotel de Nueva York. En el lado opuesto del espectro temático encontramos «Who by Fire», un tema inspirado en la oración «ונתנה היום תוקף קדושת היום» —«Unetaneh Tokef»— o «Let Us Tell How Utterly Holy This Day Is», un canto litúrgico que se lleva a cabo durante el servicio del Yom Kippur o Día de la Expiación en cuya letra el rabí Amnon enumera uno a uno los motivos que llevan al hombre a encontrar su muerte (Hoffman, 2010).

En 1977 se publicó el álbum *Death of a Ladies' Man*, resultado de la colaboración entre Cohen y el productor Phil Spector.

[The album] combines Cohen's solemn delivery and thoughtful lyrics with Spector's full-blown, danceable production sound. These elements are so unreconciled, and their net effect is at first so bewildering, that this record may be one of the most bizarre, slowly satisfying hybrids pop music has ever produced. (Maslin, 1977)

Este álbum tuvo su homólogo literario y casi homónimo en *Death of a Lady's Man* (1978), el poemario que salió a la venta un año después. El libro contenía un total de noventa y seis poemas que habían sido escritos por Cohen a lo largo de la década anterior y en lugares tan dispares como la isla de Hydra, Montreal, Tennessee o Los Ángeles, por lo que este volumen abarca principalmente las vivencias personales ligadas a su relación con Suzanne, desde sus inicios hasta su conclusión. El libro gira en torno a la historia de un matrimonio desde los momentos álgidos del inicio hasta la caída que vaticinaba su fin, una reflexión que Cohen extrapola y aplica también a la relación entre hombre y divinidad o al vínculo entre el escritor y su trabajo. El matiz introducido con el ligero pero significativo cambio en el título —de *ladies' man* a *lady's man*— revela al lector que el fracaso que más preocupa al poeta, el que más lo persigue y atormenta, es el fracaso amoroso. Se trata, asimismo, de un libro que incorpora una estructura novedosa en la producción poética de Cohen, pues por cada poema que se expone hay una página en la que el autor aporta, a modo de comentario o crítica, un texto adicional relacionado con el texto poético en cuestión.

En septiembre de 1979 se publica *Recent Songs*, álbum que recoge una de las canciones que analizaremos a lo largo de este trabajo por su ineludible sucesión de imágenes y símbolos propios de la poesía lorquiana: «The Gypsy's Wife». La imposibilidad del amor, el amor como fuente de frustración o el destino trágico al que están abocadas las relaciones sentimentales seguían siendo entonces temas centrales en la obra de Cohen. Del mismo modo que *Death of a Lady's Man* hacía referencia a distintos

momentos de su relación con Suzanne Elrod, las letras de *Recent Songs*, cargadas de símbolos de erotismo, oscuridad y tragedia, son la confesión del sentimiento de abandono y desasosiego que experimentó el propio Cohen al enfrentarse a la partida de su entonces compañera.

The Book of Mercy —el libro de la misericordia— llegó a las librerías en 1984 para convertirse en el primer y único libro de salmos en toda la trayectoria literaria de Leonard Cohen. Los años de crisis emocionales, episodios depresivos, estancamientos creativos y una intermitente pero turbulenta relación con diferentes tipos de narcóticos y estupefacientes sumieron a Cohen en un proceso de búsqueda interior y en una introspección espiritual que lo llevó a acercarse a las prácticas budistas, al Zen y a una reflexión más profunda sobre sus raíces espirituales. El objeto de su deseo había dejado de ser una mujer o un ideal femenino para convertirse en la plenitud espiritual.

El libro en cuestión contiene cincuenta salmos, uno por cada año que había vivido su escritor (Nadel, 1996: 423), y todos ellos aparecen numerados tal y como lo hacen los salmos del Antiguo Testamento. De igual forma, la cadencia y el ritmo de los textos comprendidos en el libro trasladan al lector al espacio de la liturgia de forma inevitable. En esos breves textos en prosa que conforman el libro, el autor divaga, confiesa sus preocupaciones y pecados, relata y, ante todo, reza. Aunque algunos de los salmos están dirigidos a personas de su entorno —su maestro, su mujer, sus amigos, etc.— la mayoría se dirigen a Dios en una oración por su liberación y, como indica el propio título de la obra, por su misericordia. Con *Book of Mercy*, Leonard Cohen buscaba en sus propios términos «to affirm the traditions I had inherited and express my gratitude for having been exposed to that tradition» (Simmons, 2011: 494).

Así, con motivo de esta obra de contenido religioso y espiritual y debido precisamente a la ineludible oralidad de los salmos y a su papel en el rito litúrgico, Cohen comenzó a trabajar en *Various Positions* (1984), álbum que se convirtió en el homólogo musical de *Book of Mercy*. El giro en la vida espiritual y en la mentalidad de Cohen que se reflejaba en el trabajo anterior se confirmó en este álbum en el que el autor introdujo, además, nuevos sonidos y técnicas de producción musical que hasta entonces no había utilizado. El proceso de publicación fue, cuando menos, tumultuoso. La poca fiabilidad comercial del producto hizo que Columbia, discográfica que había apadrinado sus anteriores trabajos, decidiera no lanzar el álbum al mercado estadounidense. *Various Positions* se publicó finalmente en Estados Unidos en 1985 de la mano del sello independiente Passport Records, aunque pasó desapercibido y no llegó a ninguna de las principales listas de éxitos.

El álbum abre con «Dance Me to the End of Love», una canción en la que las imágenes de caos e incertidumbre se intercalan con otras de sentimentalidad y pasión en un escenario en el que la voz poética aspira a alcanzar lo desconocido de la mano de la persona que le acompaña en ese baile en pareja. La genialidad con que cada estrofa presenta una escena diferente y la forma en que tanto el ritmo del acompañamiento musical como la rima de los versos complementan a la perfección la sucesión de imágenes de la canción convirtieron «Dance Me to the End of Love» en uno de los temas favoritos del público. Desde su publicación en 1984, este single sustituyó a «Bird on the Wire» como la canción con la que el canadiense daba inicio a cada uno de sus conciertos.

No obstante, la canción más celebrada y destacada de *Various Positions*, la que más atención ha acaparado a lo largo de toda la trayectoria musical de Leonard Cohen y la que se ha visto sometida a más versiones, *covers*, homenajes y reinterpretaciones es «Hallelujah». La canción toma su título de la expresión de adoración y gratitud que, tomada del Tanaj —también llamado *Mikra* o Biblia hebrea—, se utiliza en las liturgias del judaísmo y el cristianismo como exclamación jubilosa para adorar al Creador. Su letra²⁸ hace un uso elegante e inteligente de elementos del imaginario religioso —el arpa del Rey David, el momento en que queda prendado de la belleza de Betsabé mientras esta se baña, el cabello de Sansón cortado a manos de Dalila...— para, en un homenaje al título del álbum, dejar entrever la posición de su autor con respecto a los diferentes aspectos temáticos que aborda la canción. Los motivos que llevan al hombre a la labor de la creación artística —relacionados con lo divino pero también con lo terrenal—, el poder de la palabra y el deber de utilizarla con responsabilidad o la interrelación entre la pasión carnal y la espiritual.

En un primer momento, la canción pasó desapercibida del mismo modo que lo hizo el disco al que pertenece. Sin embargo, el tiempo y la nueva escena de música rock de corte independiente llevaron a «Hallelujah» a convertirse en un éxito internacional de la mano de autores como Jeff Buckley o Rufus Wainwright. Entre los artistas que han versionado la canción destacan nombres como el de Neil Diamond, Bono —vocalista del grupo irlandés U2—, o el propio Bob Dylan. No obstante, fue la versión de Buckley incluida en su álbum *Grace* (1994) la que llevaría la canción a bandas sonoras de

²⁸Aunque la letra que aparece en la versión de *Various Positions* es considerada como la versión original de la misma, en 1988 el propio Cohen hace una serie de modificaciones que resultaron en un texto diferente. Esa segunda versión de «Hallelujah» vería la luz en el álbum *Live in Concert* (1994) y desde entonces el canadiense recorrió escenarios de todo el mundo cantando sendas versiones indistintamente, llegando incluso a combinar estrofas de ambos textos en muchos de sus recitales.

películas, de series de televisión²⁹ y a las listas de éxitos del panorama musical internacional.

«If It Be Your Will», la última canción del álbum, es una de las producciones artísticas más abiertamente religiosas de toda la trayectoria de Leonard Cohen. Su inspiración y modelo, tanto musical como líricamente, se haya en la oración תפילת הדרך, *Tefilat HaDerech* o «La oración del viajero», un pasaje que se recita antes de iniciar un viaje largo o una travesía, ya sea por aire, mar o incluso en trayectos largos en medio terrestre.

Cabe destacar, por último, que *Various Positions* fue el álbum en el que Cohen introdujo una de las herramientas que marcarían su producción musical a partir de entonces: el sintetizador. Si hasta ese año sus trabajos discográficos habían estado marcados por arreglos musicales de mayor sencillez en los que el elemento central era siempre el sonido de la guitarra, desde ese momento de su carrera el característico sonido de los trabajos musicales de Cohen se debería al uso del sintetizador. En definitiva, a pesar de no catapultar a Leonard Cohen de vuelta al éxito y de conseguir resultados positivos en las listas de ventas, el paso del tiempo ha hecho de este álbum el punto de inflexión en la carrera musical del canadiense. *Various Positions* posicionó de nuevo al canadiense en el panorama musical internacional, encumbrando su figura como la de un artista de referencia en el ámbito del underground y la música independiente, la de aquellos compositores y artistas que buscaban alejarse del *mainstream* y de las producciones de corte comercial.

En 1986, Leonard Cohen se embarcó en una nueva aventura musical. Tras su llegada a España por un compromiso laboral relacionado con la gira de su último trabajo, Adrián Vogel, Director de Arte y Repertorio Internacional de Sony Music le propuso participar en un proyecto titulado *Poetas en Nueva York*, un álbum homenaje a Federico García Lorca que contaría con la participación de artistas internacionales de la talla de Lluís Llach, Víctor Manuel, Paco y Pepe de Lucía o Georges Moustaki y Mikis Theodorakis. El canadiense tradujo para la ocasión el poema «Pequeño vals vienés» en un largo y arduo proceso que dio como resultado una de las canciones más celebradas y versionadas de Leonard Cohen, «Take This Waltz». Fuentes cercanas al artista canadiense han confirmado que aunque esta fue la primera incursión de Cohen en la obra de García Lorca desde el punto de vista creativo y con el objetivo de producir un texto

²⁹ Aunque fue Rufus Wainwright quien llevó la canción al cine al incluir su rendición de «Hallelujah» en la banda sonora de *Shrek* (2001), fue la versión de Jeff Buckley la que más veces apareció en producciones televisivas como *Urgencias*, *El ala oeste*, *Scrubs*, *The OC*, *Ugly Betty*, etc.

propio, no fue la única³⁰. La experiencia de *Poetas en Nueva York* llevó a Leonard Cohen a Granada, ciudad en la que, en 1986, se llevó a cabo la grabación del videoclip oficial de la canción. Para Cohen, acercarse a la ciudad del poeta español y visitar la casa en la que nació fueron una ocasión especial para retomar el contacto con la obra de García Lorca y estrechar su relación de admiración y devoción por la figura del poeta.

La aportación de Cohen a *Poetas en Nueva York* fue tan positiva que el canadiense acabó incluyendo «Take This Waltz» en su siguiente trabajo musical, *I'm Your Man* (1988). Este nuevo álbum seguiría la estela de *Various Positions* en cuanto a su sonido —con el característico toque del sintetizador— y la preferencia por unos arreglos musicales más contemporáneos y modernos pero sencillos en un aparato musical que no restaba protagonismo ni importancia al material lírico de las canciones. Se trata, asimismo, de un trabajo cuyas letras alcanzan un nivel de sofisticación pocas veces visto en la producción musical del canadiense. Sus temas centrales siguen siendo el amor y la nostalgia de un pasado mejor pero, en este caso, muchos de los versos que conforman las canciones de este álbum hacen gala de un sentido del humor maduro y elegante. Lejos de

«Ain't No Cure for Love», pista que abre la lista de canciones del disco, se sostiene sobre tres de los grandes pilares temáticos de la obra de Cohen: el amor, el sexo y la religión. Se trata de una letra inspirada en la crisis que el SIDA había desatado en la ciudad de Los Ángeles en los ochenta, lugar en que se encontraba la residencia del poeta durante aquellos años; una letra que viene a subrayar una realidad ineludible en la obra de Cohen: que el amor está siempre abocado a un destino trágico. «I Can't Forget» presenta una referencia muy sucinta del mito del judío errante, pues su voz poética, el propio Cohen, es incapaz de recordar el propósito que le empujó a llevar su propia vida de hombre errante; una misma línea derrotista que sigue su curso en la letra de «Everybody Knows». El álbum cierra con «Tower of Song», un lamento por el pasado brillante, por el presente envejecido y un ejercicio de reflexión sobre los pormenores de la vida del escritor, todo ello bañado en un tono de inflado pesimismo y, del mismo modo, de un humor con el que la voz poética se vanagloria, de forma irónica, de su «don», el don de la palabra. *I'm Your Man* fue el álbum que devolvió a Leonard Cohen al panorama

³⁰ Además de textos o canciones como «The Faithless Wife» o «The Night of Santiago», ambos inspirados en el poema «La casada infiel» del *Romancero gitano*, Leonard Cohen tradujo y adaptó otros poemas de García Lorca a lo largo de su trayectoria artística. Tanto Gabriela Valenzuela-Hirsch, artista costarricense que fue pareja de Cohen de forma intermitente durante la década de los ochenta y que colaboró en la traducción del «Pequeño vals vienés», como Alberto Manzano, amigo del canadiense y traductor de muchas de sus obras literarias en España, confirman que «Take This Waltz» y los textos arriba mencionados no son los únicos. Además de «La casada infiel» y el «Pequeño vals vienés», Cohen tradujo con la colaboración de Valenzuela poemas como el «Romance de la luna luna» o «Danza de la muerte» entre otros.

musical del momento y, con ello, le permitió recuperar su confianza como compositor y creador musical.

1.2.4. Últimos años y trabajos póstumos (1990 - 2022)

El reconocimiento a su obra musical comenzó a llegar en la década de los noventa. En marzo de 1991, Cohen fue incluido en el *Juno Hall of Fame*, un honor dedicado a los mejores creadores del ámbito de la música canadiense. Tan solo un mes después fue proclamado *Officer of the Order of Canada*, uno de los más grandes honores civiles otorgados en el país norteamericano (Nadel, 1996: 457). Los noventa fueron también los años en que más álbumes homenaje y producciones audiovisuales sobre el canadiense se produjeron y publicaron.

En 1989, inspirado por el cambio y la incertidumbre del momento histórico, Leonard Cohen dio comienzo a un proyecto que entonces se llamaba *Busted* (Nadel, 1996: 461) pero que acabó recibiendo el título de *The Future*. Desde sus inicios, el proyecto se planteó como uno de los más ambiciosos de la carrera musical de Cohen; el número de músicos e ingenieros de sonido se acercaba al de *Death of a Ladies' Man*, otro álbum que, se caracterizó por sus magnitudes colosales en lo que a la producción se refiere. En los agradecimientos y en los créditos que figuran al final del disco se pueden contar hasta treinta personas entre las que se encontraban colaboradoras habituales del canadiense como la renombrada Jennifer Warnes, Anjani Thomas, Perla Batalla o Peggy Blue, así como un coro de gospel al completo (Simmons, 2011: 565). *The Future* está conformado por nueve canciones de las que siete son originales y otra es una pista instrumental y se convirtió en el álbum más extenso de Leonard Cohen hasta la fecha con cincuenta y nueve minutos y veintidós segundos de duración.

Cohen acababa de comenzar a trabajar en este nuevo proyecto musical cuando tuvieron lugar una serie de hitos que cambiarían la historia contemporánea de Occidente y afectarían profundamente a la manera en que el artista comprendía una sociedad en continuo cambio. La caída del muro de Berlín, los años de la crisis del SIDA en Los Ángeles, los disturbios civiles acontecidos en la misma ciudad durante 1992... Las letras de este álbum son, por tanto, un ejercicio de reacción ante los eventos históricos de los que Cohen fue testigo durante todo su proceso de creación y, precisamente por ello, están impregnadas de un pesimismo y una oscuridad especialmente evidentes.

«The Future», tema que da título al álbum y que inaugura su lista de canciones, da cuenta del sentir del autor, aunque resulta especialmente revelador el título que Cohen le dio a dicho tema en un primer momento del proceso creativo: «If You Could See What's Coming Next». «The Future» combina un estilo musical cercano al *pop* todavía marcado por la presencia del sintetizador en los arreglos musicales, con un pesimismo que resulta paradójicamente jubiloso. Las menciones a Charles Manson, Stalin, Cristo, San Pablo o Hiroshima revelan un efectivo medio para transmitir el mensaje central de la canción que se construye en torno a la idea de la naturaleza cíclica de la Historia humana: «I've seen the future, brother/ It is murder».

Las letras de *The Future* revelan un compromiso social y una preocupación política que hasta la fecha no habían llegado a traslucir —o al menos no de forma tan clara— en las producciones musicales y literarias de Cohen. No obstante, lo trascendente de esa preocupación política no impidió que otros temas recurrentes en la producción artística de Cohen volvieran a hacer acto de presencia en algunas de las canciones de este álbum. Un ejemplo de ello es «Light as the Breeze», una canción que, como en muchas otras de su autoría, hace referencia explícita al acto sexual del *cunnilingus*. El sexo y el amor aparecen en este trabajo como un refugio circunstancial y temporal frente al caos y la destrucción que tienen lugar en el mundo que rodea a la voz poética; sin embargo, son el pesimismo y el derrotismo los sentimientos que imperan en las reflexiones políticas y sociales de las letras de este álbum.

Los noventa fueron los años en los que la relación que Cohen había establecido con el Zen comenzó a cambiar. A lo largo de la década anterior el canadiense se había sumergido con más profundidad en el mundo del budismo, el Zen y la meditación gracias a su relación con Roshi, el maestro Zen que dirigía el santuario de Mount Baldy en Los Ángeles en el que Cohen había realizado varios retiros espirituales. La figura de Roshi se convirtió en un elemento tan indispensable para el canadiense que el monje llegó a formar parte de la comitiva que lo acompañaba durante muchas de sus giras.

For almost thirty years, Zen and Judaism have interacted to provide a method for Cohen to deal with his spiritual life and public career. His life embodies the Zen view that harmony with the universe can only occur if each thing/event is allowed to be freely and spontaneously itself. (Nadel, 1996: 485)

En 1996 y con motivo de sus tres décadas de dedicación al movimiento Rinzai Zen, el canadiense fue ordenado monje Zen bajo el nombre de Jikan —el Silencioso— (Nadel, 1996: 490). Por ello, no es de extrañar que si el judaísmo había formado parte de la obra

de Cohen desde sus inicios en el mundo de la creación literaria, la llegada del Zen a su vida y su progresiva implicación con estas prácticas llegaron igualmente a dejar huella no solo en sus obras sino también en su manera de enfrentarse al proceso creativo y a su propia filosofía de trabajo. En uno de sus poemas de mediados de la década de los noventa titulado «Not a Jew», el propio Cohen reflexiona sobre las diferentes inmersiones espirituales realizadas a lo largo de su vida:

Anyone who says
I'm not a Jew
is not a Jew
I'm very sorry
but this is final
[...]

La influencia de esos años es especialmente notoria en el siguiente gran proyecto poético de Leonard Cohen, *Book of Longing* (2006). El *Libro del Anheló* —título que el volumen recibió en España— fue un proyecto artístico que el canadiense inició en 1984 durante una de sus estancias en el monasterio de Mount Baldy, por lo que gran parte de su contenido tanto visual como poético fue creado en los diferentes retiros espirituales que realizó desde mediados de los ochenta hasta principios de los dos mil.

Se trata del primer libro de poesía que Cohen publicaba en más de dos décadas y, al igual que *Dear Heather*, *Book of Longing* se erige como una suerte de cuaderno de notas o diario personal. En sus cerca de doscientas treinta páginas de contenido misceláneo, los dibujos y las ilustraciones creadas por el propio Leonard Cohen a lo largo de su vida comparten espacio con poemas originales, adaptaciones de canciones originales o adaptaciones de textos de otros escritores y artistas³¹. Además de abordar temas recurrentes en su obra y de dedicar un espacio poético a sus reflexiones acerca de su propia condición de poeta y cantante, este *Libro del Anheló* es un homenaje a sus maestros: Irving Layton, Roshi, Pierre Trudeau, el propio Federico García Lorca, etc. El volumen abre con una breve dedicatoria a Irving Layton, que entonces había formado

³¹ En trabajos musicales anteriores a la publicación de *Book of Longing*, Cohen incluye versiones musicalizadas o adaptaciones líricas de poemas de otros autores. En *Ten New Songs* (2001) podemos encontrar el tema «Alexandra Leaving», una canción basada en el poema «Ἀπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον», «The God Forsakes Antony» o «El Dios abandona a Antonio» del autor griego Constantino P. Cavafis. En el caso de *Dear Heather* (2004), la canción que abre el disco, «Go No More A-Roving», es un poema de Lord Byron musicalizado por el propio Cohen.

parte de su vida durante medio siglo; y cierra con un breve texto de agradecimiento que culmina con un «Thank you, Teachers/ Thank you, Everyone» (Cohen, 2006: 232).

Este poemario es, de igual forma, uno de los más variados en cuanto al aspecto formal y estructural de sus textos, así como en lo relativo al tono empleado en ellos. El rango oscila desde extensos poemas divididos en cuartetos hasta breves incisivos en verso de apenas dos líneas, sin dejar de lado las canciones, baladas, los largos extractos en prosa o las escuetas anotaciones que funcionan como pie de foto en algunas de las ilustraciones que incluye el poemario. Las composiciones líricas de este volumen cuentan con referencias bíblicas, referencias a la cultura pop o guiños intertextuales a otros creadores literarios. *Book of Longing* es, además, otro gran ejemplo de la capacidad de reinención y adaptación de la que Cohen hizo gala a lo largo de toda su carrera profesional. El poema «Thousand Kisses Deep» resulta de una reescritura de la canción «A Thousand Kisses Deep», que forma parte del álbum *Ten New Songs* (2001). Asimismo, el volumen incluye una adaptación de «La casada infiel», un poema que forma parte del *Romancero gitano* (1928), en este caso bajo el título de «The Faithless Wife». Años más tarde, el álbum póstumo *Thanks for the Dance* (2019) incluiría, del mismo modo, una canción titulada «The Night of Santiago» que no es sino una reescritura del romance lorquiano basado, a su vez, en su propia versión del mismo. A pesar de que la nostalgia —especialmente aquella que es irremediable y deriva del lamento de una pérdida— es uno de los elementos integradores y aglutinantes de este poemario, *Book of Longing* no es una obra imbuida del pesimismo y el fatalismo presentes en otros de sus anteriores trabajos. En palabras del propio Cohen, este es «a sweet little book [that] treats various forms of longing —religious, sexual, just expressions of loneliness—» (Hoban, 2006).

Asimismo, esta obra revela otra de las facetas artísticas que tuvo un gran peso en la vida y la obra del canadiense: el dibujo. Desde su adolescencia y desde antes incluso de iniciarse en la creación literaria, el joven Cohen llevaba siempre encima un bloc de notas y un lápiz (Simmons, 2011: 56) con los que dibujaba constantemente. Como le sucedía a Federico García Lorca, para Leonard Cohen el dibujo era una más de las múltiples facetas artísticas que exploró a lo largo de su trayectoria vital. Con el paso de los años, el dibujo se convirtió en un refugio artístico para el canadiense, a quien se le atribuyen cientos de ilustraciones, muchas de las cuales se encuentran aún en los archivos personales del cantante. Autorretratos, efigies y cuerpos femeninos, diferentes tipos de aves, símbolos religiosos o paisajes son los motivos más repetidos en las ilustraciones de Leonard Cohen.

Con un estilo muy similar al empleado en *Book of Longing*, el volumen publicado de forma póstuma y titulado *The Flame* (2018) recoge, a modo de volumen recopilatorio, «poems and selections from notebooks»³², incluyendo también dibujos e ilustraciones inéditas hasta el momento que se encontraban en los archivos Leonard Cohen. Editado por Robert Faggen y Alexandra Pleshoyano, este libro incluye poemas, letras de canciones, extractos de los cuadernos personales de Cohen y fragmentos de su correspondencia con compañeros de profesión, todo ello acompañada de ilustraciones, dibujos y facsímiles.

El canadiense fue responsable artístico de algunas de las portadas de sus obras literarias precisamente por su interés y su afición al dibujo y la pintura. La primera edición de *Book of Mercy* (1984) presentaba en su portada un símbolo visual que, formado por dos corazones superpuestos en posiciones contrarias, imitaba en forma y estructura a la Estrella de David, símbolo identitario por excelencia del judaísmo.

The beautiful jacket design, with its red and gold intertwined hearts, tells the reader that Jewish identity is in each part of Cohen's reflections. But the intertwined hearts reinterpret even as they represent the star of David. (Jeffrey, 1986)

A pesar de que podría tratarse de un símbolo que ya se había utilizado en civilizaciones judeocristianas y el propio Leonard Cohen afirmó en alguna ocasión haber leído información sobre hallazgos arqueológicos relacionados con dicho símbolo, la creación artística del mismo por parte de Cohen se llevó a cabo a mediados de los ochenta. Desde entonces, esos corazones interconectados —o «Unified Heart», como así se refería a ellos su autor (Hampson, 2007)— empezarían a hacer acto de presencia en muchas de las obras del autor, tanto en sus portadas como en el interior de discos y poemarios³³.

A lo largo de los años, el canadiense compartió con los creadores de The Leonard Cohen Files, una web creada en 1995 y dedicada a la obra literaria y musical del artista con un fórum abierto en el que participa activamente su comunidad de seguidores, numerosas piezas artísticas de su autoría, desde bocetos plasmados con lápiz en servilletas de hostelería hasta ilustraciones digitales creadas con programas de ordenador. El gran número de ilustraciones, bocetos y dibujos a color que aún albergan los archivos de la Thomas Fisher Rare Book Library de la University of Toronto, así como los archivos

³² Así reza el subtítulo del libro en su edición publicada por McClelland & Stewart (2018).

³³ En las portadas del *Book of Longing* y *The Flame* el símbolo de la Order of the Unified Heart aparece sobre otro símbolo conformado por dos caracteres chinos en blanco sobre un fondo rojo. Ambos símbolos aparecen también en portadas de discos, como es el caso de *Dear Heather* (2004).

personales que permanecen bajo el poder de la familia Cohen, revelan el interés y la dedicación del autor a este otro ámbito de la creación artística.

La primera década del nuevo milenio fue especialmente complicada para Leonard Cohen. En un momento delicado de su vida en el que el canadiense pensaba ya en su retirada de los escenarios, descubrió que su manager y amiga, una de las personas más cercanas de su círculo de confianza, había sustraído de sus cuentas bancarias cerca de cinco millones de dólares, llevándolo a la ruina. La imposibilidad de retirarse en tales circunstancias y lo delicado de su situación económica obligaron a Cohen a volver a los escenarios en una serie de giras internacionales que se fueron sucediendo a lo largo de toda la década. Ese es el principal motivo por el que, desde la publicación de *Dear Heather* (2004), solo se publicaron álbumes recopilatorios de canciones en directo hasta poco antes de su fallecimiento, con la excepción de *Old Ideas* (2012), su decimosegundo álbum de estudio, y *Popular Problems* (2014) calificado por la crítica como «his finest recording since 1995's [sic] *The Future*» (Jurek, 2014).

Los años del regreso de Leonard Cohen fueron también los años en que se sucedieron los reconocimientos y galardones con motivo de su longeva carrera artística, premios entre los que se encuentran el Grammy Lifetime Achievement Award en 2010, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2011 o el New England PEN Award for Excellence in Lyrics.

Leonard Cohen falleció el 7 de noviembre de 2016 en su residencia de Los Ángeles. Tal y como el propio autor constató en el poema «Not a Jew», «this decision is final», y haciendo honor a sus creencias religiosas y por su expreso deseo fue enterrado por el rito judío en su ciudad natal, en el terreno privado de los Cohen en el cementerio de la congregación Shaar Hashomayim de la ciudad canadiense.

En sus últimos meses de vida, Cohen dedicó todos los esfuerzos que su cuerpo enfermo le permitió a la selección y preparación del material que formaría parte de su último poemario, *The Flame* (2018). Como Federico García Lorca, Cohen preparaba de forma meticulosa y cuidada la disposición y estructura de todos sus poemarios y evitaba dejar cabos sueltos o instrucciones que pudieran malinterpretarse. Para *The Flame*, Cohen había concebido tres grandes secciones. La primera parte, «Poems», contaba con un total de sesenta y tres poemas cuidadosamente seleccionados por el autor de entre sus materiales no publicados. La segunda sección, «Lyrics», es una selección de poemas que se convirtieron en canciones a pesar de que, como apuntan Faggen y Pleshoyano, «all the lyrics for Leonard Cohen begin as poems, and thus they can be appreciated as poems on their own right» (2018). La tercera sección del libro contiene una serie de entradas

extraídas de los diarios personales que Cohen actualizaba rigurosamente desde su etapa de adolescencia. Por indicación expresa del canadiense, el libro incluye asimismo el discurso de aceptación pronunciado en la ceremonia de los Premios Príncipe de Asturias en el teatro Campoamor de Oviedo el 21 de octubre de 2011. En un último acto de generosidad, Cohen sugirió que se incluyera una selección de los 370 autorretratos que había dibujado a lo largo de su vida y que conservaba entre sus materiales de archivo, así como veinticuatro ilustraciones de su colección. La selección de textos y su disposición dentro de la obra consiguen evocar a la perfección la versión más madura del Leonard Cohen poeta, así como la grandeza, la sencillez y la calidad de *Book of Longing*, poemario que, en planteamiento y estructura, es claro predecesor de *The Flame*.

De esta misma época son los dos últimos trabajos discográficos de Leonard Cohen, uno de ellos publicado en 2016 y el otro editado y publicado de forma póstuma por su hijo, Adam Cohen, en 2019. Semanas antes de fallecer salía a la venta *You Want It Darker* (2016), el primero de esos dos álbumes y el que sería el último trabajo de estudio en vida para Leonard Cohen.

The culmination of 50 years of moody, often melancholic music, *You Want It Darker* stands out as the musical equivalent thereof, a wry reckoning of a lifetime's worth of damaged relationships, upheld vows, and broken promises from pop's preeminent emotional accountant. (Cataldo, 2016)

You Want It Darker, calificado por la crítica como su disco más oscuro hasta la fecha, presenta una amarga reflexión sobre el fracaso amoroso, así como una conversación con Dios acerca de la crueldad del universo y las injusticias a las que se enfrenta el yo poético mortal que afronta el final de sus días con resignación. Al igual que *You Want it Darker*, *Thanks for the Dance* (2019) es un álbum construido a partir de las últimas grabaciones de estudio que Leonard Cohen pudo completar antes de su fallecimiento.

Arriving three years after his death, *Thanks for the Dance* is a surprise, a sort of séance as *shiva*, a magnificent parting shot that's also that exceptionally rare thing — a posthumous work as alive, challenging, and essential as anything issued in the artist's lifetime. (Hermes, 2019)

Se trata de un álbum muy especial en el que las canciones cuentan con arreglos musicales sencillos para hacer resaltar dos elementos esenciales: la voz profunda, ronca y casi profética de un Leonard Cohen que recita los versos con la cadencia y la seriedad de quien lee las Sagradas escrituras; y las guitarras flamencas de Javier Mas, músico español que

colaboraba con Cohen desde hacía más de una década. Los laúdes, las guitarras y los instrumentos de percusión emulan los sonidos de las tradiciones musicales del Mediterráneo y Oriente Medio mientras que, en algunos de los temas, un coro femenino aporta el toque melódico y religioso tan propio de los últimos trabajos discográficos del canadiense.

Las letras de *Thanks for the Dance* están cargadas de significado y de referencias intertextuales, tanto con respecto a la obra del propio Cohen como a las de otros autores. En el tema «It's Torn» encontramos trazas textuales de «Anthem», la canción más esperanzadora del álbum *The Future* (1992). Los versos «Come gather the pieces all scattered and lost/ The lie in what's holy, the light in what's not» recuerdan la moraleja que esconde «Anthem» —«There is a crack, a crack in everything/That's how the light gets in»—, del mismo modo que nos hacen remitirnos al «Hallelujah» que, frío y roto, esconde luz y oscuridad a partes iguales.

Este álbum incluye también la canción «The Night of Santiago», una adaptación musicalizada de «The Faithless Wife», poema incluido en *Book of Longing* (2006) que es, a su vez, una adaptación de «La casada infiel», romance de Federico García Lorca.

Leonard Cohen pasó los últimos años de su vida en armonía con sus creencias religiosas y con sus seres queridos, en quienes se refugió en esta última etapa de su trayectoria, y haciendo gala de una sus cualidades más loables, su capacidad de trabajo y su incansable espíritu de superación como artista. Tanto en los momentos de bonanza como en aquellos de incertidumbre y pesar, Cohen mantuvo siempre sus grandes virtudes: su pasión por la escritura, su turbulenta pero continua relación con lo divino y lo espiritual y su constancia y tesón a la hora de afrontar su trabajo. Su obra permanece como un nítido reflejo de una persona que, intrigada y atormentada por asuntos humanos y universales —el amor, la muerte, la vida, la presencia de lo sagrado...— supo plasmar estas preocupaciones de forma personal y con un estilo propio, revelando así la identidad y el retrato íntimo del artista que fue.

1.3. Enrique Morente

«Sin la figura de Enrique Morente no se podría entender
el mapa del flamenco actual y futuro»

J. M. Gamboa

Enrique Morente Cotelo nació el 25 de diciembre de 1942 en la misma ciudad que el poeta español más universal, la otra figura del panorama artístico español en que nos centramos en este trabajo. No obstante, Morente procedía del humilde barrio del Albaicín y llegó a convertirse en una de las grandes voces del flamenco en España durante los más de cuarenta años que duró su próspera carrera. Su curiosidad artística le llevó a explorar diferentes estilos musicales y a atesorar un amplio y profundo conocimiento sobre el flamenco, medio de expresión al que se dedicó. Esa misma curiosidad, convertida ya en afán de innovación, le llevó a apostar por la renovación del cante a través de la incorporación de nuevos sonidos que se alejaban de las premisas más tradicionales. Asimismo, su gusto por la literatura se convirtió en una de las principales características de su producción artística gracias, precisamente, a la incorporación de versos de los denominados como poetas cultos a todos los palos del flamenco que cultivó durante su carrera. Conocido como uno de los grandes cantaores del siglo XX, su legado como artista permanece vigente en la actualidad y lo sitúa como una figura clave y un pionero de la renovación del flamenco.

Al igual que otras grandes figuras del flamenco en España, su primera toma de contacto con el cante y la música tuvo lugar como integrante de un coro religioso, en su caso en la catedral de Granada, donde participó como seise cuando apenas tenía siete u ocho años. Esta experiencia, que en un principio le sirvió para ganar algo de dinero y apoyar económicamente a su familia, fue uno de los elementos que impulsó su afición por el cante y la música. La dedicación tanto profesional como sentimental con que Morente se dio al cante flamenco resultó excepcional por carecer el granadino de «influencias genealógicas» (Gutiérrez, 2018: 16). Ni su padre, Juan Morente, ni su madre, Encarnación Cotelo, tenían relación alguna con el mundo del flamenco más allá de vivir en un barrio y en una ciudad en los que esta forma de expresión artística era omnipresente y, por ello, prácticamente ineludible. Morente empezó a vivir el flamenco de manera inconsciente, natural y orgánica en el ámbito familiar; las saetas que cantaba su madre en

casa o los cantes que escuchaba en sus visitas a las cuevas del Sacromonte granadino fueron su primer contacto con esta forma de expresión artística. Así, el flamenco de Granada tuvo una gran influencia en su formación artística y personal y es por ello que, a pesar de la presencia hegemónica de ciudades como Sevilla, Jerez o Cádiz en lo referente al flamenco, su creación y su difusión, Enrique Morente llevó siempre por bandera la defensa y representación del flamenco de Granada.

Siguiendo los pasos de Federico García Lorca sin ser plenamente consciente de ello, con apenas dieciséis años el joven Enrique Morente dejó atrás su ciudad natal para trasladarse a Madrid. La capital le ofrecía entonces un amplio abanico de posibilidades para iniciarse en el mundo del cante de forma profesional, algo que en la Granada de la época era impensable por lo limitado de su oferta cultural. Como ya le sucediera a Leonard Cohen a su llegada a la Universidad de McGill, los primeros años de Morente en Madrid le sirvieron para conocer a los que se convertirían en sus maestros. Al llegar a la capital y comenzar a frecuentar la conocida Peña Charlot, el granadino conoció a tres de las personas que le ayudaron a orientar y consolidar su afición por el flamenco y su posterior profesionalización en el mundo del espectáculo: Pepe de la Matrona, Aurelio Sellés y Bernardo de los Lobitos.

Subí a Madrid, me encontré con varios aficionados también de Andalucía y conocí a Pepe de la Matrona y a una serie de buenos amigos. Les gustaba eso y eran aficionados. Luego, de verdad ya, me convertí en aficionado. (Gutiérrez, 2018: 23)

Esa «afición» al cante que Morente desarrolló en aquellos años fue crucial para su posterior toma de conciencia con respecto a la importancia y la solemnidad de esta forma de expresión artística; convertirse en aficionado fue el primer paso en la que sería una larga trayectoria como cantaor profesional. A los pocos años de su llegada a Madrid, la carrera de Morente ya se perfilaba como la de una estrella en ciernes. En 1963 participó junto a José Blas Vega en una serie de conferencias del flamencólogo madrileño, con la compañía de Manolo de Huelva a la guitarra. Tan solo un año después, en 1964, actuó en la Feria Mundial de Nueva York y en la embajada española de Washington y participó en un festival de flamenco en Córdoba junto a dos de sus maestros: Antonio Mairena y Pepe de la Matrona. En 1965 participó en varios cursos y festivales de flamenco celebrados por toda la geografía andaluza. Su carrera como cantaor profesional se consolidó oficialmente durante aquellos años, época en la que se le conocía como «Enrique el granaino». Pronto pasó a formar parte del célebre tablao Zambra, situado en la capital madrileña, y su presencia en festivales de flamenco y eventos tradicionales lo convirtieron en un

reclamo³⁴ para cantaores y aficionados, sobre todo a partir de 1967, año en que fue premiado en el certamen *Málaga Cantaora* de Madrid.

Durante ese mismo año, Enrique Morente dio comienzo, del mismo modo, a su carrera discográfica. Hispavox, compañía discográfica española entonces independiente, editó su primer disco, *Cante flamenco, Enrique Morente* (1967) y, tan solo un año después, el segundo, *Cantes antiguos del flamenco* (1968). Estos primeros álbumes de estudio reflejan el trabajo maduro y clásico de un Enrique Morente todavía apegado a la tradición. Sin embargo, a pesar de demostrar su conocimiento y maestría en los palos básicos del flamenco que se incluyen en el disco, una parte de la crítica no pudo evitar ver ya en esos dos primeros álbumes una intención renovadora y de evolución en la actitud de Morente con respecto al flamenco³⁵.

A finales de los años sesenta esa intención renovadora de Morente cristalizó en una realidad manifiesta. La repercusión política y social del mayo francés de 1968 llegó a ciertos sectores de una sociedad española cada vez más hastiada por la situación de férreo control y censura promovida por el régimen franquista. Uno de los colectivos más activos en la defensa de los derechos sociales y la participación política y sindical fue el movimiento estudiantil universitario. Durante aquellos años de tensión política, Morente conoció a José Luis Ortiz Nuevo, poeta; a Manuel Gerena, cantaor; a Francisco Gutiérrez Carbajo y a Andrés Raya, personalidades que promovieron un nuevo paradigma en el ámbito del flamenco y que emplearon su medio de expresión, el cante, para la denuncia y la movilización social. Los dos últimos, grandes aficionados al flamenco, vivían en el colegio mayor San Juan Evangelista y fueron los responsables de que tanto Morente como José Luis Ortiz Nuevo y Manuel Gerena comenzaran a acudir regularmente a dicho centro para participar en recitales y otras actividades culturales. Se produjo, por tanto, un acercamiento entre el flamenco y la universidad; la tradición entraba en contacto directo con el cambio político y social que en ese momento se estaba cultivando en el ámbito estudiantil universitario. Comenzó así un proceso que algunas voces como la de Francisco Almazán tildaron de «experimento peligroso»: «el trasvase de un arte popular, el flamenco, a la cultura urbana» (1970: 45).

³⁴ El cartel de un festival celebrado en Cartagena, Murcia, lo presentaba como «Enrique Morente: triunfador en el pabellón español de la Feria de Nueva York» (Gutiérrez, 2018: 27).

³⁵ José María Velázquez-Gaztelu, periodista gaditano, declaraba con respecto a estos dos primeros trabajos que Morente «centra todo su esfuerzo en una renovación musical del cante. Para los ortodoxos puede resultar un desajuste en la línea tradicional: no obstante, el juicio de los resultados quizá sea prematuro» (1973).

Para Enrique Morente, ese periodo en el San Juan Evangelista supuso un antes y un después y marcó su trayectoria tanto personal como artística. No obstante, mucho antes de posicionarse políticamente con sus decisiones artísticas y sus declaraciones, Enrique Morente ya vivía en un ambiente irremediabilmente politizado. Su familia, de izquierdas y de clase humilde y trabajadora, vivía en uno de los barrios más pobres y denostados de la ciudad de Granada, y en una de las zonas que más vivió las terribles consecuencias de la Guerra Civil Española. Aun así, las amistades que forjó en torno al colegio mayor San Juan Evangelista y los horizontes artísticos y literarios que esos intercambios musicales y políticos le ofrecieron cristalizaron en una de las principales líneas temáticas de su producción artística posterior: la de la preocupación política y la conciencia de clase.

En 1970, Enrique Morente realizó su primer recital completo, un evento que llevó por nombre «Homenaje flamenco a Miguel Hernández». La propuesta se alejaba radicalmente de los recitales flamencos tradicionales, pues suponía la incorporación de la llamada «poesía culta» a un medio eminentemente popular. A pesar de las críticas, Morente estaba convencido: la poesía —sobre todo la poesía de corte reivindicativo— tenía cabida en el flamenco. El propio cantaor justificaba así su interés por adaptar la obra de Miguel Hernández en una entrevista recogida por Víctor Claudín:

No sé exactamente cómo se me ocurrió cantar a Miguel Hernández. Me gustaba su poesía y vi que entraba bien por algunos palos flamencos, así que decidí hacerlo [...] Yo también canto cosas más y populares que también están muy bien. Por eso me gusta cantar de todo, porque el flamenco es muy amplio y lleno de posibilidades. (1981: 269)

La conciencia política, como reconoció el granadino en un testimonio recogido por Bruno Galindo, «no me viene de Lorca sino de Miguel Hernández, que es quien me hizo darme cuenta de muchas cosas. Federico vino mucho tiempo después» (2011: 25). Así, ese homenaje flamenco a Miguel Hernández fue el principal precursor del álbum homónimo que se publicó en 1971. En ese trabajo de estudio editado y publicado por el sello discográfico Hispavox, el cantaor puso música a «Sentado sobre los muertos» y «El niño yuntero», dos poemas que formaban parte de *Viento del pueblo* (1937); así como a «Nanas de la cebolla», del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941). Años después incluyó en el álbum *En vivo* (1974) uno de los poemas que más cantaba en recitales: «Andaluces de Jaén». La huella de Miguel Hernández también estuvo presente en el álbum *Despegando* (1977), trabajo en el que el granadino incluyó su adaptación de la «Elegía a Ramón Sijé» bajo el nombre de «Compañero (Extractos de “Elegía a R. Sijé”)». Dos décadas más tarde, ya en los noventa, Morente volvió a llevar los textos del poeta de

Orihuela a su música, en esta ocasión para el álbum *Negra si tú supieras* (1992), un trabajo con el que, además de rendir homenaje a grandes poetas del ámbito hispanoamericano como Nicolás Guillén, Morente pretendía posicionarse contra el racismo y la xenofobia (Gutiérrez, 2018).

Las fechas en que se publica ese primer *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* resultan especialmente significativas, pues nos indican que Morente interpretó, grabó y publicó trabajos en los que llevaba al flamenco los versos de un poeta abiertamente republicano que había sido censurado por el régimen aún en plena dictadura. Esto le acarrió duras críticas por parte de los sectores más conservadores que lo acusaban de politizar un arte que hasta entonces se había desarrollado al margen de reyertas políticas (González Lucini, 2010: 78).

Ese disco homenaje a Miguel Hernández fue la piedra angular sobre la que se cimentó toda una carrera artística marcada por la adaptación y reinterpretación de la poesía culta a través del flamenco. No obstante, a pesar de que el de Orihuela fuera el primer poeta cuyos versos acabaron convertidos en cante por el ingenio de Morente, el primer poeta al que leyó y que le hizo reflexionar sobre el arte de la creación literaria fue su paisano Federico García Lorca. De hecho, otro de los momentos más decisivos de su carrera fue su participación en un homenaje internacional a Federico García Lorca que se llevó a cabo en París, el 5 de mayo del año 1972 en la sede parisina de la Organización Mundial de la Cultura de la ONU. En ese recital —en el que también participó Carlos Cano—, Morente interpretó «El lenguaje de las flores» (Gutiérrez, 2018: 55), más comúnmente conocido como «Madre, llévame a los campos», un texto de Federico García Lorca que forma parte de *Doña Rosita la soltera* (1935). Esta obra del poeta granadino fue clave para la formación literaria de Morente y supuso su primera toma de contacto con la producción literaria de García Lorca.

Un día en Granada llegó a mis manos una obra de García Lorca, *Doña Rosita la soltera* [...] Aquella obra caló muy hondamente en mí, que olía, vamos que vivía aquellos olores que parecían salir de las páginas de *Doña Rosita la soltera*. Veía el Albaicín, que es donde yo nací, con aquellos olores que bajaban de las paredes. Después, seguí leyendo novelas del Oeste, pero no se me olvidó a mí en la vida aquella lectura de García Lorca. (Gutiérrez, 2018: 39)

Ese «Madre, llévame a los campos» se convirtió en una de las canciones más emblemáticas del cantaor granadino, que llegó a interpretarla y grabarla en tres discos diferentes —*Morente en vivo* (1974), *En la casa museo de Federico García Lorca* (1990)

y en *Morente-Lorca* (1998)—, introduciendo modificaciones rítmicas y musicales en cada una de esas versiones.

El periodo comprendido entre mediados de los ochenta y finales de los noventa fue para Enrique Morente una década de atrevimiento y experimentación artística. En 1983 participó en el espectáculo *Macama jonda*, una exhibición de cante y baile concebida por José Heredia Maya en la que los sonidos del flamenco se fusionaron con los de la Orquesta Andalusí de Tetuán. Se trataba de un espectáculo único en el que Enrique Morente compartía escenario con cantaores de la talla de Antonia *La Negra*, Luis Heredia *El Polaco* y Jaime Heredia *El Parrón*, voces encargadas de llevar «el peso de esos cantes de alegría que transmiten a lo largo del espectáculo la posibilidad del encuentro entre hombres y entre pueblos» (Torres, 1983).

En 1986 estrenó en el célebre Teatro Real de Madrid *Fantasia del cante Jondo para voz flamenca y orquesta*, un proyecto creado en colaboración con Antonio Robledo en el que también participaron Juan Habichuela y Gerardo Núñez así como la Orquesta Sinfónica de Madrid. Los ochenta fueron, del mismo modo, los años de la creación y el estreno de *El loco romántico*, una obra teatral inspirada en el texto cervantino de Don Quijote de la Mancha; así como la década en que Morente estrenó uno de los espectáculos más artísticamente ambiciosos y eclécticos de su trayectoria: *Misa flamenca* (1988). Como un artista reconocido y ya consolidado en el panorama musical español en general y del flamenco en particular, este tipo de apuestas musicales más arriesgadas que se alejaban exponencialmente del flamenco más puro y tradicional describen a la perfección el espíritu innovador y renovador de Enrique Morente.

En 1994 el granadino fue galardonado con el Premio Nacional de Música, concedido entonces por el Ministerio de Cultura del gobierno español. Un año más tarde, se le condecoró con la medalla de oro de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos de Jerez de la Frontera, Cádiz; del mismo modo, recibió el galardón «Compás del cante» en Sevilla. El espíritu de hermanamiento y fusión con las músicas de otras culturas llevó a Enrique Morente a colaborar con el famoso coro de Voces Búlgaras Angelite en un espectacular recital ofrecido en la Catedral de Barcelona.

No obstante, a pesar de tener una concepción del flamenco mucho más amplia y abierta que otros artistas de su generación, Morente nunca dejó de lado ni obvió la importancia del componente tradicional y de la pureza en el género. El cantaor granadino demostró ese respeto por la tradición musical de la que formaba parte y por comprender y honrar el flamenco acudiendo a sus raíces y su pasado no solo en sus primeros trabajos discográficos o en todos los recitales en los que incluía letras y ritmos propios de su forma

más tradicional, sino también en sus homenajes a las grandes figuras del flamenco contemporáneo. Si en 1977 ya lo demostró con su sentido *Homenaje a don Antonio Chacón*, lo volvió a poner de manifiesto en *Morente-Sabicas* (1990), un disco excepcional grabado junto a Agustín Castellón Campos «Sabicas», guitarrista español considerado como uno de los más grandes maestros de la guitarra flamenca de toda la historia y gran precursor de la internacionalización del flamenco.

Gran estudioso de los textos tradicionales del flamenco y fiel aficionado de los grandes cantaores de su época, Morente fue capaz de concebir el flamenco como un medio de expresión que, a pesar de beber de una fuente tradicional concreta y delimitada, era capaz de expandirse, evolucionar y adaptarse a los nuevos tiempos, así como a los sonidos de otros géneros y otras culturas.

1.3.1. Morente y la literatura

Y cuando no he tenido o se me ha agotado la inspiración del repertorio popular de letras, que son las que siempre más me han apasionado, pues lo mismo, porque también leo a San Juan de la Cruz, ¿por qué no cantarlo, si es que apetece? Soy un apasionado de la poesía y siempre procuro poner en cada disco un poeta nuevo. (Gutiérrez, 2011: 98-99)

La capacidad innovadora y renovadora de Enrique Morente no radicaba solo en su interés por músicas y sonidos alejados del ámbito del flamenco, ni en su gusto por fusionar los sonidos de flamenco con los sonidos del rock, la sicodelia o incluso con los elementos musicales propios de la liturgia católica. Esa cualidad de la que el cantaor hacía gala se debía, del mismo modo, a su gusto por adaptar textos de poesía culta para ponerles música y llevarlos al flamenco, un género que normalmente se nutría de la tradición oral y popular. Esta labor, que más que de adaptación bien podría tildarse como de creación o recreación, es uno de los aspectos más distintivos y característicos de la vasta producción musical de Enrique Morente. Tal y como recoge Balbino Gutiérrez, biógrafo y amigo del cantaor granadino, podemos encontrar adaptaciones de «poesía culta» en 15 de sus 18 álbumes, contando tanto los álbumes de estudio como los que recogen grabaciones de recitales en directo (Gutiérrez, 2018).

La nómina de poetas cuyos textos han sido cantados por Morente asciende a la cifra de veinticinco y en ella podemos encontrar nombres de distintas épocas de la historia de la literatura española e Hispanoamericana. Desde Francisco de Quevedo hasta Luis García Montero —pasando por otros como Gustavo Adolfo Bécquer, los hermanos

Machado, Federico y Francisco García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti, José Bergamín, Pablo Neruda, etc.—, Morente ha adaptado y llevado al flamenco los versos de alrededor de ochenta y cuatro poemas. De algunos de ellos tomaba el texto en su totalidad, mientras que de otros utilizaba solo algunos versos que incorporaba y fusionaba con letras de repertorios populares o incluso con versos de producción propia.

Morente es un artista que se ha empeñado desde los años sesenta en protagonizar un viaje de vuelta. Los músicos cultos y los poetas se habían acercado al flamenco para enriquecer sus tonos. Morente decidió que el flamenco, como impulso creativo y fuerza central, se podía acercar a la música clásica y a los poetas para abrirse nuevos caminos, en busca de una libertad indispensable en el arte y en la vida. Consiguió así completar definitivamente el diálogo iniciado por Manuel de Falla y Federico García Lorca en el Concurso de Cante Jondo de 1922. (Gutiérrez, 2011: 99)

Estas palabras de Luis García Montero, uno de los muchos poetas cuyos versos han sido transformados o utilizados en canciones adaptadas e interpretadas por Enrique Morente, reflejan una de las principales premisas de este trabajo, así como una de las afirmaciones artísticas que el granadino defendió durante toda su carrera profesional: la de la música y la poesía como elementos que, en movimiento y en una relación de naturaleza simbiótica, se nutren el uno del otro beneficiándose mutuamente. De la misma forma que Federico García Lorca y Leonard Cohen acudían a la tradición popular de sus respectivos acervos culturales para enriquecer sus creaciones artísticas, esas mismas creaciones servirían luego de inspiración a artistas de diversa índole que, como Enrique Morente, las adaptarían y convertirían en un producto de consumo más o menos popular.

Uno de los aspectos más interesantes de la carrera musical de Morente es su relación con la poesía de autores como San Juan de la Cruz, fray Luis de León o Santa Teresa; poetas místicos y ascéticos del siglo XVI español. Los versos de estos autores aparecen en varios trabajos del cantaor granadino, pero el más relevante de todos quizá sea *Misa flamenca* (1991), un álbum en el que, como bien explicaba el propio Morente, la música y los textos propios de la liturgia conviven con textos escritos por poetas como San Juan de la Cruz y fray Luis de León o Lope de Vega, entre otros.

Ya los sonidos de *Omega* están en un disco anterior... Era una trilogía que se llamaba *Misa flamenca* y se tenía que haber llamado *Textos sagrados*. Le puse *Misa flamenca* porque estaba inspirado en la liturgia de la misa flamenca donde hay un coro que canta la misa y luego, el pueblo laico, que soy yo, canta otros textos. [...] Yo soy un enamorado del arte religioso, y una misa en latín me gusta. (Galindo, 2011: 57)

Como ya ocurriera en el caso de Federico García Lorca y de forma más explícita y diversa en el de Leonard Cohen, la espiritualidad religiosa formaba parte del imaginario personal y artístico de Enrique Morente. Criado en la tradición católica y guiado hacia el mundo de la música a través de su participación en un coro religioso, la imaginería cristiana estuvo siempre muy presente en su vida personal, aunque su medio de expresión, el flamenco, también propiciaba su interés por este tipo de temática. Como ya ocurriera en el caso de García Lorca o Cohen, las inquietudes religiosas de Morente permearon también en su producción artística.

En *Misa flamenca* el reflejo de ese interés dio como resultado una obra maestra en la que Morente reinterpretaba el concepto de misa flamenca tradicional con siete canciones que representan momentos culminantes del rito litúrgico. Los temas que formaron parte del repertorio final del álbum fueron «Kyrie», con letra del propio Morente; «Gloria», que incluye versos de «Del Bembo» de fray Luis de León; «Credo», con versos del anónimo «Soneto a Cristo crucificado»; «Introito», con estrofas de Lope de Vega; «Sanctus», con versos de la oda de fray Luis «A la ascensión» —también conocida como «¿Y dejas, Pastor santo...?»—; «Agnus Dei», con letras tradicionales adaptadas por Morente; y «Salve», con fragmentos de textos de Juan del Encina y Pedro Garfías. Como hemos apuntado con anterioridad, cuando tenía apenas siete años, Enrique Morente empezó a cantar como seise en el coro de la Catedral de Granada, una experiencia que, como reconocería él mismo, tuvo mucho que ver, no solo con este trabajo en concreto, sino con su carrera profesional en general:

Todas esas experiencias de la niñez [...] influyen decisivamente en el futuro, y no hablo de traslaciones de la música sacra al flamenco, sino de una convivencia de sonos y armonías: desde el flamenco a los cantos litúrgicos en latín [...] y desde los cantos litúrgicos al flamenco. Una fusión, una corriente continua. (Gutiérrez, 2018: 16)

Este álbum demuestra, por un lado, el conocimiento literario de Morente y su capacidad para seleccionar y adaptar las obras de artistas de ámbitos culturales e históricos completamente diferentes. En «Salve», por ejemplo, conviven el «¿A quién debo yo llamar?» de Juan del Encina, poeta cuya obra se desarrolla a finales del siglo XV; con el «Dulce María» de Pedro Garfías, un poeta comunista que pasó sus últimos años exiliado en México. Asimismo, Enrique Morente consigue su objetivo de transmitir la esencia de una misa flamenca, y lo hace unificando elementos tradicionales del flamenco, como el toque y las palmas, con elementos sonoros propios de la liturgia como los solemnes coros y el uso de cantos líricos.

Siguiendo en las líneas de la poesía mística, resulta relevante mencionar las versiones que Enrique Morente hace del «Cantar del alma» de San Juan de la Cruz, una de ellas recogida en el álbum *Cruz y luna* (1983) y otra en *Morente - Lorca* (1998). La primera de estas versiones se publica como «Aunque es de noche», título con el que se populariza, mientras que la segunda se publica como «Cantar del alma»³⁶. En ambos casos, Morente respeta los versos originales del poeta abulense haciendo, como único cambio, una redistribución de algunas estrofas y repitiendo el verso «aunque es de noche» a modo de estribillo.

De los grandes nombres de los Siglos de Oro de la literatura española cuyos versos han sido cantados por Enrique Morente, destacan los de Francisco de Quevedo y Luis de Góngora. En *El pequeño reloj* (2003) encontramos un tema llamado «Reloj molesto» en el que, compartiendo espacio con estrofas de origen tradicional, encontramos los versos de un poema de Francisco de Quevedo, «El reloj de arena». De esta composición Morente extrae tanto el título de su canción como los versos que repite a modo de estribillo: «qué tienes que contar, que contar/ reloj molesto».

En cuanto al poeta cordobés, encontramos un ejemplo de su presencia en la obra de Morente en el disco *Pablo de Málaga* (2008), uno de los últimos trabajos de estudio del cantaor. En él se incluye el soneto XXXI de Góngora, comúnmente conocido como «Mientras por competir por tu cabello», en una canción que recibe el nombre de «Soneto X». Esta adaptación respeta todos y cada uno de sus versos, sin modificaciones líricas y con una base musical cargada de ritmos y sonidos árabe andaluces.

Sin embargo, no solo la poesía tenía cabida en la obra de Enrique Morente. El cantaor granadino participó en múltiples adaptaciones y representaciones de obras teatrales, tanto de títulos del teatro clásico como de obras más contemporáneas. Un ejemplo de su implicación en el mundo del teatro fue *El loco romántico*, una obra que se desarrolló en 1988 y que estaba basada en *El Quijote* de Miguel de Cervantes, un escritor por los que Morente sentía una gran admiración:

Lo que intento plasmar ahí es la locura de algunos que van por el mundo creyéndose que pueden arreglarlo, esa gente maravillosa que es trágica y a la vez cómica, esa mezcla de utopía y tristeza que está tan bien contada en *El Quijote*. (Mora, 2005)

³⁶ En 2017 la cantante Rosalía publicó una adaptación del mismo «Cantar del alma» de San Juan de la Cruz inspirada en la que Morente publicó en *Cruz y luna* y que, al igual que la del granadino, recibe el título de «Aunque es de noche». Morente logró convertir los versos de San Juan de la Cruz en un clásico musical comercial que años más tarde sería versionado y divulgado por una artista de talla internacional y entre un público significativamente más joven que aquel al que Morente atraía con sus trabajos.

El cantaor granadino se relacionó en más de una ocasión con el teatro de autor; entre sus colaboraciones más importantes en este ámbito se encuentra su participación en la versión de 1982 del *Edipo Rey* de Sófocles, estrenada en el Festival de Teatro de Mérida y dirigida por José Luis Gómez, una obra en la que Morente fusionó el flamenco con elementos de la música tradicional griega. Destaca también su aportación a *Macama Jonda* (1983), cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Alcalá Palace de Madrid y en la que Morente incorporó elementos de la música árabe al flamenco. Colaboró también en la producción de *Yerma*, con la gran Margarita Xirgú como protagonista, y participó de igual manera en la adaptación escénica de una de las obras más provocadoras del teatro realista antifranquista: *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, de José Martín Recuerda, en la versión dirigida por Adolfo Marsillach y estrenada en 1981 en el Teatro de la Comedia (Ceccherini, 2015: 220).

Otros poetas cuyos versos formaron parte de la obra de Enrique Morente fueron los hermanos Antonio y Manuel Machado. En *Despegando*, álbum que ya hemos mencionado anteriormente, el cantaor toma los veinticuatro primeros versos del poema VIII de *Soledades* (1903) —«Yo escucho los cantos»—, interpretándolos por bulerías en una canción a la que da el mismo nombre que lleva el poema de Antonio Machado. La letra de las «Malagueñas» de Manuel Machado, composición recogida en el libro *Cante hondo: cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía* (1912), aparece en «Sembré una esperanza», del álbum *Sacromonte*. En ese mismo álbum podemos encontrar «Mi pena», otra letra de origen popular que el autor sevillano recogió y versionó en «La toná de la fragua (seguiriyas gitanas)», también recogida en *Cante hondo*.

Otro de los nombres de la conocida como Generación del 27 que acabaron formando parte del repertorio musical del granadino fue el del poeta gaditano Rafael Alberti. «Si mi voz muriera en tierra», uno de los poemas que formaban parte de *Marinero en tierra* (1924), fue llevado al álbum *Negra, si tú supieras* (1992) por alegrías. Como ocurría con los textos de inspiración popular de Manuel Machado, la musicalidad que Alberti imprime en este poema de corte neopopularista que se nutre directamente de la tradición oral peninsular hace muy fácil y natural la adaptación musical del texto al palo del flamenco que Morente le asigna.

No obstante, Enrique Morente no se limitó al ámbito de la poesía en español. A lo largo de su amplia trayectoria profesional y artística, el cantaor se atrevió a adaptar y llevar al flamenco los versos de poetas y cantautores internacionales tanto en grabaciones discográficas como en recitales y eventos en directo. Entre los ejemplos más relevantes

de las incursiones de Morente en poesía ajena al ámbito literario español e hispanoamericano se encuentra el célebre cantautor Georges Brassens, cuyo poema «Le petit joueur de flûteau» fue cantado por el granadino en francés y a ritmo de bulerías y vals (Gutiérrez, 2018: 647). Asimismo, además de los numerosos versos en latín que incluyó en producciones propias y que cantó a lo largo de su carrera profesional, Morente también se atrevió con la poesía norteamericana; en concreto con los versos de Walt Whitman, autor al que recita en una de las estrofas finales de «Ciudad sin sueño», del álbum *Omega*.

1.3.2. La presencia de García Lorca en la obra de Morente

La relación tanto personal como profesional que Enrique Morente estableció con la obra de Federico García Lorca y con todo lo que esta simbolizaba encontró su origen mucho tiempo antes de que el cantautor granadino pudiera siquiera imaginar que algún día llevaría a cabo un proyecto como *Omega*.

Morente estaba influido por Lorca mucho antes de leerlo. El poeta más famoso de Granada flota en el subconsciente colectivo de la ciudad, incluso en el bando de los que asesinaron. La ciudad está enamorada de Lorca, hasta de su rostro. [...] Enrique recibía estos mensajes aunque fuese de manera inconsciente. (Galindo, 2011: 25)

Sin embargo, además de la influencia que la figura del poeta tiene sobre el subconsciente de la población de Granada —especialmente sobre sus artistas—, al igual que Leonard Cohen, Enrique Morente recordaba con claridad el momento en que se encontró con la obra de Federico García Lorca por primera vez. Si el canadiense había tenido su primera toma de contacto a través de una selección de poemas traducidos al inglés, Enrique Morente lo hizo a través de una de las doce obras teatrales que el poeta granadino llegó a escribir a lo largo de su vida:

Más que descubrir a Lorca diría que él me descubrió a mí. Yo era semianalfabeto y el primer libro bueno que cayó en mis manos fue *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. [...] Hay gente que minusvalora a Lorca, pero a mí me impactó. «La delicadeza» es un gran poema. (Galindo, 2011: 25)

De este modo, los primeros poetas que despertaron en Morente un interés literario con proyección artística y profesional desde el principio de su carrera fueron Miguel Hernández, del que ya hemos hablado, y Federico García Lorca. Aunque el propio Morente llegara a reconocer en múltiples ocasiones que la conciencia política de la que siempre hizo gala estuvo motivada principalmente por la figura y la obra de Miguel Hernández, el interés del cantaor por Federico García Lorca también radicaba de manera inevitable en un cierto componente político:

Leí que Lorca había muerto en accidente, y siempre había oído yo que lo habían fusilado en la Guerra Civil, y eso me causó tanta curiosidad que abrí el librito y me lo tragué de una sentada. Aquella obra (*Doña Rosita la soltera*) caló muy hondamente en mí. [...] Después, seguí leyendo novelas del Oeste, pero no se me olvidó a mí en la vida aquella lectura de García Lorca. (Gutiérrez, 2018: 39)

Los textos de Federico García Lorca aparecen en seis de los discos de Enrique Morente. Mientras que en títulos como *En la Casa Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros* el cantaor le dedica todo el repertorio al poeta granadino; otros como *Lorca*, *Llanto* y *Omega*, del que hablaremos más adelante, son discos casi monográficos conformados, en su mayoría, por versos de García Lorca, aunque también incorporan composiciones poéticas de otros autores. Resulta relevante subrayar que, como ya hemos referido a lo largo de este capítulo, fueron innumerables los recitales en los que Enrique Morente cantó poemas y fragmentos de producciones teatrales de la obra de Federico García Lorca. Los homenajes del cantaor a su paisano no se limitaban solo a los textos que conformaban las letras de sus álbumes de estudio; debido a la naturaleza oral del flamenco como expresión artística, gran parte de la trayectoria profesional de Enrique Morente se desarrolló sobre los escenarios durante recitales, conciertos, tablaos y concursos de flamenco. El repertorio oral, esto es, las canciones interpretadas en vivo y en directo en encuentros de este tipo, incluye numerosos ejemplos de versos de Federico García Lorca que, a pesar de ser interpretados por Morente, no fueron grabados para la posteridad ni como parte de material discográfico más amplio ni como parte de material audiovisual de ningún tipo. En la XV Bienal de Sevilla, por ejemplo, cantó unos versos de *Bodas de sangre* que en la obra son pronunciados por Leonardo: «la noche se está muriendo/ en el filo de la piedra./ Pájaros de la mañana/ por los árboles se quiebran» (Gutiérrez, 2018: 230).

En ese sentido, la producción artística de Morente estuvo siempre muy vinculada con el mundo del teatro, una realidad que reflejaba también la diversidad y riqueza de sus

gustos e intereses literarios; el cantaor granadino le puso música a numerosas obras tanto de teatro clásico como contemporáneas. En lo que respecta a la obra de García Lorca, Morente ha cantado temas con versos de *Yerma*, *Así pasen cinco años* y, como ya hemos visto, *Bodas de sangre*.

A finales de los sesenta, Lorca lo llamaba con desesperación. A principios de los setenta alguno recuerda haber oído a Morente soltar en algún tablao aquello de «Madre, llévame a los campos con la luz de la mañana» de Doña Rosita la soltera. Luego hizo versiones de veintitantos minutos de las canciones de la romería de *Yerma*, que ninguna discografía hubiera aceptado grabar. (Galindo, 2011: 94)

Estas palabras sobre la relación artística que Morente estableció con la obra de Lorca fueron pronunciadas por Juan de Loxa, poeta, escritor, antiguo director del museo que alberga la casa natal del poeta granadino en Fuente Vaqueros, y alguien que conocía muy bien a Enrique Morente. Uno de los álbumes más especiales del cantaor de los que dedica a Federico García Lorca, tanto por el número de letras del poeta que incluye como por el homenaje que representa y lo simbólico del sitio en que se graba es *En la casa museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros* (1990). El álbum, editado y producido por la diputación provincial de Granada como un homenaje al poeta granadino, recoge cinco temas grabados en directo en dicha casa museo: «El lenguaje de las flores», que incluye fragmentos de *Doña Rosita la Soltera*; el «Poema del tiempo», un extracto de *Así que pasen cinco años*; el «Poema de la saeta», con versos extraídos de *Poema del Cante Jondo*; «Canciones de la romería» de *Yerma*; y «Poema del joven», también de *Así que pasen cinco años*. Este proyecto discográfico fue un encargo de la Diputación provincial de Granada y se publicó en soporte de elepé en una tirada muy corta destinada, principalmente, a obsequios protocolarios. La imposibilidad de hacerse con un ejemplar de este disco pronto lo convirtió en uno de los más raros y codiciados de toda la discografía de Enrique Morente, por lo que la compañía granadina Big Bang se vio obligada a lanzar al mercado una tirada en 2001 (Manrique, 2001). Este es también el álbum que recoge la primera grabación de estudio del tema «El lenguaje de las flores», comúnmente conocido como «Madre, llévame a los campos», uno de los más emblemáticos temas *morentinos* relacionados con la producción literaria de García Lorca que el cantaor popularizó como parte de su repertorio en recitales y conciertos.

Los problemas con la distribución de ese álbum homenaje a Federico García Lorca y la gran expectación que había generado desembocaron en *Morente-Lorca* (1998), otro álbum en el que Morente volvió a interpretar poemas lorquianos. Este trabajo

discográfico incluye, por un lado, una serie de títulos ya mencionados en este trabajo, entre los que se encuentran «El lenguaje de las flores», «Poema de la saeta» y dos canciones que incluyen fragmentos de la romería de *Yerma*, todos ellos temas que ya estaban presentes en *En la casa museo...*; así como esa versión del «Cantar del alma» de San Juan de la Cruz previamente mencionado. Por otro lado, *Morente-Lorca* recoge, además de temas con letras populares adaptadas por Morente, títulos como «La leyenda del tiempo», un fragmento de *Así pasen cinco años* del que hablaremos más adelante; «Gacela del amor imprevisto», uno de los poemas de *Diván del Tamarit*; y «Y de pronto», un tema muy significativo inspirado en un breve poema de Francisco García Lorca, hermano de Federico. Balbino Gutiérrez hablaba de este álbum como un «hermano gemelo» de *En la casa museo...* (2018: 503); no obstante, además de los diferentes matices de sonido que aportan los distintos participantes que formaron parte del proceso de grabación, este disco también resulta más completo y complejo a nivel lírico, pues no solo abarca una parte más amplia de la producción literaria de Federico García Lorca, sino que incluye textos de otros poetas que, en total armonía con los del poeta granadino, complementan a la perfección los textos lorquianos de este sentido homenaje.

Resulta relevante subrayar el caso de «La leyenda del tiempo» como uno de los más significativos en el reducido y limitado ámbito de los poemas que, adaptados y musicalizados, se convierten en canciones. En 1979, José Monje Cruz —conocido artísticamente como Camarón de la Isla— lanzó un álbum que llevaba el nombre de *La leyenda del tiempo* en el que participaron, entre otros, Tomatito, Raimundo Amador y Kiko Veneno. La canción con la que abría este trabajo recibió el mismo título que el álbum, «La leyenda del tiempo»; y se trataba de una composición en la que, por «bamberas», Camarón reinterpretaba y versionada ese fragmento original de *Así pasen cinco años*. En el caso concreto de esta canción, la adaptación consistía en el uso de la primera estrofa del monólogo del Arlequín a modo de estribillo durante toda la canción, así como en la supresión de algunos versos que aparecían en el fragmento original. Este trabajo discográfico, que incluía otras letras del poeta granadino como «Nana del caballo grande», así como canciones populares que también habían sido utilizadas por el propio García Lorca como «La Tarara», generó una reacción negativa en el mundo del flamenco y en el ámbito de la música española en general, pues su naturaleza experimental y, en cierto modo, revolucionaria, supuso un distanciamiento considerable entre el flamenco y la pureza canónica que hasta entonces se le exigía al género para fusionarlo con ritmos que nunca antes se habían visto envueltos en el mundo del cante. Casi veinte años más tarde, en 1998, Enrique Morente incluyó en su álbum *Morente - Lorca* una versión de

«La leyenda del tiempo» por «tientos» manteniendo los versos originales que no aparecen en la adaptación de Camarón. Sin embargo, la interpretación de material literario lorquiano como parte de sus respectivos repertorios musicales no era lo único que unía a estos dos grandes del flamenco. Dos años antes, en 1996, Morente se embarcó en el proyecto de *Omega*, una aventura de transgresión en la que su visión musical, que pasaba por la apertura y la renovación del flamenco como nunca antes se había planteado, lo llevaría por un camino de críticas y rechazos muy parecido al que ya anduvo Camarón cuando se publicó *La leyenda del tiempo*.

No obstante, antes de que este álbum llegara al mercado discográfico español ya se había experimentado con la idea de fusionar el flamenco con otros estilos musicales. Artistas como el americano Joe Beck y el célebre guitarrista español Sabicas contribuyeron con el álbum *Rock Encounter* en 1967, Lole y Manuel lo hicieron con *Pasajes del agua*, en 1976; e incluso el propio Paco de Lucía introdujo nuevos ritmos en clave flamenca en su trabajo *Almoraima*, del año 1976. Todos ellos habían sacado al mercado discos en los que alteraban las bases estilísticas del flamenco llevando el género a su propio límite. El debate y la controversia generadas por *La leyenda del tiempo* lo convirtieron en el trabajo que abrió la conversación en torno a la posibilidad de renovar el género. A pesar de las duras críticas que recibió el álbum y a pesar del rechazo que causó entre las comunidades gitanas³⁷ que renegaron del disco precisamente por su osadía a la hora de adaptar y reinterpretar el flamenco dejando de lado sus preceptos más tradicionales, *La leyenda del tiempo* marcó un antes y un después en la música española y en la manera de producir y entender el flamenco.

Siguiendo la estela que la producción literaria de García Lorca dejó en la obra de Enrique Morente, uno de los últimos trabajos del cantaor granadino fue una adaptación del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca, una de las más bellas elegías de la poesía española, grabada y publicada por el cantaor en 2010. El disco se lanzó al mercado como *Llanto* y consistía en una grabación realizada para la Casa museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros. Del poema original de Lorca, que consta de cuatro partes —«La cogida y la muerte», «La sangre derramada», «Cuerpo presente» y «Alma ausente»—, Morente seleccionó la primera y la cuarta, «La cogida y la muerte» y

³⁷ Ricardo Pachón, productor de *La leyenda del tiempo* y amigo íntimo de Camarón, ha declarado en alguna ocasión que «cuando el disco salió a la venta, muchos gitanos lo devolvían a las tiendas diciendo que aquel no era Camarón. La mayoría de los artistas flamencos de la época le reprocharon que había tirado por la borda su carrera de cantaor. Se cerraron para él las puertas de las peñas y festivales flamencos» (Pachón, 2012).

«Alma ausente». En este trabajo, el texto lorquiano está acompañado, además de por la voz de Morente, que entona este réquiem con una solemnidad y una emoción desgarradoras, por la percusión de Eric Jiménez, batería del grupo de rock granadino Los planetas, antiguo integrante de Lagartija Nick y, por tanto, viejo conocido de Morente, con quien ya había trabajado en el proceso de creación, de grabación, y de gira del álbum *Omega*.

Llanto es uno de los trabajos más conmovedores y especiales de Morente tanto por el texto que canta como por la situación del cantaor en el momento en que se grabó. *Llanto* ejerce, al mismo tiempo, como un *réquiem* por Ignacio Sánchez Mejías, a quien el propio Morente admiraba por su labor de mecenazgo con los poetas de la conocida como Generación del 27; por Federico García Lorca, cuya obra fue esencial en el desarrollo personal, artístico y profesional del cantaor; y, tristemente, como un *réquiem* por el propio Enrique Morente, cuya muerte llegaría a finales de ese mismo año.

Sin embargo, con la llegada de la década de los noventa y a pesar de que Enrique Morente ya había puesto música a una cantidad considerable de versos acuñados por Federico García Lorca —desde el mítico «Madre, llévame a los campos» de *Doña Rosita la soltera* a títulos de *Poema del canto jondo*, *Romancero gitano* o *Yerma*—, uno de sus mayores deseos era llevar al flamenco los textos del García Lorca más oscuro y surrealista. Hasta ese momento, Morente se había enfrentado, en gran medida, a la poesía más neopopularista de Federico García Lorca. Los romances, las baladillas y otras estructuras más musicales que el cantaor había adaptado para llevar al flamenco eran textos contruidos en su mayoría sobre versos octosílabos con patrones de rima específicos y muy claros que, por su naturaleza, se prestaban a ser musicalizados con mayor facilidad. Fue después de escuchar «Take This Waltz», la versión del «Pequeño vals vienés» de Federico García Lorca que Leonard Cohen había traducido, cantado y armonizado para el álbum *Poetas en Nueva York* (1986), cuando Morente decidió adentrarse en la tarea de adaptar y musicalizar los textos del García Lorca más oscuro. A través de la adaptación lorquiana de Leonard Cohen, Morente fue capaz de comprender dos realidades que le llevaron al inicio del proceso creativo de *Omega* (1996). En primer lugar, que la trayectoria tanto poética como musical de Cohen era, en buena medida, heredera y deudora de la poesía de Federico García Lorca. En las canciones de Leonard Cohen, Morente encontró rasgos propios de la poesía del granadino; el cantaor fue capaz de establecer una correlación entre las letras de Leonard Cohen y los versos de García Lorca con solo escuchar una pequeña muestra de la producción musical del cantautor canadiense. Por otro lado, ese primer acercamiento a «Take This Waltz» le hizo

comprender que era posible llevar los versos más oscuros, abstractos y desgarradores del poeta granadino no solo al plano musical en general, sino también a la especificidad musical del flamenco.

Poeta en Nueva York es, además de la obra poética más cercana al surrealismo de la trayectoria literaria de García Lorca, aquella que presenta un carácter de compromiso social más evidente. Este poemario ponía el foco de la denuncia en la alienación que sufría el individuo de la gran ciudad y en la deshumanización a la que se veía sometido en la sociedad capitalista. El poeta granadino protestaba en esta obra contra un sistema que basaba su éxito en la productividad del individuo al que explotaba y utilizaba hasta su extenuación mientras lo alejaba del mundo natural, de sus deseos más primitivos y esenciales. El mensaje de este poemario triunfó y triunfa, precisamente, porque el fuerte simbolismo que presentan sus versos y la subjetividad con que el poeta expresaba la realidad que percibió en la metrópolis norteamericana no solo no interfieren con ese compromiso social sino que lo subrayan; en palabras de José Ortega, «este poemario se conecta directamente con una realidad social o contexto de una humanidad doliente» (1977: 418). De este modo, García Lorca ponía en evidencia la manera en que los avances tecnológicos e industriales suponen un alto precio para la sociedad, el de la destrucción o supresión del mundo natural; como apunta Eduardo Subirats, «las consecuencias sociales de estos avances no son ni la libertad ni el bienestar, sino el hambre y la miseria» (1985: 18).

Omega, trabajo publicado en 1996 y del que hablaremos con más detalle y detenimiento más adelante, fue la culminación de un proceso creativo cuyo objetivo primero era adaptar las canciones de Leonard Cohen al flamenco, pero que acabó convirtiéndose en todo un homenaje tanto al cantautor canadiense como al poemario neoyorquino de Federico García Lorca. «Es imposible acercarse a una obra tan difícil y surrealista [*sic*] como *Poeta en Nueva York* si no te desinhibes, si no buscas» (Mora, 1996), llegó a afirmar Enrique Morente justo después de publicar *Omega*. Por ello, a la hora de embarcarse en esa aventura discográfica, tanto Morente como Lagartija Nick — grupo de rock granadino junto al que el cantautor creó y grabó el célebre disco— tenían muy claro su objetivo: llevar al plano musical los matices de angustia, miseria y compromiso social que Federico García Lorca había plasmado en su poemario neoyorquino. Como explicaba Antonio Arias, líder de la banda granadina, «nosotros seríamos el ruido de la gran ciudad y Morente sería la voz de la sangre» (Gutiérrez, 2018: 481).

1.3.3. El encuentro entre Morente y Cohen

El interés de Leonard Cohen por el flamenco surgió, como hemos visto en secciones anteriores de este trabajo, en una de esas revelaciones epifánicas que tuvieron lugar durante la adolescencia del canadiense. Uno de los grandes descubrimientos musicales de Cohen, el de la guitarra española, le llevó a aprender los seis acordes que más tarde formaron parte de muchas de sus canciones de juventud y que son, del mismo modo, seis acordes esenciales en la estructura musical de muchos temas de música flamenca³⁸. A pesar de no mantener un vínculo constante o estrecho con la cultura española y el flamenco, Leonard Cohen nunca perdió ni el interés ni la fascinación por esta forma de expresión artística. Décadas después de esa epifanía de juventud que llevó al canadiense a familiarizarse con la guitarra española, durante una estancia en París y guiado por ese mismo interés por el flamenco, asistió al célebre recital que Camarón de la Isla ofreció en la capital francesa (Galindo, 2011: 24). El flamenco se convirtió en una de las grandes aficiones del artista canadiense, que llegó a afirmar lo siguiente al respecto de su relación con esta forma de expresión artística:

Me encanta la idea de verme mezclado con el flamenco por una vez en mi vida. Me emocionaría tener alguna conexión con esa expresión porque amo esa música. Oír mis canciones traducidas a ese género sería algo maravilloso. Me sentiría muy conmovido. Nadie ha hecho eso nunca por mí. (Galindo, 2011: 30)

Leonard Cohen y Morente se conocieron durante el invierno de 1993 —casi una década después del mítico concierto de Camarón de la Isla en la capital francesa— gracias a la mediación de Alberto Manzano, amigo y traductor de Leonard Cohen que había establecido relaciones con el mundo del flamenco. Manzano buscaba satisfacer el deseo de Leonard Cohen de ver su nombre y su obra relacionados de alguna manera con la música flamenca contemporánea. A lo largo de su vida, Cohen llegó a equiparar el flamenco y su lugar en la cultura española con el *blues* o el *country* en Estados Unidos, o con el fado en Portugal (Manzano, 2012: 232). Para él, el cante jondo era un arte que «ha puesto al artista en el lugar que le corresponde», en una posición dignificada en la que su función no se limita al mero entretenimiento, en una posición que prioriza el arte al servicio y a la altura de las emociones «del pueblo» (Galindo, 2011: 30). Por aquel entonces, Cohen ya había participado en 1986 en el disco *Poetas en Nueva York*, un álbum

³⁸ Apunte realizado por el propio Leonard Cohen durante su discurso de aceptación del Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2011.

homenaje al poeta granadino producido por Sony Music que contaba con versiones de artistas como Lluís Llach, Víctor Manuel, Paco y Pepe de Lucía o Georges Moustaki y Mikis Theodorakis. El canadiense participó con una traducción y adaptación musical del «Pequeño vals vienés» de García Lorca para convertirlo en «Take This Waltz», una de las canciones más escuchadas y conocidas de Leonard Cohen en todo el mundo. Para el videoclip promocional de esa canción, Cohen visitó Granada y, más concretamente, la casa museo de Federico García Lorca en Fuente Vaqueros, pueblo natal del poeta granadino. Cuando Juan de Loxa le contó a Morente que Leonard Cohen había estado en ese mismo lugar «haciendo yoga, bebiendo de la fuente y tocando en el piano desafinado un poco de “Take This Waltz”», el cantaor granadino «se volvió loco» (Galindo, 2011: 29).

Solo lo he visto una vez, coincidimos en Madrid, me lo presentó Alberto Manzano, que es el traductor de sus letras. Fue un gran empujón que me animó a cantarle. Le tenía mucha simpatía por la calidad que tiene como artista y porque es lorquiano, fíjate hasta que punto que puso a su hija Lorca de nombre. Dijo que le hubiera gustado ser cantaor de flamenco, y solo con eso estábamos obligados a cantar sus canciones, si no yo, algún otro cantaor. (Gutiérrez, 2018: 484)

Sin embargo, ese encuentro en el Palace no fue el primero para Alberto Manzano y Enrique Morente, que ya se habían puesto en contacto anteriormente. En 1991, Manzano le había propuesto al cantaor granadino un proyecto que, en un principio, consistiría en adaptar y llevar al flamenco una serie de textos de Leonard Cohen que el propio Manzano se encargaría de seleccionar y traducir. Como el propio Morente afirmó en alguna ocasión, en aquel momento no era un gran conocedor de la obra de Leonard Cohen (Galindo, 2011: 23) y, sin embargo, una vez fue consciente de todo lo que los unía como artistas, empezó a admirarlo tanto en el plano musical como en el personal.

En 1993, mientras Cohen estaba alojado en el famoso hotel Palace de Madrid con motivo de la gira de promoción de su álbum *The Future*, Manzano organizó el encuentro entre ambos artistas en la cafetería de ese mismo hotel. Leonard Cohen apenas hablaba español y Enrique Morente sabía muy poco inglés; con Manzano como traductor, entablaron una larga conversación de la que ambos salieron sintiendo admiración y respeto mutuos. Uno de los aspectos que conmovió a Morente y lo acercó aún más a Leonard Cohen fue, además de la afición del canadiense por la poesía de Federico García Lorca —una afición que ambos compartían—, el profundo respeto que Cohen sentía por el flamenco como expresión artística.

A Cohen lo había escuchado, pero no era gran conocedor de su obra. Tampoco lo soy ahora. Me había impresionado sobre todo como alguien con una voz tan grave puede transmitir tanto sentimiento. Esa es una de las cosas que más admiro del maestro Leonardo. No me impone porque sea un gran cantante. Lo que me gusta es que habla un poco y dice mucho. Cohen eso lo hace como nadie. (Galindo, 2011: 23)

En aquel histórico encuentro en la cafetería del Palace no hablaron «de Lorca, ni de arte, ni de poesía» porque, según el propio Morente, «yo no sé hablar de esas cosas» (Galindo, 2011: 30). No obstante, a pesar de no hablar del proyecto que Morente ya tenía en mente ni de lo importante que Federico García Lorca había sido en sus respectivas trayectorias personales y profesionales, el cantaor granadino salió de la cafetería del céntrico hotel madrileño con la determinación de poner en marcha dicho trabajo. Morente llegó a confesar en alguna ocasión que «si Alberto Manzano no hubiese tenido la cosa de llamarme y yo no hubiese tenido el interés de conocerlo [a Cohen], *Omega* no se habría hecho» (Galindo, 2011: 29). Poco después de aquel encuentro, «no sé, un mes, dos meses, seis meses, empiezo un trabajo sobre Leonard Cohen» (Galindo, 2011: 30), afirmó Enrique Morente posteriormente.

Aunque después de ese primer encuentro en 1993 Leonard Cohen y Enrique Morente siguieron en contacto, su reencuentro se hizo esperar. Tras el lanzamiento de *Omega* en 1996, Cohen le escribió personalmente a Morente para agradecerle su trabajo y para pedir una veintena de copias que el canadiense pensaba regalar a sus allegados (Gutiérrez, 2018: 485). En los años siguientes mantuvieron el contacto de manera esporádica mediante correspondencia, aunque no volvieron a encontrarse hasta el verano del 2008, momento en que ambos coincidieron como cabezas de cartel en el Festival Internacional de Benicàssim (FIB). En un encuentro entre bastidores que tuvo una duración de apenas veinte minutos, Leonard Cohen y Enrique Morente tuvieron la oportunidad de saludarse y abrazarse dejando una imagen para la historia: la del reencuentro entre dos genios del arte. Habían pasado quince años de aquel primer encuentro en la cafetería del hotel Palace de Madrid y doce del lanzamiento de *Omega*, la obra que los unió para siempre y, a pesar del tiempo transcurrido, el sentimiento de admiración y agradecimiento que sentían ambos artistas seguía presente.

En uno de los eventos relacionados con la entrega de los Premios Príncipe de Asturias de 2011 en los que Cohen fue galardonado, el cantaor Duquende interpretó en su honor la «Nana del caballo grande», un fragmento lírico de *Bodas de sangre*, y «Mi gitana», una adaptación de la canción «The Gypsy's Wife» escrita por el propio Cohen e inspirada, a su vez, por los personajes de esa tragedia lorquiana. No resulta inverosímil

creer, por tanto, que escuchar sus canciones cantadas por Morente en *Omega* fuera para Cohen una experiencia profundamente emotiva y conmovedora, como también lo fue escuchar el homenaje que le rindió Duquende en el Teatro Jovellanos de Gijón. Un año después, durante la gira de presentación de su álbum *Old Ideas*, Cohen recordaba con cariño ese homenaje de Duquende y, sobre todo, que Enrique Morente hubiera cumplido su mayor deseo, confesando que «uno de los grandes privilegios de mi vida fue oír a Morente llevar mis canciones al lenguaje del flamenco en Omega», y llegó a referirse al granadino como «el mejor cantaor de su generación», loando su capacidad para «adaptar todas las influencias musicales sin sacrificar su significado ni su pasión original» (Manzano, 2012: 232).

Leonard Cohen y Enrique Morente no volvieron a coincidir en persona, pero eso no apagó la admiración, el respeto y el agradecimiento que sentían el uno por el otro. En *The Flame* (2018), libro póstumo que recoge poemas inéditos, letras de canciones de sus álbumes más recientes y fragmentos escogidos de los cuadernos personales de Leonard Cohen, podemos encontrar un largo poema llamado «Homage to Morente» que da cuenta de ello. Se trata de un homenaje de tono elegíaco que refleja lo expresado anteriormente: que a pesar de haber coincidido en contadas ocasiones y a pesar de que su colaboración o confluencia artística se limitara a una sola obra, Enrique Morente marcó y cambió la vida de Cohen, del mismo modo que Cohen marcó la de Morente.

La figura y la obra de Leonard Cohen fueron esenciales para la creación de *Omega*; tras ese encuentro en el Palace y tras escuchar con atención el «Take This Waltz» de Cohen, Morente supo ver que entre las canciones del canadiense y la obra de Federico García Lorca había una conexión ineludible. Esa adaptación del «Pequeño vals vienés» de *Poeta en Nueva York* a la que Cohen le había dedicado tanto trabajo y esfuerzo³⁹ fue para Morente una invitación a aceptar el reto que suponía llevar el poemario más oscuro y complejo de García Lorca a su terreno, al flamenco.

En palabras de Laura García Lorca, sobrina del poeta granadino, «la vida de un poema sigue con cada traducción» (Manzano, 2012: 230) y, de la misma manera, sigue también con cada adaptación, cada versión o cada referencia intertextual. Así como Leonard Cohen puso el «Pequeño vals vienés» en el panorama de la música comercial internacional gracias a su rendición particular; con *Omega*, Enrique Morente le dio una

³⁹ El entonces director de Sony Music Spain le propuso a Leonard Cohen traducir y adaptar sería «Pequeño vals vienés» para el álbum *Poetas en Nueva York* y que se publicaría en ese mismo año (1986), por ser el poema que mejor encajaba, según él, con el lirismo de la obra del autor canadiense (Díaz, 2016). El propio Leonard Cohen llegó a comentar que dedicó cerca de 150 horas de duro trabajo solo para traducir y adaptar ese poema.

nueva vida al poemario de Federico García Lorca, no solo una nueva vida como obra musical, sino también una oportunidad de llegar a nuevos públicos y de alcanzar nuevos horizontes.

A lo largo de toda su carrera, Enrique Morente sobresalió en la labor de creación y adaptación artística que el cantaor granadino llevó por bandera desde sus inicios en el mundo del flamenco. Su sello de identidad, llevar a un género tan hermético y tradicional como el flamenco ritmos y letras de ámbitos que nada tenían que ver, a ojos de los más puristas, con este arte, lo convirtió en uno de los cantaores más innovadores de su tiempo.

Fue precisamente esa labor de divulgación literaria a través de su música que el granadino ejerció de manera impecable lo que lo convirtió en un cantaor único, no solo por su empeño y la calidad de su trabajo, sino también por su profundo conocimiento de la tradición literaria española e hispanoamericana. Mientras otros artistas como Joan Manuel Serrat o Paco Ibáñez han sido loados por su indudable aportación a la divulgación de la poesía española a través de la música, el mundo del arte y, en especial, el de la música y el flamenco, tienen una deuda con Enrique Morente y su obra musical.

CAPÍTULO 2 – AFINIDADES TEMÁTICAS

2.1. EL AMOR Y EL EROTISMO

The old are kind.
but the young are hot.
Love may be blind
but Desire is not.

Leonard Cohen

«Sorrows of the Elderly», *Book of Longing* (2006)

Desde la antigüedad hasta nuestros días, el amor ha constituido un eje temático vertebrador para innumerables obras literarias, así como para manifestaciones artísticas hermanas o vecinas de la literatura. Muchos han sido los filósofos y literatos —desde Platón hasta Ortega y Gasset, pasando por Ovidio, Miguel de Cervantes, Kant o Stendhal, entre otros— que han reflexionado sobre la naturaleza de la materia amorosa y la han plasmado en sus páginas. En su obra *Canciones populares amorosas*, Francisco Gutiérrez Carbajo citaba a Antonio Machado al afirmar que los temas en que se centran las composiciones de carácter popular son los denominados «universales del sentimiento» (2021: 97). Del mismo modo, Rodríguez Marín sostenía que el cancionero no era sino un «termómetro» del calor afectivo y el sentir del pueblo, del mismo modo que otras manifestaciones afines —como pudieran ser los refranes o las adivinanzas— condensaban la sabiduría y el pensar populares (Gutiérrez Carbajo, 1990: 141). Como materia del sentimiento y, por ello, expresión subjetiva del mismo, la temática amorosa fue especialmente relevante en la literatura del Romanticismo. Sobre la prevalencia del tema amoroso en el arte producido en dicha horquilla temporal y artística, Menene Gras Balaguer afirmaba que «la fuerza irresistible del amor atrae al hombre romántico —o al héroe creado por él en el espacio de la ficción— como vía de conocimiento, fe en la vida, y cima del arte y de la belleza» (1988: 43).

De acuerdo con la tradición clásica, Eros era el dios griego responsable de la atracción sexual, el amor y el sexo y, como tal, simbolizaba el deseo erótico aunque era también considerado como deidad de la fertilidad. En la teoría del psicoanálisis, se denomina Eros a «la pulsión de vida; amor, creación y erotismo» (Serrano Barquín, *et al.*,

2010: 327). Como pulsión de vida, la fuerza del Eros es tal que transgrede constantemente las reglas, llegando incluso «a proyectarse y expandirse por todas partes, incluidos los éxtasis religiosos; va a extraviarse en los fetichismos» (2010: 328). Como reflejo de la complejidad humana, la atracción erótica, esa pulsión vital relacionada con la creación, se deja ver en todos los aspectos de la sociedad, siendo la creación artística uno de ellos:

El Eros irriga mil redes subterráneas presentes e invisibles en cualquier sociedad, suscita miradas de fantasmas que se levantan en cada mente. Opera la simbiosis entre la llamada del sexo, que procede de las profundidades de la especie, y la llamada del alma que busca adorar. (Morin, 2003: 45)

Para Gutiérrez Carbajo, «el erotismo nos lleva a la interrelación, a la compenetración, a la fusión, pero a la vez nos hace tomar conciencia de nuestra discontinuidad, de nuestra singularidad, de nuestra radical soledad» (2021: 98). Esta estrecha relación entre el amor y su componente de fisicidad, es decir, entre la expresión del sentimiento amoroso y su culminación en encuentro físico, hace del tema una suerte de arma de doble filo pues, tal y como afirma Gras Balaguer, «el amor acrecienta la insaciabilidad del deseo, su aspiración a un infinito inalcanzable» (Gras Balaguer, 1988: 43). Así, el sentimiento amoroso que proyecta el «yo» busca la realización plena en el «no-yo» —el sujeto u objeto amado—; el sujeto que ama pretende «poseer como se posee a sí mismo, como una dimensión más en esta fusión del Uno y el Todo, que constituye su principal objetivo» (1988: 43). Esa aceptación de la autodestrucción que supone sucumbir al sentimiento amoroso resulta del mismo modo una aceptación del «pathos trágico que le es inherente» (1988: 44). Así lo define Gutiérrez Carbajo al analizar la manera en que el sentimiento amoroso hace a los personajes de Ramón Gómez de la Serna considerarse como «medios seres» (2021: 98) en lugar de como seres completos.

Por todo ello, la teoría del psicoanálisis sitúa a Tánatos —la pulsión de muerte según las premisas de Freud— como contrapunto de Eros y como fuerza que actúa siempre de forma paralela a esta. La realización del sentimiento amoroso al igual que la imposibilidad de materializarlo conducen, de manera inevitable, a la insaciabilidad del deseo y a la toma de conciencia con respecto a la naturaleza incompleta de la experiencia vital. La coexistencia de Eros y Tánatos como material literario es, por tanto, indiscutible, y se da en textos de tradiciones diversas a lo largo de toda la historia de la literatura. No resulta extraño que tanto en la tradición clásica como en las muestras literarias de origen medieval, en aquellas relacionadas con el Romanticismo o en la literatura de tradición

oral, la expresión del sentimiento amoroso se reflejara en muchos casos ligada de manera más o menos directa a la expresión del destino trágico del hombre.

Del s. XVI al XVIII, innumerables escenas o motivos, en el arte y en la literatura, asocian la muerte al amor, Tánatos a Eros; temas eróticos macabros, o temas simplemente mórbidos, que dan fe de una complacencia extrema en los espectáculos de la muerte, del sufrimiento y de los suplicios. (Ariès, 2000: 64)

Aunque Philip Ariès mencionaba motivos del teatro barroco como los enamorados sobre las tumbas o el trágico desenlace de los Capuleto y los Montesco como ejemplos de la convivencia entre Eros y Tánatos en la literatura occidental, la presencia simultánea de ambas fuerzas está mucho más arraigada en las tradiciones literarias europeas y, por ello, se manifiesta de forma más sutil pero igualmente efectiva en las obras de los autores que aquí nos ocupan.

No obstante, a pesar de que la concepción de la muerte, otro de los temas que abordaremos en este trabajo, ha evolucionado a lo largo de la historia, la percepción y representación de la sexualidad y lo erótico ha sido tratada con más rigidez e inamovilidad. Así, mientras la muerte se convirtió en un tema tabú a partir de los siglos XVIII y XIX por pasar de ser una realidad tratada abierta y colectivamente a ser un tránsito individual e íntimo, todo lo relacionado con el sexo y su expresión a través de la corporalidad ha estado estrictamente regulado a lo largo de toda la historia moderna. El filósofo francés Michel Foucault describía la persecución y regulación del sexo y de su implicación con el cuerpo en los siguientes términos en su obra *Historia de la sexualidad. I La voluntad de saber* (1976):

El sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie. Es utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones. Por ello, en el siglo XIX, la sexualidad es perseguida hasta en el más ínfimo detalle de las existencias; es acorralada en las conductas, perseguida en los sueños; se la sospecha en las menores locuras, se la persigue hasta los primeros años de la infancia; pasa a ser la cifra de la individualidad, a la vez que permite analizarla y torna posible amaestrarla. (Foucault, 2007: 176-177)

El acorralamiento y la persecución a los que se refiere Foucault, ambas como prácticas reguladoras estrechamente relacionadas con los códigos morales impuestos por el cristianismo, hicieron del sexo —una realidad inherente a la experiencia humana como también lo es la muerte— un tema tabú, una práctica estrictamente vigilada por el poder. No obstante, la extensión del tabú y de los mecanismos censores y persecutores no han

impedido que la expresión de manifestaciones erótico-afectivas permeara en los productos culturales a lo largo de la historia. En palabras del propio Foucault, «donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder» (2007: 116).

Tal y como apuntaba Hugo Schuchardt (1881), el amor es, en definitiva, un elemento esencial en la experiencia humana y, como tal, actúa como pilar vertebrador de las composiciones de origen popular en las diferentes tradiciones literarias de las que tenemos constancia en la actualidad. Las muestras líricas cuyo eje narrativo se centra en la ausencia del amor y el sufrimiento que ello conlleva constituyen también expresiones del sentimiento amoroso. Las presencias y las ausencias amorosas son, en el ámbito literario y especialmente en el terreno poético, representaciones de Eros y Tánatos, de esas pulsiones de vida y de muerte y de la manera en que ambas fuerzas interactúan. Así, de igual manera que ciertas muestras literarias reflejan la exaltación gozosa del amor y de los elementos que en ella intervienen —la importancia de la mirada, el papel del sueño, la figura del ser amado, etc.—, otras también dejan constancia de otros muchos sentimientos no tan positivos directamente relacionados con la imposibilidad de realización de ese sentimiento amoroso.

En esta sección nos proponemos analizar la manera en que Federico García Lorca, Leonard Cohen y Enrique Morente plasmaron en sus obras la realidad del sentimiento amoroso, tratando de establecer una relación entre sus respectivas producciones artísticas y atendiendo, de igual manera, a las peculiaridades que entrañaban cada una de las formas de expresión literaria que dominaba cada uno de ellos. Veremos así las fórmulas que Federico García Lorca empleaba para dejar constancia del tema amoroso y los motivos recurrentes asociados a él en su obra poética y teatral, poniendo especial interés en los símbolos literarios que, reinterpretados o incluso acuñados por el poeta, sirvieron de inspiración para Leonard Cohen y Enrique Morente respectivamente. Analizaremos la manera en que cada autor representa el erotismo, la materialización carnal del sentimiento amoroso y la idea anteriormente presentada que vincula el amor con el *pathos* trágico del hombre; es decir, la manera en que tanto la materialización como la imposibilidad de ese sentimiento amoroso conducen al «yo poético» a una espiral de desasosiego, violencia y, en muchas ocasiones, a la propia la muerte —ya sea literal o figurada— de sus protagonistas. Con el objetivo de acotar el corpus seleccionado y en lo que respecta a la obra de Federico García Lorca, nos aproximaremos al tratamiento de este tema en dos poemarios en concreto —*Diván del Tamarit* (1940) y *Romancero gitano* (1928)— por ser, a nuestro parecer, los más representativos de la manera en que el poeta interpretaba,

plasmaba y reescribía el tema. Asimismo, nos acercaremos a la expresión del deseo erótico-afectivo en obras teatrales como *Bodas de sangre* (1933) y *La casa de Bernarda Alba* (1945). La elección de estas producciones literarias responde, por otro lado, a su afinidad y cercanía con la obra de Leonard Cohen y Enrique Morente, los otros dos autores que en este trabajo nos ocupan. Así, un análisis de los textos más representativos de estas obras y de la manera en que plasman la expresión del sentimiento erótico y amoroso nos permitirá acercarnos a canciones y poemas de la amplia trayectoria artística de Leonard Cohen y de Enrique Morente que se han inspirado o que se constituyen como adaptaciones y versiones influidas por la poesía lorquiana, sus símbolos y sus motivos literarios.

En lo que respecta a Leonard Cohen y debido a la magnitud de la producción artística que firmó a lo largo de su vida, nos centraremos en algunos títulos esenciales de su trayectoria poética y discográfica que recogen de forma más representativa su perspectiva y su visión del amor, la sensualidad y la expresión del deseo erótico. Prestaremos especial atención a «The Faithless Wife» y «The Night of Santiago», las dos adaptaciones de «La casada infiel» publicadas como parte de *Book of Longing* (2006) y *Thanks for the Dance* (2016) respectivamente. Nos centraremos en títulos como «Famous Blue Raincoat», «The Gypsy's Wife», «So Long, Marianne», «Dance Me to The End of Love» o «Hallelujah», canciones ampliamente reconocidas de la extensa y variada producción discográfica del canadiense. En lo referente a la poesía, analizaremos textos de poemarios como *The Spice Box of Earth* (1961), *Flowers for Hitler* (1964), *Book of Longing* (2006) o la antología póstuma *The Flame* (2018).

En lo relativo a Enrique Morente, el apartado dedicado a las representaciones del amor y el erotismo en su producción artística se centrará en la condición del tema como eje temático vertebrador de la copla flamenca. Por ello, antes de proceder con la muestra de coplas que reflejan el tratamiento de los temas que aquí nos ocupan en la trayectoria de Enrique Morente, resulta necesario hacer un breve apunte sobre la naturaleza de los textos seleccionados para esta sección. Tal y como adelantábamos al principio de este trabajo⁴⁰, la trayectoria de Enrique Morente se extendió desde principios de la década de los sesenta hasta 2010, año en que falleció. A lo largo de esas cinco décadas, el granadino llegó a grabar casi una veintena de álbumes de estudio, cifra a la que debemos sumar los cinco álbumes recopilatorios que publicó en vida, los tres discos en directo grabados en diferentes conciertos y recitales, e innumerables colaboraciones con otros artistas tanto

⁴⁰ Véase «1.3. Enrique Morente» (pp. 95- 117).

flamencos como de ámbitos musicales distintos. Balbino Gutiérrez cifraba en quinientos sesenta y seis los cantes recopilados de la totalidad de su discografía así como de conciertos y recitales, cantes repartidos en hasta cuarenta y dos palos diferentes del flamenco (2018: 538). De esas casi seiscientas coplas, al menos un tercio de ellas son versiones originales o adaptaciones que, tal y como describía el propio Morente, «yo he recogido y cantao y de las que no existía antes ningún registro en el cante» (2018: 583).

Dada la magnitud del recopilatorio personal de Enrique Morente y como consecuencia de lo variado de este repertorio, para este apartado del trabajo hemos seleccionado una serie de muestras líricas que se caracterizan, por un lado, por su recurrente presencia en el repertorio *morentino*. Asimismo, nos hemos centrado en aquellas muestras del repertorio popular más reconocibles dentro de la obra de Enrique Morente y que se ajustan de forma más clara a las delimitaciones temáticas planteadas en los objetivos de este trabajo. Así, a pesar de ser plenamente conscientes de la amplia variedad de textos recogidos como parte del repertorio del cantaor, por motivos de extensión, pragmatismo y con el objetivo de ajustarnos a las exigencias temáticas establecidas, hemos optado por seleccionar las coplas que mejor se ajustan a los presupuestos temáticos planteados en apartados anteriores de este trabajo. Por ello, lejos de centrarnos en las letras de trabajos discográficos concretos, hemos optado por hacer una selección de las muestras más representativas que se recogen en el «Repertorio popular» de Morente cuidadosamente recogido y clasificado por Balbino Gutiérrez.

2.1.1. Federico García Lorca frente al amor y el erotismo

2.1.1.1. *Diván del Tamarit*

A pesar de la opinión de algunos críticos y conocedores de la obra de García Lorca que afirman que *Diván del Tamarit* es un libro en el que la muerte⁴¹ y el sentimiento trágico acaparan el aparato temático, lo cierto es que el contenido erótico de los poemas que en él se recogen resulta imposible de obviar. En su afán de resaltar la importancia de la temática amorosa de este trabajo, Pepa Merlo destaca su capacidad de aunar tradiciones literarias diferentes que incorporan dicho tema en armonía:

⁴¹ Francisco Umbral decía de *Diván del Tamarit* que se trataba de «un libro de amor lúgubre donde, de pronto, descubrimos la verdad: que no es un libro de amor, sino, de muerte» (2007: 196).

La intuición y la capacidad de tomar sus elementos de la tradición árabe y castellana, del “baño de amor” y la poesía medieval, de Shakespeare, Garcilaso, el romanticismo de Rosalía de Castro, el modernismo, la Biblia, el Corán, la mitología griega... Todo aparece fundido con los movimientos de vanguardia una mezcla aderezada con un sentido del ritmo propio. (García Lorca, 2018: 16)

Diván del Tamarit aúna a la perfección esa presencia paralela del amor y el sentimiento trágico tan característica de la obra de García Lorca. Dentro de la estructura bipartita en que se divide este poemario, el universo temático de la primera parte —la que contiene todas las gacelas— gira en torno al erotismo, la tentación y el deseo. Son los títulos de dichas composiciones poéticas los que sugieren en primera instancia el contenido amoroso y erótico-afectivo de las mismas. Encontramos, pues, títulos como «Gacela del amor imprevisto»; «del recuerdo de amor»; «de la terrible presencia» que, en este caso, actúa como tentación; «gacela del amor desesperado», «del amor maravilloso» o «del amor que no se deja ver»... También el segundo bloque alberga poemas —casidas en este caso— en los que el protagonista principal es el deseo, el anhelo por alcanzar algo que es imposible de conseguir, una dinámica muy común en los poemas amorosos de Federico García Lorca. Cabe mencionar que las formas tradicionales en que se inspiran los poemas que se recogen en este libro, las casidas y las gacelas, eran composiciones líricas en las que el erotismo y la sensualidad se constituían como pilares temáticos esenciales. Rubiera Mata apunta, de hecho, que buena parte de la poesía compuesta por autores andalusíes desde el siglo X tiene un componente homoerótico indiscutible. Como prueba de ello subraya las descripciones que en esos poemas se hace de la belleza de los efebos, muy semejante a la femenina «tanto por el léxico como por los usos gramaticales» (1992: 62), lo que sugiere una ambigüedad que lejos de resultar casual sería buscada por los propios poetas para esconder la evidencia de lo homoerótico.

A lo largo de todo el poemario, el deseo, protagonista indiscutible del mismo, se pone de manifiesto a través de las elecciones léxicas del poeta. El verbo «querer», uno de los más recurrentes en esta obra, desvela una serie de anhelos tanto físicos como emocionales relacionados con el sentimiento amoroso. En la «Gacela II de la terrible presencia», cabe destacar la reiteración del verbo querer acompañado por la insistente presencia del «yo»: «Yo quiero que el agua se quede sin cauce./ Yo quiero que el viento se quede sin valles. / Quiero que la noche se quede sin ojos...» (García Lorca, 2018: 142); mientras que en la «Gacela III del amor desesperado», encontramos la negación de ese deseo en versos como «La noche no quiere venir...» o «El día no quiere venir» (2018: 143). En este caso, el tiempo —esto es, las referencias al momento del día en que se

desarrolla la acción poética— juega un papel muy importante en el imaginario relacionado con la expresión del deseo amoroso. La noche y el alba, el momento en que llega el nuevo día, son espacios temporales que tradicionalmente se asocian con el encuentro entre los amantes o con su despedida, en el caso de la mañana, tras haber permanecido juntos durante la noche.

En la «Gacela XII del mercado matutino», por su parte, los versos «Por el arco de Elvira/ quiero verte pasar/ para saber tu nombre/ y ponerme a llorar.» (2018: 154), que cumplen la función de estribillo a lo largo de la composición, marcan el tono temático del mismo y evidencian la importancia de ese deseo.

Como también sucedía en poemarios como el *Romancero gitano* o en obras como *Bodas de sangre* o *Doña Rosita la soltera*, en *Diván del Tamarit* los símbolos poéticos desvelan de manera eficaz y efectiva las tendencias temáticas de la obra. En este caso, la flora juega un papel esencial en las gacelas y las casidas del poemario, pues entre sus versos encontramos menciones que alcanzan desde el jazmín y la magnolia hasta el laurel y el arrayán, pasando por el clavel, el manzano y su fruto, los lirios o incluso las rosas. El poeta ya había hecho gala de su amplio conocimiento sobre las flores y su simbolismo en *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935), en cuyo segundo acto incluye un fragmento que versa sobre la ambivalencia de cada flor:

SOLTERONA 3.^a (En el piano):

[...]

«Solo en ti pongo mis ojos»
—el heliotropo expresaba—.
«No te querré mientras viva»,
dice la flor de la albahaca.
«Soy tímida», la violeta.
«Soy fría», la rosa blanca.
Dice el jazmín: «Seré fiel».
Y el clave: «¡Apasionada!»

(García Lorca, 1977: 1403)

Cabe destacar, del mismo modo, la presencia del manzano y con ello de la manzana como fruto del deseo en esta y en otras obras de la trayectoria literaria de García Lorca. Entre los versos de la «Casida III del sueño al aire libre» podemos leer «El Tamarit tiene un manzano/ con una manzana de sollozos» (2018: 161). La voz poética se encarga de

subrayar la presencia del manzano entre el resto de arboles que forman parte de la Huerta del Tamarit.

Ese manzano es el manzano del Edén, el manzano del paraíso, cuya manzana es la fruta del deseo, de la tentación y a la vez de la perdición, [...] la manzana que obliga a la expulsión de Adán y Eva. (García Lorca, 2018: 31)

En «Amantes asesinados por una perdiz», uno de los textos que conforman *Poeta en Nueva York* (1940), aparece de nuevo la manzana en su vertiente simbólica más erótica. En este caso, los versos a los que nos referimos rezan «—Los dos los han querido —dije yo—. Los dos. Una manzana será siempre un amante, pero un amante no podrá ser jamás una manzana» (García Lorca, 2008: 193). El fruto del deseo por excelencia se presenta así vinculado a los amantes precisamente por su relación con la pareja original de acuerdo con las Sagradas Escrituras.

Otras de las plantas anteriormente mencionadas como el lirio y el junco también revelan una carga simbólica erótica y amorosa que ya aparecía en poemarios anteriores del granadino. El caso del lirio lo analizaremos en mayor profundidad en el análisis de algunos poemas como «Reyerta» o «La casada infiel», ambos del *Romancero gitano*. Para hablar de los juncos, sin embargo, otro de los elementos florales presentes y recurrentes en *Diván del Tamarit*, debemos remitirnos a obras como *Canciones* (1927) o *La casa de Bernarda Alba* (1945). En el poema «Primer aniversario» del primer poemario mencionado anteriormente, el lirio y el junco se presentan de manera conjunta como símbolo de virilidad y con una connotación de evidente erotismo: «Carne tuya me parece/ rojo lirio, junco fresco» (García Lorca, 1977: 397). En el caso de *La casa de Bernarda Alba*, los juncos marcan la ribera del río y, por consiguiente, el lugar de elección para el encuentro entre los amantes⁴².

El contenido erótico de *Diván del Tamarit* viene delimitado y determinado no solo por el origen y la naturaleza de las composiciones poéticas que lo conforman —gacelas y casidas—, sino también por el amplio despliegue de símbolos que el poeta utiliza a lo largo de todo el poemario para imprimir en él un clima de erotismo y sensualidad que se hace perceptible desde la primera lectura. La expresión del deseo amoroso, el medio natural y especialmente la flora y las referencias espaciales y temporales hacen de *Diván del Tamarit* uno de los poemarios más complejos y sugerentes de Federico García Lorca.

⁴² Con respecto a su relación con Pepe el Romano y a sus encuentros amorosos, Adela afirma en el Acto III: «Pepe el Romano es mío. El me lleva a los juncos de la orilla» (García Lorca, 2013: 272).

2.1.1.2. *Romancero gitano*

Si nos referimos a la producción poética de Federico García Lorca, una de las obras en las que más relevancia cobra la expresión del erotismo es, sin lugar a dudas, el *Romancero gitano*. Además de tratarse del poemario más conocido, leído y reproducido de García Lorca, es el que mejor condensa las claves temáticas y simbólicas que sustentan su estilo poético y, por consiguiente, su obra. Como poemario cumbre del neopopularismo lorquiano, *Romancero gitano* alcanza un equilibrio magistral entre temas esencialmente populares, elementos míticos y, del mismo modo, mecanismos de vanguardia, todo ello bañado por la musicalidad propia del romance y por la que el poeta imprimía en todas sus creaciones literarias. Este libro resulta, en palabras de Luis Antonio de Villena, «una exaltación —un canto, dirían antes— a la pasión del sexo, de su fuerza, de su arrebatamiento poderosísimo y de la libertad que le acompaña o supone» (2011: 203).

Romancero gitano es un himno al sexo, al sexo sin discriminación, ni distinción de género, al sexo total. Y esa es la gran fuerza del libro: su permanente vibración sexual, plasmada en un lenguaje simbolista-surreal lleno de color, de músicas, y de esa sensualidad o sexualidad misma. (Villena, 2011: 203)

Para plasmar ese clima de erotismo y sensualidad que envuelve la acción poética del *Romancero*, el poeta se sirve de una serie de temas, motivos, tópicos, personajes y símbolos que lo encumbran a la perfección. García Lorca presenta así un poemario en el que el deseo sexual y las ansias de libertad amorosa se reúnen con la magia, la violencia y el sentimiento trágico, todo ello representado a través de un pueblo primitivo y, en este caso, mitificado por el propio poeta: los gitanos.

Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralidad. Esos trances son en último análisis tres: vivir, engendrar y morir. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad. Sangre, muerte, fecundidad: tres palabras que, ya con su enunciación, parecen resumir de algún modo la obra de García Lorca. (Álvarez de Miranda, 2011: 30)

Villena apunta, sin embargo, que esa exaltación de la potencia sexual, del deseo y del erotismo se llevan a cabo desde una perspectiva muy concreta, la masculina, en la que el objeto de deseo también sobre el que recae el grueso de esas ansias eróticas es también masculino. Afirma, de este modo, que «la encumbración del sexo se hace desde la

potencia masculina, desde el deleite en las distintas formas de lo viril y macho. El libro se tiñe así de una evidente carga homoerótica» (Villena, 2011: 203).

El poeta granadino hacía uso de imágenes fálicas de varios tipos para imprimir en sus obras el aura de sensualidad y erotismo que las caracterizaba. Muchas de esas imágenes están relacionadas, por un lado, con el mundo natural, con numerosas menciones de nardos, lirios, peces, etc. Asimismo, incluía referencias a armas blancas como puñales, navajas o cuchillos como elementos de forma fálica que expresan una sensualidad homoerótica sutilmente velada por la naturaleza violenta de la referencia visual que esconde el símbolo. «Reyerta», uno de los poemas de su *Romancero gitano*, nos muestra un despliegue muy ilustrativo de este tipo de imágenes:

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.
(García Lorca, 2016: 225)

En este romance, como su propio título indica, la voz poética narra un enfrentamiento entre dos gitanos, así como las trágicas consecuencias de la pelea. «Las navajas que relucen», «los lirios», «los peces», la mención del fuego y la descripción de una escena que rezuma calor y erotismo son elementos que, sutil pero eficazmente, construyen un clima de sensualidad homoerótica que absorbe completamente al lector.

Algo parecido sucede, aunque de forma más velada, en «Romance sonámbulo», el más conocido de todos los textos incluidos en el *Romancero gitano*. Esta composición narra la historia de un joven contrabandista que, tras quedar herido de muerte, decide volver al lado de su amada en una carrera frenética envuelta en un ambiente que exuda virilidad y sensualidad. Sin embargo, del mismo modo que aparecen representados muchos símbolos que evocan erotismo y sensualidad como los caballos, las navajas, o incluso el viento cálido; la luna, el color verde y los metales que se mencionan en este poema dejan intuir un augurio fúnebre —y con ello la presencia de ese sentimiento trágico vital— que se confirma cuando el muchacho descubre que su amada ha perecido esperando su llegada.

Los dos motores que mueven la acción en este romance —el amor y la muerte— y sus protagonistas son, al igual que el Novio o Leonardo en *Bodas de sangre*, personajes destinados al fracaso e, inevitablemente, a una muerte trágica, por lo que también están destinados a la imposibilidad de conseguir y celebrar el amor. El fracaso del amante

lorquiano se extiende como una dinámica habitual en la obra del poeta granadino y, de acuerdo con una parte de la crítica, se debe en gran medida a la impotencia masculina frente a la figura de la mujer, así como a la inevitabilidad de la esterilidad procreadora sociológica de la relación homosexual (Villena, 2011). En ese sentido, ese sentimiento trágico vinculado al amor y a la sexualidad que es tan persistente en la poesía lorquiana se erige, en definitiva, como un reflejo de la frustración que suponía para el propio autor la insoportable idea de no poder culminar sus expectativas afectivo-sexuales por las restricciones que le imponía la sociedad con motivo de su propia orientación sexualidad.

Como algo inherente al ser humano, la sexualidad se erige como un impulso totalmente natural y que forma parte de sus instintos más básicos y, precisamente por ello, tanto Federico García Lorca como Leonard Cohen hacían referencia al erotismo y al sexo en composiciones líricas relacionadas con otro tipo de asuntos y situaciones poéticas. No resulta extraño, por tanto, que ambos autores sitúen el sexo, el deseo sexual y la sensualidad en general en poemas y canciones relacionadas con el sentimiento religioso y con asuntos relacionados con las Sagradas escrituras. Esta particularidad se da de forma más recurrente en la obra de Cohen que en la de García Lorca, aunque en esta última también hay poemas en los que la imaginería y la temática de ámbito religioso conviven en armonía con expresiones de erotismo y sensualidad. Uno de esos poemas es, precisamente, «Preciosa y el aire», uno de los poemas con más carga erótica y sensual de todo el *Romancero gitano*. Este poema cuenta una historia en la que el viento, elemento natural personificado, persigue a una joven gitana con el objetivo de violarla.

San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira la niña tocando
una dulce gaita ausente.
(García Lorca, 2016: 222)

El viento se muestra representado con deseos y maneras de hombre viril y, llegado el momento, el poeta se refiere a él como «San Cristobalón». Así, el personaje masculino que representa el deseo sexual más primario recibe, en este poema, el nombre de un santo. Sensualidad y religión vuelven a representarse como fuerzas hermanadas en el romance de «San Gabriel». En este caso, la narración se centra en el episodio de la visita del arcángel Gabriel a la virgen para darle la noticia del inminente nacimiento de Jesús y, a su vez, adelantarle el trágico final al que está destinado. En la primera parte del poema, la voz poética se centra en hacer una descripción física del arcángel deteniéndose en

admirar algunos atributos como sus «anchos hombros», su «piel de nocturna manzana» o «nervio de plata caliente», elementos que describe en un tono muy cercano a la lascivia.

2.1.1.3. La cuestión de «La casada infiel»

Situado entre «La monja gitana» y «El romance de la pena negra», «La casada infiel» es el sexto poema del *Romancero gitano* y fue publicado por vez primera en la *Revista de Occidente* en enero de 1928 junto con el texto «Martirio de Santa Olalla». Este romance narra el encuentro sexual entre un gitano y una joven que, a pesar de estar casada, hace creer a la voz poética desde la que se enuncia el poema, el gitano, que está soltera. En su conferencia-recital sobre el *Romancero*, García Lorca llegó a decir que, aunque fuera «gracioso de forma e imagen», este poema era «pura anécdota andaluza, [...] popular hasta la desesperación, y como lo considero lo más primario, lo más halagador de sensualidades y lo menos andaluz» (García Lorca, 1994: 362), negándose a leerlo en aquella ocasión.

El de «La casada infiel» es un caso especial por tratarse de un texto en el que la voz poética encarnada por el gitano va, en palabras de Josephs y Caballero, «en contra de lo que el gitano quiere afirmar de sí mismo» (2016: 240). En un poemario en el que los grandes ejes vertebradores que actúan como fuerzas de lo poético son la muerte y el amor frustrado, «La casada infiel» actúa como una especie de contrapunto material y mundano que desequilibra e incluso fragmenta la dimensión mítica del conjunto poético. Mientras que el resto de textos del *Romancero* se erigen como revisiones y adaptaciones de mitos helénicos y bíblicos con el pretexto poético de cantarle a la Andalucía más pura, profunda y milenaria, el texto que aquí nos ocupa es, según Amores Fúster, «el antihéroe cínico de Lorca» (2015: 13). El gitano que aquí ejerce como protagonista se aleja diametralmente del prototipo de gitano establecido por García Lorca en el resto del poemario:

el gitano aparece como un ser simplemente materialista y mezquino; un ser que, escudado en un supuesto desconocimiento, violenta uno de los preceptos más básicos de su cultura centenaria, el de la fidelidad conyugal, rebajando con ello el tono poético general del libro desde la trágica grandeza de la narración mitológica en clave gitana a algo parecido a una gesta de barra de bar con cierto vuelo poético. (Amores Fúster, 2015: 15)

A pesar de que el propio poeta se negara a leerlo en la conferencia-recital del *Romancero gitano*, este romance refleja «esa exaltación a la pasión del sexo, de su fuerza, de su

arrebatamiento poderosísimo» (Villena, 2011: 502). La atmósfera erótica y sensual que envuelve este poema se transmite mediante el hilo narrativo del romance, pero también a través de una serie de imágenes que el poeta utiliza como medio para sugerir más allá del significado semántico de sus palabras.

Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revólver.
Ella sus cuatro corpiños.
Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo
(García Lorca, 2016: 240)

Tanto la trama narrativa como los símbolos que en ella se emplean y los protagonistas de la acción contribuyen a enaltecer de manera desmesurada el clima de erotismo y sensualidad que envuelve el poema. Uno de los aspectos que más alejan este texto del resto de poemas del *Romancero* es el papel de la mujer o, en este caso, la «mozuela». Mientras que a lo largo de todo el poemario y, en general, a lo largo de toda la obra lorquiana, la mujer se erige como «perpetuo vehículo de sacralidad» (Amores Fúster, 2015: 25), en «La casada infiel», el personaje femenino actúa como trasunto para el acto sexual, como objeto cuya única acción al margen de ese ejercicio es la de ocultar su condición de mujer casada. Sin embargo, aunque para Villena el poema narra un episodio en el que «un gitano viola junto al río a una casada que se finge doncella» (2011: 506), la elección de las formas verbales⁴³ que componen el tejido léxico del poema sugiere que se trata de una relación consentida por parte de la mujer.

Con el objetivo de embellecer la escena poética, García Lorca introduce una serie de referencias florales altamente sugerentes por su poder de evocación. Cabe destacar la presencia del símbolo del lirio, otra imagen recurrente en la poesía lorquiana, sobre todo en el *Romancero* y en *Poeta en Nueva York*, entre cuyos versos tiene una presencia especialmente significativa. Como ya ocurriera en el caso de «Ni nardos ni caracolas/ tienen el cutis tan fino», García Lorca emplea aquí un símbolo relacionado con el mundo vegetal, con lo floral:

⁴³ «Ella se quitó el vestido.», «Ella [se quitó] sus cuatro corpiños» o «No quiero decir, por hombre/ las cosas que ella me dijo» (García Lorca, 2016: 240).

Sucia de besos y arena,
yo me la llevé del río.
Con el aire se batían
las espadas de los lirios.
(García Lorca, 2016: 241)

Sobre el poder evocativo del lirio, Villena afirma que «Lorca utilizará a menudo (en el poema “Reyerta”, por ejemplo) como elogio de la belleza varonil. Flor, además, —frente a la rosa— masculina» (2011: 506). A pesar de ser uno de los múltiples símbolos empleados por García Lorca cuyo carácter era ambivalente en cuanto a sus posibles significados e interpretaciones, el lirio es uno de los símbolos fálicos más evidentes y empleados en la poesía lorquiana. El empleo de este símbolo junto con el de las espadas, también un objeto de forma fálica asociado a la virilidad, encaja con la naturaleza varonil y «violenta» de un poema que «es más sexo y violencia —la violencia tenue del propio sexo— en el clima ensoñante de la noche. [...] La acción del poema es —otra vez— la descripción del deseo viril del gitano, con —nuevamente— alguna imagen fálico-estética» (Villena, 2011: 506).

The lily is utilized by the poet in a completely traditional manner as a religious symbol and in its dual aspect as flower of desire and death. It is one of the flowers of the virgin, appearing in pictorial representations of the major events in her life, especially the Annunciation... In addition to its traditional religious role the lily has always been indicated as a flower of desire similar to the spikenard and the carnation. The blossoms' shape emphasize this by transforming it into a phallic symbol. (Litchman, 1965: 152)

Del mismo modo y como también sucede en otras obras lorquianas, el caballo se erige en este texto como símbolo de fuerza y «de poder creador» (Arango, 1995b: 174) cuyo carácter es eminentemente sexual.

Aquella noche corrí
lo mejor de mis caminos,
montado en potra de nácar
sin riendas y sin estribos.
(García Lorca, 2016: 240)

En *Bodas de sangre*, el caballo es símbolo de lujuria y potencia sexual, pues está constantemente ligado a la figura de Leonardo, máximo exponente de virilidad y

seducción en dicha tragedia. También en *La casa de Bernarda Alba* el caballo se asocia al deseo sexual desenfrenado. En este caso, Bernarda, matriarca y protagonista de este drama, se muestra más comprensiva y benevolente con la apremiante necesidad sexual del caballo de la familia que cocea desbocado en el establo que con la de sus propias hijas, a quienes prohíbe cualquier tipo de interacción con hombres ajenos al núcleo familiar. Sin embargo, el caballo es un símbolo ambivalente en cuanto a su significado tal y como recoge Chevalier:

La multiplicidad de sus acepciones simbólicas deriva de esta significación compleja de las grandes figuras lunares, donde la imaginación asocia por analogía la tierra en su papel de Madre, su luminaria la luna, las aguas y la sexualidad, el sueño y la adivinación, la vegetación y su renovación periódica. (1986: 104)

En definitiva, al tratarse de una figura que condensa propiedades tanto telúricas como acuáticas, tiene cabida en diferentes textos de Federico García Lorca. Mientras que en *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba* el caballo aparece en su forma masculina como referencia al deseo sexual, en este caso el animal se presenta en su forma femenina —como «potra de nácar»— en un símil en que se equipara al animal con la protagonista femenina de la acción poética, ofreciendo así una imagen tan explícita como efectiva de la actividad a la que están entregados los amantes.

Como ocurre en tantos poemas del *Romancero*, los versos de «La casada infiel» presentan un gran número de imágenes fálicas de diverso tipo entre las que podemos contar flores como los ya mencionados lirios, los nardos o los jacintos; elementos de apariencia metálica como los cuchillos o los peces y, la más explícita de todas: los muslos.

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
(García Lorca, 2016: 240)

Estos versos remiten al lector de forma inevitable a los de «Tus muslos como la tarde/van de la luz a la sombra», del poema «Lucía Martínez» publicado como parte de la obra *Canciones*. En la poesía lorquiana, la imagen de los muslos se erige como un símbolo con una elevada connotación homoerótica y, como tal, se trata de una figura muy recurrente a lo largo de toda la producción poética del autor granadino, desde sus títulos más

andaluces y de forma y contenido más neopopularistas hasta los que se adscriben su etapa más surrealista o a sus últimas obras, como es el caso *Poeta en Nueva York* o *Diván del Tamarit*. En «Oda a Walt Whitman», uno de los textos de *Poeta en Nueva York*, los muslos juegan un papel esencial a la hora de desvelar el tono erótico que envuelve el poema:

Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastados por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal
(García Lorca, 2008: 220)

Esta oda al poeta norteamericano resulta de igual modo un reflejo de lo conflictiva que resultaba para Federico García Lorca su propia sexualidad. Por eso, aunque el propio Walt Whitman no había aclarado públicamente su orientación sexual, los constantes rumores que especulaban acerca de su homosexualidad lo sitúan, a ojos del poeta granadino, como referente homoerótico de belleza pura. La belleza que García Lorca alaba en este texto es una belleza más espiritual y telúrica que simplemente física; se trata de una belleza que el poeta asocia constantemente con elementos del mundo natural, algo que podemos apreciar con símiles tales como «anciano hermoso como la niebla» o la mención del poeta estadounidense como alguien que «soñaba ser río».

Volvemos a encontrar la imagen de los muslos como elemento erótico también en «Gacela del mercado matutino», uno de los textos de *Diván del Tamarit*. Nos encontramos de nuevo ante un poema muy significativo y especial para Leonard Cohen, pues se trata de un poema cuyos versos recitaba de memoria en conciertos o recitales, además de ser uno de esos primeros poemas que hicieron que se adentrara en el mundo literario de Federico García Lorca.

Por el arco de Elvira
voy a verte pasar
para sentir tus muslos
y ponerme a llorar.
(García Lorca, 2018a: 155)

«Gacela del mercado matutino» presenta una dicotomía en la que la voz poética se debate entre el sufrimiento y el deseo. Los muslos del amante son, una vez más, una eficaz expresión de un anhelo de carácter sexual que se deja entrever a través de versos como

«¿Quién recoge tu semilla/ de llamarada en la nieve?». Esa misma naturaleza sexual se intuye en detalles como el paso de «quiero verte pasar» a «voy a verte pasar» en estrofas posteriores, un leve cambio que expresa una proyección de la materialización de ese deseo.

Volviendo al poema que en esta sección nos ocupa, «La casada infiel», el texto narra un encuentro sexual extramatrimonial entre dos amantes de forma directa y explícita, por lo que aborda temas como la infidelidad y el adulterio, ambos muy recurrentes en la obra de Leonard Cohen y, por tanto, bastante importantes para entender su manera de ver e interpretar el amor. Este fue uno de los poemas que marcaron la trayectoria profesional y personal de Leonard Cohen de manera más significativa, tanto fue así que Cohen recitaba sus versos en sobre escenarios y ante periodistas de diversas nacionalidades cada vez que le preguntaban o que él mismo quería explicar su relación con la poesía de Federico García Lorca. Llegado el momento, tal y como había traducido y adaptado el «Pequeño vals vienés», Cohen decidió traducir este poema con la ayuda de Gabriela Valenzuela, una joven costarricense con la que mantenía una relación sentimental en el momento en que se propuso adaptar una serie de textos de García Lorca. Esa adaptación, que sería publicada décadas más tarde como «The Faithless Wife» en *Book of Longing* (2006) y grabada como «The Night of Santiago» en el álbum *Thanks for The Dance* (2019) es una de las pruebas más contundentes que demuestran la influencia de la obra de Federico García Lorca en la producción poética y musical de Leonard Cohen.

La versión de Cohen incluye una serie de variaciones estratégicas que ponen el énfasis del discurso poético en ciertos aspectos que en el texto original no tienen tanto peso en el desarrollo de la trama. Así, mientras que García Lorca comienza su texto con «Y que yo me la llevé al río, creyendo que era mozuela, pero tenía marido», dando así un espacio privilegiado a la información que de esa estrofa se infiere, Cohen abre su adaptación con la referencia al tiempo narrativo en que tiene lugar la acción: la noche de Santiago.

The Night of Santiago
And I was passing through
So I took her to the river
As any man would do
(Cohen, 2006: 147)

García Lorca abría el poema con una referencia al motivo central del texto —el encuentro sexual entre un gitano y una mujer adúltera—. Cohen, sin embargo, elige una referencia temporal que pone de manifiesto la importancia de la noche como momento en que transcurre la acción; la noche como escenario poético para el encuentro entre los amantes y la consumación del deseo amoroso. No obstante, este trueque referencial no implica que Cohen ignorara o malentendiera el motivo central del poema y el tema en torno al que se construye su eje narrativo.

She said she was a virgin,
That wasn't what I'd heard
But I'm not the Inquisition
I took her at her word
(Cohen, 2006: 147)

En estrofas posteriores, el cantautor incluye nuevos matices que distancian el hilo narrativo de su versión del texto original de Lorca. Entre los cambios introducidos por el canadiense que convierten esta traducción en una adaptación, la siguiente estrofa aporta detalles desconocidos para el oyente sobre la situación de la protagonista femenina de la historia:

And yes she lied about it all
Her children and her husband
You were meant to judge the world
Forgive me but I wasn't
(Cohen, 2006: 147)

Siguiendo la métrica y la estructura propia de las *ballads*, formas de poesía narrativa equivalentes al romance en la tradición literaria anglosajona, Cohen adapta el texto original de García Lorca no solo a su propia realidad poética sino a su estilo como autor.

Sin embargo, al enfrentarnos a «The Faithless Wife» o «The Night of Santiago» como producciones artísticas atribuidas a Leonard Cohen debemos tener en cuenta la diferencia entre traducción y adaptación, el abismo lingüístico que separa la traducción ordinaria de la traducción poética y, del mismo modo, la máxima compartida en el célebre adagio italiano «traduttore, traditore», que viene a afirmar que todo acto de traducción es, del mismo modo, un acto de traición. Sobre las diferencias entre la traducción poética y la traducción de poesía, García de la Banda apuntaba lo siguiente:

Podríamos definir la traducción poética como aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima, y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en cuanto a la sutilidad en el uso léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión. (1993: 116)

De acuerdo con Julio César Santoyo, «la traducción de un fragmento lírico es a su vez nueva lírica o no es nada. Recreación o aniquilamiento: la versión literaria no conoce más alternativas» (1990: 38); la traducción poética supone, por ende, un acto de creación por parte del traductor. En esa labor de traslación del texto original al texto terminal, el traductor adapta los aspectos formales del producto primario a la tradición literaria en que se encuadraría la versión traducida del mismo.

El poema que quiere traducir debe ser considerado por él como un punto de partida inspirador, pero, puesto que ni podrá adecuar con exactitud su cadencia interior a la del poeta original, ni superponer su idioma sobre aquel que dio forma plástica al poema, lo que hará, guiado por el poeta maestro, será componer un poema suyo, cumpliendo un ejercicio lírico cuyos sucesivos elementos le son suministrados por el poema fundamental. Replanteadas así las cosas, las trabas intrínsecas desaparecen y la traducción poética se torna posible y justificada, al transformarse, como decimos, en una recreación. El traductor debe volver a crear. (Mújica, 1963: 7)

A pesar de intentar conservar la esencia estética del original, la traducción de «La casada infiel», el texto que aquí nos ocupa, incluye una serie de matices y cambios léxicos, gramaticales, rítmicos y métricos que adaptan el poema a la realidad literaria de Leonard Cohen, haciendo suyo un producto concebido y creado por otro autor.

Un ejemplo de estos mecanismos de adaptación lo encontramos en la estrofa anteriormente reproducida. Cohen despliega en ella una serie de matices que en el original de García Lorca no se mencionan. El hecho de que la «mozuela» tenga, en este caso, marido e hijos pone en evidencia de forma más explícita la situación de adulterio, lo que empeora la situación en la escala de valores sobre la que se erige el eje narrativo del poema. Del mismo modo, los cambios que Cohen incluye en su versión de este poema tienen poderosas connotaciones sexuales. Mientras que en el original de García Lorca podemos leer los versos «Aquella noche corrí/ el mejor de los caminos,/ montado en potra de nácar/ sin bridas y sin estribos», Cohen cambia esa estrofa dándole el siguiente matiz:

That night I ran the best of roads
Upon a mighty charger
But very soon I'm overthrown
And she becomes the rider
(Cohen, 2006: 147)

En los versos de García Lorca es el personaje masculino el que «monta» a la joven, el que lidera y guía el acto sexual y, por tanto, el que tiene el control; en la versión Cohen se giran las tornas y, llegado el momento, es la mujer la que toma el control del acto sexual. Como suele suceder en el universo artístico de Leonard Cohen, la delgada línea que separa el material poético del musical es siempre borrosa y fácil de traspasar, por lo que «The Faithless Wife» se convirtió en uno de esos textos que nació siendo un poema pero acabaría siendo canción. Entre las canciones que forman parte de *Thanks For the Dance*, álbum publicado póstumamente en 2019, los versos de este poema suenan en la tercera canción de ese álbum como «The Night of Santiago».

2.1.2. Lo erótico en la obra de Leonard Cohen

I read alone «Green green I want you green». I turned another page: «The morning threw fistfulls of ants in your face». I turned another page: «Her thighs slipped away like school of silver minnows». I knew that I have had come home. (Cohen, 1998)

El 24 de junio de 1998, sobre el escenario de su concierto en Reikiavik, Leonard Cohen recitó una serie de versos de distintos poemas de Federico García Lorca justo antes de interpretar «Take This Waltz», su versión del «Pequeño vals vienés», uno de los poemas que formaban parte de *Poeta en Nueva York*. En este breve prelude que no alcanzó los cinco minutos de duración, el cantante canadiense llegó a declamar de memoria versos de hasta cuatro poemas distintos de Federico García Lorca, poemas en los que no es difícil identificar algunos de los temas más recurrentes y característicos de la poesía lorquiana: la expresión del erotismo, la sensualidad y el deseo erótico-afectivo, temas que años más tarde se convertirían del mismo modo en los pilares esenciales de la poesía y la música de Leonard Cohen.

En un mundo de tabúes y limitaciones sexuales y en una sociedad de posguerra extremadamente puritana, el descubrimiento de la poesía de García Lorca aportó a Leonard Cohen, un adolescente en plena efervescencia hormonal, nieto de un rabino y

miembro de una familia judía practicante, una perspectiva diferente desde la que contemplar el mundo, una forma de afrontar la realidad a la que no se había aproximado hasta ese momento y que en su entorno más cercano se le negaba. El propio Cohen bromearía, años después, con la manera en que vivía los tabúes sexuales en una época en la que el máximo nivel de intimidad que podía llegar a alcanzar con una muchacha era tomarla de la mano y, excepcionalmente, besarla (Simmons, 2011: 36).

De los múltiples temas, motivos y símbolos literarios que comparten las obras de Federico García Lorca y Leonard Cohen, aquellos relacionados con el erotismo y la sensualidad son esenciales para comprender la totalidad de la obra de estos dos artistas. El erotismo es, además de un tema constante en sus respectivas obras, un eje en torno al cual giran muchos otros temas. Como veremos más adelante, tanto en la poesía del granadino como en las letras y los poemas de Leonard Cohen, el erotismo y la sensualidad están estrechamente vinculados con la violencia, la desesperación y, especialmente, con la muerte.

Asimismo, cabe destacar que mientras que las referencias que hace García Lorca en su poesía son más sutiles y elaboradas, y se esconden detrás de metáforas complejas y delicadas, las referencias que encontraremos en las letras de Cohen, aunque también están presentadas con elegancia, son mucho más explícitas y directas.

Las relaciones amorosas heterosexuales son un eje temático y constituyen un esquema narrativo esencial a lo largo de toda la obra de Cohen, y así lo reflejan títulos como «Winter Lady», «One of Us Cannot Be Wrong», «I Left a Woman Waiting», «The Smokey Life» o «The Gypsy's Wife» entre otras. Estas canciones, publicadas entre 1967 y 1979, son composiciones en las que la trama poética gira en torno a relaciones afectivo-sexuales con una mujer y en las que podemos encontrar referencias más o menos sutiles relacionadas con la consumación del acto sexual, lo que nos sirve ilustrar la constancia y continuidad de este tema en la producción musical del artista canadiense.

El personaje femenino es, en la mayoría de los casos, el objeto de deseo que inspira la expresión del sentimiento amoroso, el objeto sobre el que la voz poética ansía materializar sus anhelos erótico-afectivos. Por ello, no es de extrañar que en algunas de esas composiciones poéticas o musicales, la mujer sobre la que se proyecta dicho sentimiento amoroso tenga nombre y apellido; que el personaje ficticio construido en la trama poética esté inspirado en una mujer real. Tal es el caso de composiciones como «Suzanne», «Seems So Long Ago, Nancy» o, la más célebre de todas, «So Long, Marianne». Marianne Ihlen fue la musa de varias composiciones líricas de Leonard Cohen desde que se conocieran por primera vez en la isla griega de Hydra en el año 1960.

En *Flowers for Hitler* (1964), tercer poemario del canadiense y uno de los primeros que fue escrito durante los largos periodos que pasó en dicha isla junto a Marianne, que entonces era todavía su amante, el poema «Island Bulletin» hace referencia al momento en que ambos se conocieron por primera vez:

Oh can my fresh white trousers
and the gardenia forest
and The Rise and Fall of the Third Reich
and my heroic tan
and my remarkable quaint house
and my Italian sunglasses
can they do for me
what our first meeting did?
(Cohen, 1964: 100)

Resulta relevante subrayar la manera en que el poeta incluye en una escena aparentemente cotidiana una referencia al «auge y la caída del Tercer Reich». Este tipo de motivos relacionados con el Holocausto, la II Guerra Mundial, el nazismo o el Tercer Reich eran una constante en la poesía de Leonard Cohen y llegaron a convertirse en un eje temático recurrente en muchos de sus poemas y composiciones musicales, desde sus primeras obras hasta el final de su carrera profesional. En el poema que aquí nos ocupa, ese sentimiento de encaprichamiento inicial como resultado del primer intercambio entre los amantes contrasta con el tono melancólico de otro de los grandes textos de Leonard Cohen inspirados en su relación con Marianne: «So Long, Marianne». En este caso, la voz poética sí que menciona el nombre de la protagonista femenina de la acción poética en el vocativo que también da título a la canción.

Come over to the window, my little darling
I'd like to try to read your palm.
I used to think I was some kind of Gypsy boy
Before I let you take me home.

Now so long, Marianne, it's time that we began
To laugh and cry and cry and laugh about it all again.
(Cohen, 2009: 116)

La acción gira en torno al cambio de paradigma que se da tras el encuentro entre la voz poética y su objeto de deseo, Marianne. Partiendo de la fórmula de despedida que da título

a la canción y de las formas verbales empleadas en sus diferentes estrofas el oyente puede inferir que antes de conocer a Marianne el protagonista actuaba de forma libre y errática. Es a partir de su convivencia con la joven —algo que se desvela en los versos siguientes⁴⁴— y de la materialización del sentimiento amoroso cuando, a pesar de estabilizar su situación sentimental, el protagonista se aleja de la libertad de la que gozaba antaño. Para ejemplificar la magnitud de esa libertad previa a la materialización del amor, Cohen emplea la figura del gitano, un personaje que tendrá cabida en muchas de sus canciones y en numerosos poemas. Más adelante profundizaremos en las representaciones del gitano que se proyectan en las producciones —principalmente en aquellas de naturaleza musical— de Leonard Cohen y en la naturaleza dicotómica de esa figura adopta en se obra.

Como ya apuntábamos con respecto a la obra de Federico García Lorca, en la producción literaria y musical de Leonard Cohen también encontramos textos en los que el autor utiliza esa sugerente imagen de los muslos del amante como un símbolo erótico-sensual. En *The Favourite Game* (1963), la primera de las dos novelas que Cohen publicó a lo largo de su carrera, encontramos un fragmento en el que los muslos de Tamara, personaje femenino que se convierte en interés amoroso del protagonista de esta ficción narrativa, aparecen descritos en términos muy similares a los empleados por García Lorca para describir los muslos de la amante en «La casada infiel».

I am running through a snowfall which is her thighs, he dramatized in purple. Her thighs are filling up the street. Wide as a snowfall, heavy as huge falling Zeppelins, her damp thighs are settling on the sharp roofs and wooden balconies. (Cohen, 1963: 90)

Además de otorgarle a los muslos de la amante la fuerza natural de «una tormenta de nieve» o la autonomía y el poder de «llenar las calles» el narrador introduce una nueva imagen con la que comparar los muslos que también tiene forma fálica: los zepelines; todos ellos son elementos que refuerzan la atmósfera erótica que cubre este pasaje en cuestión.

Como también ocurre en la obra de García Lorca, en la producción artística de Leonard Cohen el encuentro entre los amantes está inevitablemente abocado a algún tipo de trágica consecuencia que no solo adultera el encuentro en sí, sino que frustra o imposibilita futuros encuentros. Un caso muy particular en que se dan todas estas circunstancias y que no sólo está presente sino que es bastante constante en la producción

⁴⁴ «Well you know that I love to live with you/ But you make me forget so very much» (Cohen, 2009: 116).

artística de ambos autores es el de la infidelidad. La infidelidad como traición amorosa, que suele aparecer inevitablemente unida a la pasión y al deseo sexual, es uno de los temas más recurrentes en la obra de Leonard Cohen.

Una de las canciones más célebres de Cohen en las que el autor canadiense aborda este tema en concreto es «Famous Blue Raincoat», uno de los temas incluidos en *Songs of Love and Hate* también mencionado en la sección anterior de este trabajo. Como ya habíamos mencionado, esta canción narra la historia de un triángulo amoroso en el que Jane, la mujer a la que la voz poética se refiere como «mi mujer» mantiene una relación adúltera con otro personaje masculino al que la voz poética se refiere como «mi hermano, mi asesino»:

And you treated my woman to a flake of your life
And when she came back she was nobody's wife
Well I see you there with the rose in your teeth
One more thin gypsy thief
(Cohen, 2009: 146)

Además de la infidelidad y el erotismo latente que envuelve la trama de esta canción, sus versos albergan más elementos propios de la poesía lorquiana. La imagen del «ladrón gitano» que el cantante introduce en la sexta estrofa evoca de forma implícita esa misma sensualidad viril y primitiva que el poeta granadino da a la figura del gitano en su obra. No obstante, «Famous Blue Raincoat» no es el único caso en el que Cohen recurre al gitano como símbolo de virilidad y sensualidad irresistible. En «The Gypsy's Wife», una canción incluida en el disco *Recent Songs*, la infidelidad converge con otros elementos de influencia lorquiana.

And where, where, where is my Gypsy wife tonight
I've heard all the wild reports, they can't be right
But whose head is this she's dancing with on the threshing floor
whose darkness deepens in her arms a little more
(Cohen, 2009: 146)

Como el propio título evidencia, la mujer a la que se refiere la voz poética es «la esposa del gitano» y, tal y como desvelan los versos de la canción, también ella es gitana. La trama narrativa puede resultar familiar a cualquier lector conocedor de la obra de Federico García Lorca: una mujer casada en brazos de un desconocido, «rumores que no pueden ser ciertos» y un marido desesperado por conocer el paradero de su mujer gitana. Esta

canción nos lleva inevitablemente a los versos de *Bodas de sangre*, una de las composiciones teatrales más conocidas de Federico García Lorca. Durante la noche de su boda con El Novio, La Novia se escapa con su amante Leonardo, por lo que El Novio, desesperado, sale en busca de los amantes. Los personajes de *Bodas de sangre*, así como los de «The Gypsy's Wife», representan la eterna dicotomía entre cumplir con el deber, que en este caso está representado en el Novio, el hombre con el que la Novia ha prometido pasar el resto de sus días; o dejarse llevar por el deseo y el placer, que en este caso están representados por Leonardo, el amante que la incita al adulterio y la traición. La Novia se encuentra en una encrucijada en la que los dos únicos caminos posibles son cumplir las expectativas que la sociedad tiene puestas en ella, que en esta obra están representadas en la madre del Novio, o dejarse llevar por la pasión y el deseo incontrolable rompiendo así las convenciones sociales que limitan su libertad sexual.

Con los dientes, con las manos, como puedas,
quita de mi cuello honrado
el metal de esta cadena,
dejándome arrinconada
allá en la casa de mi tierra. [...]
¡Ay que lamento, qué fuego
me sube por la cabeza!
¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
(García Lorca, 2018b: 153)

Al dejarse llevar por sus deseos más primarios en un contexto histórico y sociocultural en el que la libertad sexual de la mujer se limitaba a las relaciones dentro del matrimonio y con el objetivo de procrear, la Novia se libera pero, al mismo tiempo, destruye sus perspectivas de futuro; una vez más, la pasión y el deseo son incompatibles con la felicidad y desembocan en un final trágico. *Bodas de sangre* ilustra a la perfección esa idea tan extendida en la poesía lorquiana y que termina permeando también las letras y los poemas de Cohen.

Volviendo a «The Gypsy's Wife» y retomando su evidente vínculo con *Bodas de sangre*, los versos de la segunda estrofa de esta canción de Leonard Cohen hacen aún más evidente ese vínculo prácticamente intertextual:

Ah, the silver knives are flashing in the tired old cafe
A ghost climbs on the table in a bridal negligee
She says, "My body is the light, my body is the way"

I raise my arm against it all and I catch the bride's bouquet
(Cohen, 2009: 146)

En esta escena, Cohen describe un escenario nocturno y fantasmagórico en el que se sitúan elementos cuya presencia no es casual, como es el caso de los cuchillos de plata. Como veremos más adelante, en la poesía de Federico García Lorca el metal está estrechamente vinculado con la violencia y la muerte. Del mismo modo, el amor desemboca, en la mayoría de los casos, en un final trágico e irremediable; por ello, la simbología que esconde el cuchillo en el caso de la poesía lorquiana es ambivalente, pues se trata de elementos de forma fálica que asocian la violencia y la muerte con la virilidad y el erotismo.

El estilo de Leonard Cohen al abordar temas como el amor, el erotismo o el encuentro entre los amantes es, en definitiva, mucho más directo que el que empleaba García Lorca, como también lo es el que acostumbramos a leer y escuchar en la lírica de tradición oral peninsular. Un ejemplo de esa claridad y de las referencias y metáforas más directas y transparentes que Cohen empleaba en su obra lo encontramos en la letra de «Chelsea Hotel #2», una canción inspirada en un encuentro sexual entre Leonard Cohen y la cantante Janis Joplin que se incluyó en el álbum *New Skin for the Old Ceremony* (1974). Además del clima de erotismo que envuelve toda la canción, los tres primeros versos —«I remember you well in the Chelsea Hotel/ You were talking so brave and so sweet/ Giving me head on the unmade bed»— incluyen una referencia explícita al sexo oral. Podemos encontrar referencias similares en canciones como «Light as the Breeze», «The Darkness» o, ya en el ámbito puramente literario, «Celebration», en un poema incluido en el libro *The Spice Box of Earth*. En este caso y sin dejar de lado un lenguaje poético labrado de metáforas, Cohen utiliza términos muy explícitos al mismo tiempo que hace uso de una imaginería que equipara el acto sexual con un ritual casi sagrado. El cetro, elemento metafórico que hace referencia al falo, es primordial en una escena que describe, de nuevo, una felación.

When you kneel below me
and in both your hands
hold my manhood like a sceptre,
When you wrap your tongue
about the amber jewel
and urge my blessing
(Cohen, 2009: 54)

Los símbolos cuya referencia visual o forma física tiene aspecto fálico —como sucede, en este caso, con el cetro y en ejemplos anteriores con los muslos— resultan altamente eficaces para ilustrar el componente erótico de estas composiciones líricas por lo explícito de sus referencias físicas y visuales.

Una de las características principales de la obra de Leonard Cohen en lo que a su tratamiento del tema erótico y amoroso se refiere es su tendencia a situar el erotismo y la sensualidad en el plano espiritual, llegando a introducir expresiones de deseo sexual y de lujuria en canciones y poemas cuyo contenido religioso o bíblico resulta imposible obviar. «Hallelujah», la canción más conocida y versionada del artista canadiense, es sin duda el mejor ejemplo de esta hermandad entre lo sensual y lo divino. En los primeros versos de esta canción, el Rey David toca ese «acorde secreto» de su arpa que tanto «agradaba al Señor» y, tras describir de la progresión armónica que sigue la estrofa musical, aparece el «desconcertado rey componiendo el Aleluya»:

Now, I've heard there was a secret chord
that David played, and it pleased the Lord
But you don't really care for music, do you?
It goes like this, the fourth, the fifth
The minor fall, the major lift
The baffled king composing hallelujah
(Cohen, 2009: 56)

Tras el estribillo, la voz poética se dirige a David recordándole el momento en que este se encuentra a Betsabé bañándose en la azotea del palacio y, en esa escena visitada por la luz de la luna, el joven rey se siente tentado por la imagen de belleza y sensualidad que hay ante sus ojos⁴⁵:

Your faith was strong but you needed proof
You saw her bathing on the roof
Her beauty and the moonlight overthrew you
She tied you to a kitchen chair
She broke your throne, and she cut your hair
And from your lips she drew the hallelujah

⁴⁵ Samuel 11: 2-4: Una tarde, [...] David se levantó y comenzó a pasear por la azotea de su palacio. De pronto, vio que una mujer muy hermosa se estaba bañando. 3 David mandó enseguida a uno de sus sirvientes a preguntar quién era ella. El sirviente volvió y le dijo que se llamaba Betsabé.

(Cohen, 2009: 56)

El propio Cohen llegó a referirse a la primera vez que un hombre ve a una mujer desnuda como una «visión divina», como si esa imagen fuera la de la propia Eva, para añadir que «all the sad adventures in pornography and love and song are just steps on the path toward that holy vision» (Simmons, 2012: 20). Las imágenes de lujuria continúan y llegan a su punto más álgido en esta última estrofa, esta vez con una referencia a la historia de Sansón y Dalila. La voz poética condensa en dos versos el momento en que Sansón le revela su secreto a Dalila y ella, en una escena que se sitúa en la línea que separa la tortura y la lujuria, lo ata a una silla y corta sus cabellos⁴⁶. La estrofa culmina con otra imagen sugerente y sensual, la del personaje femenino arrancando un «aleluya» de los labios del destronado; un aleluya que se sitúa en el clímax de la estrofa, en el momento de más tensión sexual.

La figura bíblica de Sansón es una presencia habitual en distintos textos del autor canadiense. En «Celebration», un poema ya mencionado en este mismo apartado, este personaje vuelve a aparecer en una escena de marcado contenido erótico como referente de una sensualidad viril estrechamente relacionada con lo divino:

Kneel till I topple to your back
with a groan, like those gods on the roof
that Samson pulled down.
(Cohen, 1973: 54)

En este caso, Cohen evoca el momento en que el héroe bíblico, llevado por la desesperación y a punto de desistir, pide fuerza a Dios y consigue derribar el templo en que se encuentran él mismo y sus enemigos, los filisteos. En el caso del poema que aquí nos ocupa, Cohen equipara el clímax del acto sexual que en él se describe con la caída del templo derribado por Sansón.

Volviendo a nuestro análisis de «Hallelujah», el primoroso desfile de referencias religiosas que conviven en sintonía con metáforas relacionadas con el acto sexual no se limita a las figuras bíblicas del rey David y Betsabé o Sansón y Dalila. La versión de esta canción que Cohen graba en 1988 incluye más ejemplos:

⁴⁶ Jueces 16-17: 16 Y aconteció que, presionándole ella cada día con sus palabras e importunándole, su alma fue reducida a mortal angustia. 17 Le descubrió, pues, todo su corazón, y le dijo: [...] Si fuere rapado, mi fuerza se apartará de mí, y me debilitaré y seré como todos los hombres.

But I remember, yeah when I moved in you,
And the holy dove, she was moving too,
Yes, every single breath that we drew was Hallelujah.
(Cohen, 2009: 57)

En esta breve estrofa de tan solo tres versos el autor es capaz de describir una imagen en la que, al mismo tiempo que se sugiere el movimiento físico de dos personas realizando el acto sexual, se presentan elementos tan simbólicos y poderosos en la imaginaria religiosa como la «sagrada paloma» en que se transforma el Espíritu Santo. Los versos de esta estrofa juegan con la concepción de movimiento como acción física y, al mismo tiempo, como elemento espiritual. El acto sexual en el plano del movimiento físico y la fe o la búsqueda del sentimiento religioso en el plano espiritual se presentan así como dos caras de una misma moneda.

El extraordinario uso que Leonard Cohen hace de la imaginaria religiosa en esta canción resuelve, según O'Neil, «the argument between his love of women and love of God» (2015: 7). «Hallelujah» es un reflejo del cristal a través del cual Leonard Cohen veía y entendía la realidad; es un canto a todos aquellos que, como el propio Cohen, caían en la tentación y vivían su sexualidad con libertad y sin remordimiento, pero sin dejar de lado su vida espiritual. Cohen, un judío que amaba y respetaba profundamente la religión en la que creció y con la que se educó, consiguió que dos elementos cruciales en su vida, la espiritualidad religiosa y el sexo, convivieran en armonía, tanto en su propia realidad como en la de su obra, y lo llevó a cabo con la misma naturalidad con la que él mismo vivía y entendía ambos temas.

Por ello, a pesar de ser una fuente de pesares, frustraciones y de conducir a un estado de desencanto y angustia en los personajes que protagonizan las letras de Leonard Cohen, tal y como afirma Alberto Manzano «sexo y muerte son los polos decisivos que originan nuestra vida, y el Amor es la única fuerza capaz de transformarla» (2012: 151). En la obra de Cohen, el amor como aspiración sentimental en clave heterosexual es al mismo tiempo refugio y tormento, y como tal se representa en canciones y poemas que abordan el tema desde perspectivas diferentes.

Dance me to the wedding now, dance me on and on
Dance me very tenderly and dance me very long
We're both of us beneath our love, we're both of us above
Dance me to the end of love
Dance me to the end of love

Dance me to the children who are asking to be born
Dance me through the curtains that our kisses have outworn
Raise a tent of shelter now, though every thread is torn
Dance me to the end of love
(Cohen, 2009: 36)

El primer caso es el de «Dance Me to The End of Love», del álbum *Various Positions* (1984). El baile, motivo central de la canción, sugiere la imagen de los amantes en movimiento sorteando las adversidades gracias al amor, que actúa como impulso rítmico. Sobre la importancia simbólica del baile, Cirlot apunta que «la inmensa variedad de bailes imposibilita darles otro sentido general que el de “rito rítmico”, intento de modificar por el movimiento y la sacudida una situación estática» (1992: 96). El baile aparecía como parte integrante de la trama y como elemento artístico complementario en algunas de las obras dramáticas de Federico García Lorca. En *El paseo de Buster Keaton* (1928) se presentaba una suerte de personificación del vals, mientras que en otras como *La zapatera prodigiosa* (1930) o *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) se hace referencia a la polca eslava. En *Bodas de sangre*, cuando la Muchacha 1ª invita a los novios a acercarse para iniciar el baile de «la rueda», una práctica arraigada en las celebraciones de fiestas populares y bodas en diversos puntos del territorio español. Para Doménech, la presencia de esta danza en la trama de *Bodas de sangre* cumple una función esencial como práctica cultural y social, mientras que Links afirma que «el hecho de agrupar de este modo coreográfico a los personajes enfatiza la idea de unidad, y al mismo tiempo de “clausura”, dentro de la sociedad» (2016: 375). Por ello, resulta especialmente significativo que la Novia se distancia de la escena y no participe en el acto de unión que simboliza, en este caso, el baile; la ausencia de los miembros de la pareja en esta práctica ritual del evento nupcial augura su final trágico.

Retomando el análisis de «Dance Me to The End of Love», el título de la canción sugiere asimismo la condición finita del amor como experiencia a pesar de su capacidad para proteger y elevar al individuo frente a las adversidades. Esa finitud del sentimiento amoroso es, precisamente, uno de los motivos más recurrentes en la producción lírica de Cohen, especialmente en los materiales escritos que formaron parte de sus trabajos discográficos. Entre el elevado número de letras firmadas por el canadiense, muchas de ellas se centran en la experiencia del individuo una vez finaliza el vínculo amoroso con la persona amada; tal es el caso de «Coming Back to You» y «Ain't No Cure for Love», de los álbumes *Various Positions* (1984) y *I'm Your Man* (1988), respectivamente.

There are many in your life
And many still to be
Since you are a shining light
There's many that you'll see
But I have to deal with envy
When you choose the precious few
Who've left their pride on the other side of
Coming back to you
(Cohen, 2009: 35)

La letra de «Coming Back to You» describe las reflexiones de una voz poética cuya experiencia amorosa con su objeto de deseo ha llegado a su fin. La imposibilidad de prolongar ese sentimiento amoroso junto a la persona amada supone para la voz poética desde la que se enuncia un estado de desasosiego e incluso de dolor que responde al tópico del *signa amoris*, aquel que describe los síntomas del amor-enfermedad cuando el sentimiento amoroso llega a su fin o no es correspondido. En este caso, la voz enunciativa sigue doliente ante la prolongación de un sentimiento no correspondido, loando a la persona amada y expresando incluso la envidia que siente al pensar en aquellos que pueden gozar de su compañía.

I loved you for a long, long time
I know this love is real
It don't matter, how it all went wrong
That don't change the way I feel
And I can't believe that time is
Gonna heal this wound that I'm speaking of
There ain't no cure
There ain't no cure
There ain't no cure for love
(Cohen, 2009: 14)

En «Ain't No Cure for Love» se da un escenario poético de naturaleza similar. En este caso, la elección léxica sugiere ya en el título de la composición la idea del amor como enfermedad, mientras la trama poética desvela de forma similar la imposibilidad o el final del sentimiento amoroso como otro tipo de amor-enfermedad.

Cabe mencionar que dentro de la producción lírica de Leonard Cohen, una de las palabras más recurrentes en composiciones de temática amorosa es el verbo *to long*, que

en español se traduce como «anhelar». En sus canciones y poemas, Cohen describe las peripecias de individuos que anhelan la materialización del sentimiento amoroso sin que este llegue nunca a cristalizar en una relación o un encuentro con la persona amada. El estado más común para el enamorado en la obra de Cohen es, precisamente, el del que ansía la llegada del amor y se frustra precisamente ante la imposibilidad de alcanzarlo. La mejor muestra de ello es, precisamente, el poemario titulado *Book of Longing* (2006), una obra que condensa a la perfección algunos de los principales ejes temáticos que sustentan toda la producción poética de Cohen: el amor, el sexo y la relación del individuo con lo Divino. Sin embargo, a pesar de concentrarse en *Book of Longing* de manera especialmente significativa, esa lucha entre el individuo y Dios, el amor y los entresijos de las relaciones afectivas y carnales se refleja en mayor o menor medida a lo largo de toda la producción de Leonard Cohen.

Then I remember
the uncrossable dimensions of love
and I prepare myself
for the consequences of memory
and longing
but memory with its list of years
turns gracefully aside
and longing kneels down
like a calf
in the straw of amazement
and for the moment that it takes
to keep your death alive
we are refreshed
in each other's timeless Company
(Cohen, 2018: 26)

Este fragmento —parte de una composición titulada «Dimensions of Love»— aparece entre las composiciones de *The Flame* (2018), el poemario que reúne textos, ilustraciones y extractos de la obra de Leonard Cohen que hasta la fecha eran aún inéditos y que fueron publicados de forma póstuma por Robert Faggen y Alexandra Pleshoyano, académicos expertos en la obra del compositor y poeta canadiense. En este caso, el anhelo y la memoria de ese amor aparecen como consecuencia inevitable que hace acto de presencia al recordar y mentar las dimensiones del sentimiento amoroso.

El amor, la sensualidad y el erotismo son, en definitiva, elementos esenciales para entender las obras de Federico García Lorca y Leonard Cohen; así lo demuestran los ejemplos seleccionados y analizados en esta sección del trabajo. Sin embargo, ambos autores utilizan esta fuerza motriz de temas como el amor o el erotismo en poemas o canciones que tratan, a su vez, otro tipo de temas. Tanto en el caso de García Lorca como en el de Cohen, el amor y el erotismo suelen estar vinculados con otras fuerzas motrices como la muerte, el sentimiento trágico, o incluso el sentimiento religioso, por lo que resulta prácticamente imposible encontrar un texto o una canción en la que el amor o el deseo sexual aparezcan como únicos ejes temáticos de la acción.

«Sexo y muerte son los polos decisivos que originan nuestra vida, y el amor es la única fuerza capaz de transformarla», afirma Alberto Manzano (2012: 151). Leonard Cohen entendió que la poesía de Federico García Lorca se movía en ese trágico triángulo de sexo, amor y muerte y, al comprender esa realidad, sintió esa manera de ver el mundo como suya propia, adaptándola a su tiempo, a sus circunstancias personales y, como no podía ser de otra manera, a su obra. La poesía de García Lorca abrió para el canadiense una ventana, una perspectiva desde la que contemplar el mundo que hacía posible lo que él deseaba y hasta entonces no había encontrado. Gracias a los apasionados versos del poeta granadino, Cohen pudo encontrar la voz poética que le ayudaría a descubrirse a sí mismo como poeta y compositor. Por todo ello, sin pretender afirmar que la visión que Leonard Cohen tenía y proyectaba en su obra de temas como el amor y el sexo se debe sólo y exclusivamente a lo que tomó de la poesía lorquiana, el objetivo de este trabajo no es otro que dejar constancia de las afinidades existentes entre las obras de estos autores y analizar la manera en que esos símbolos que García Lorca extendió e hizo universales a través de su poesía se vieron reflejados, décadas después, en los versos de un poeta y cantautor canadiense que encontró su poesía entre las páginas de una vieja antología en una librería de segunda mano.

2.1.3. Enrique Morente y la expresión del deseo amoroso

El medio de expresión artística al que Enrique Morente consagró su vida y todos sus esfuerzos profesionales fue el flamenco. Sin embargo, lejos de definirlo como un estilo musical o un tipo de baile, el flamenco representa una amplia y diversa realidad cultural compuesta por aspectos musicales, literarios, culturales, sociales e históricos.

El flamenco es un patrimonio donde lo expresivo y lo técnico, lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, lo histórico y lo presente, se funden en un repertorio tangible e intangible de música, baile, toque e instrumentación, jaleos, coplas y contenidos líricos, bienes materiales, formas de interrelación y sociabilidad, espacios y entornos, prácticas rituales y profesionales, técnicas interpretativas, códigos de transmisión, y hasta una comprensión de la realidad, un modo de vida que trasciende al propio arte y define experiencias, actitudes y comportamientos. (Cruces Roldán, 2012: 221)

Para adentrarnos en un análisis de la representación de los temas que en este trabajo nos ocupan —el amor, el erotismo, la muerte o el sentimiento trágico de la vida y la otredad— en la obra de Enrique Morente debemos tener en cuenta la naturaleza y la esencia del flamenco y la manera en que esos temas se constituyen en mayor o menor medida como pilares temáticos esenciales de dicha expresión artística desde sus orígenes.

Si nos detuviéramos en una clasificación temática de las coplas compuestas y recopiladas a partir del siglo XIX, no nos resultaría complicado concluir que las composiciones de temática amorosa son aquellas que proliferan con mayor éxito y frecuencia en estos repertorios populares. Ricardo Molina y Antonio Mairena afirmaban que «en general, el cancionero flamenco atestigua un amor profundo» (1971: 105). Otros autores como Caballero Bonald planteaban que el cante flamenco primitivo consistía en un conjunto de coplas referidas a episodios personales, a experiencias vividas por el propio cantaor que dejaron alguna marca imborrable en su memoria. En ese sentido, las letras que «narran las peripecias de la vida del intérprete» suelen estar relacionadas con eventos trágicos o hechos de su entorno social: «persecuciones, penalidades, cárceles, muertes, referencias a la madre, a la compañera, apelaciones a la libertad» (Caballero Bonald, 2004: 581). No resulta extraordinario, por tanto, que el amor⁴⁷ actúe como motor temático de muchas de las coplas flamencas que conforman los grandes repertorios populares. La mayoría de estas muestras líricas perfilan universos ficticios en los que la voz enunciativa o poética, normalmente masculina⁴⁸, le canta a su interés amoroso, siempre representado por una mujer que ejerce como personaje de ese mismo universo ficticio.

⁴⁷ Resulta relevante matizar que, en el contexto de la lírica flamenca, cuando nos referimos al «amor» como tema central de sus letras, lo hacemos desde una perspectiva principalmente heteropatriarcal. El contexto histórico, social y cultural en que se concebían muchas de las coplas recopiladas durante el siglo XIX lega un amplio número de composiciones en las que se reflejan los pormenores de las relaciones sentimentales entre hombre y mujeres, normalmente desde la enunciación de una voz poética masculina.

⁴⁸ No obstante, aunque estas conclusiones son fácilmente aplicables al ámbito de la copla flamenca, esta generalización no se extiende a la totalidad de las muestras líricas analizadas, pues en algunos casos la voz poética desde la que se enuncia el sentimiento amoroso y sus entresijos es, en efecto, femenina.

Así, desde Demófilo hasta Cristina Cruces Roldán, el amplio plantel de investigadores y estudiosos del flamenco que se ha dado a la tarea de analizar las coplas, el material lírico que lo conforma, ha coincidido siempre en uno de los aspectos más característicos de la lírica flamenca: que el flamenco constituye, en esencia, «una expresión globalizadora de la sociedad en la que nace, se desarrolla y se ejecuta» (2003: 33). Es por ello que, para entender y valorar el flamenco en su expresión más completa, es necesario atender a «las formas musicales y los contenidos de las letras flamencas, la sociabilidad colectiva, la vivencia y la interrelación social que le confieren parte de su especial naturaleza» (2003: 33). Es decir, el análisis de sus aspectos musicales resulta tan relevante como el de su materia lírica o el del contexto histórico y social en que se creaban o al que se referían sus letras.

El amor surge en la temática flamenca en tanto que existe una pugna, placentera a veces, de la que resultan vencedores y vencidos. El destino, la muerte, y materias más concretas como la enfermedad, las relaciones entre los géneros o los grupos étnicos, la murmuración, la pobreza y tantas otras, todas ellas están pasadas por el molde de lo social. (Cruces Roldán, 2003: 51)

Al tratarse de un recurso expresivo cuya fuente de inspiración es, en la mayoría de los casos, la experiencia individual del compositor, los asuntos de las coplas, tal y como ya apuntaba Machado y Álvarez en el prólogo de su *Colección de cantes flamencos*, «son casi siempre motivos o desgracias personales; muy pocas veces, casi nunca, se hace alusión en ellas a cosas o hechos de interés general o nacional» (1975: 11).

El gran tema del flamenco es el mundo de las pasiones humanas que representa el amor, eje y vertebración de algunas de las más bellas letras flamencas. Amor que —sin ser jamás citado como tal en el léxico de las coplas— se expresa a varios niveles: desde el piropo a la incomprensión, desde el respeto a la virginidad al erotismo más o menos explícito, desde la devoción y la pasión arrebatada, hasta la infidelidad y el abandono. (Cruces Roldán, 2012: 244)

José Luis Buendía López se refería al sentimiento amoroso y a su relevancia en los universos ficticios que se construyen en las coplas flamencas empleando una bella metáfora en la que equiparaba el amor con «un ámbito, un vientre que acoge y protege, que presta algo a los que nada tienen» (Tarby, 1991: 8). El investigador jienense subrayaba en ese mismo escrito una de las principales diferencias en lo que respecta a la representación de la temática amorosa en la copla flamenca frente a otras tradiciones

literarias. Así, Buendía López llegaba a afirmar que aquello «que distingue a la poesía amorosa popular, de la que el flamenco ocupa la cúspide de la perfección, del resto de las expresiones eróticas de la poesía llamada culta, es su espontaneidad, la especial anarquía de los sentimientos, el desgarró que presta lo auténtico frente a lo simplemente literario» (Tarby, 1991: 8). El formato de transmisión de las coplas, efímero y limitado por las exigencias de la actuación, obligaba a los letristas a poner a prueba sus capacidades de síntesis con el objetivo de condensar toda la información y emoción posibles en el curso de unos pocos versos que debían ser capaces tanto de conmover al público como de comunicar de manera efectiva la situación narrativa del universo ficticio planteado. Por ello, lejos de utilizar mecanismos complejos para camuflar u opacar el significado de sus letras, la poesía flamenca de temática amorosa se caracteriza precisamente por su capacidad de concisión y su expresión clara.

A este respecto, el investigador Jean Paul Tarby, autor de la obra anteriormente citada, afirmaba que la expresión del deseo sexual y del sentimiento amoroso era el espacio en el que el sujeto poético se fundía tanto con el entorno social en que transcurre la acción como con el lenguaje empleado para expresarla:

el deseo erótico es, en el cante flamenco, el lugar donde se estructura y se pone de relieve la relación que une al sujeto tanto al espacio social donde vive, como al lenguaje. Así, consideramos que, no toda, sino la mayor parte de la poesía flamenca, resultaría ser en definitiva una expresión original y atormentada de la aventura del deseo erótico, en el marco social que le sirve de referente real. (1991: 19)

No obstante, como en muchas otras formas de expresión provenientes de la tradición oral, «el amor idílico y correspondido es difícil de lograr en la poesía flamenca» (Tarby, 1991: 19), por lo que muchas de las letras que conforman los grandes repertorios populares expresan en realidad esa pugna a la que Cruces Roldán se ha referido en múltiples ocasiones, la que se da entre el fervor del deseo amoroso y la imposibilidad de su cristalización o materialización definitiva.

Esta pugna se debe, por un lado, al conflicto entre el individuo, la sociedad en que se concebían dichas letras y los códigos morales que en ella imperaban. Es por ello que muchas de las letras reflejan situaciones de infidelidad, adulterio o engaño en las que la fuerza emotiva reside en la importancia de los códigos morales de ese contexto sociocultural. Así, como veremos más adelante, en las letras de los repertorios tradicionales el amor aparece representado en un amplio espectro que abarca tanto los aspectos positivos o placenteros del cortejo como las emociones negativas asociadas con

la traición o la imposibilidad de alcanzar al ser amado, una frustración que en muchos casos se equipara con la muerte o tiene trágicas consecuencias para la voz poética en cuestión. Así, la lírica flamenca se establece también como un ámbito poético en el que Eros y Tánatos comparten espacios incluso en muestras líricas caracterizadas por su brevedad y sintetismo.

Como veremos más adelante, la expresión del deseo amoroso en el repertorio lírico empleado por Enrique Morente no siempre se enunciaba en términos placenteros, un fenómeno que ya se ha podido apreciar en los versos de Federico García Lorca y en las letras de Leonard Cohen expuestos y analizados en secciones anteriores de este trabajo. A lo largo de su amplia trayectoria como aficionado y cantaor, Morente atesoró un amplio y profundo conocimiento de las fuentes tradicionales de las que aprendió buena parte de los cantes que interpretó sobre los escenarios. Balbino Gutiérrez revelaba que un tercio de su repertorio estaba formado por creaciones del propio cantaor inspiradas en letras que él mismo recogió de distintos cancioneros como *Cantos Populares Españoles* (1882) y *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (1929), de Francisco Rodríguez Marín; *El Pueblo Andaluz* (1860), de José María Gutiérrez de Alba o *Cantes Flamencos* (1889), de Antonio Machado y Álvarez. De hecho, entre los cantaores que ya habían interpretado letras de estos repertorios antes que el propio Morente destacan nombres como los de Pepe de la Matrona, Frasquito Yerbabuena, Antonio Chacón, Pericón de Cádiz, La Niña de los Peines, Manolo Caracol, Antonio Mairena, Manuel Vallejo, El Cojo de Málaga o Juan Talega, entre otros. Como hemos apuntado en ocasiones anteriores, Enrique Morente conocía ampliamente esa tradición y respetaba profundamente las letras de los repertorios tradicionales, material lírico que siempre formó parte de sus repertorios tanto en directo como en sus trabajos discográficos. No obstante, tanto la crítica como el público aficionado coincidían en que el elemento más característico de la trayectoria de Morente como cantaor era su capacidad de hibridismo y su maestría a la hora de incorporar poemas y obras de la poesía culta —tanto contemporánea como de los Siglos de Oro o del Romanticismo— a su repertorio personal.

Preguntarse si son importantes las letras en el cante es como decir que para andar por la calle no hace falta sangre, y que se puede ir con vino tinto. La poesía en el cante es fundamental...Sí, la verdad es que la letra para mí, el texto, es decisivo, si no siento lo que canto, no puedo cantar.... (Gutiérrez, 2018: 259)

Así, el cantaor acudía tanto a la tradición popular como a la poesía de autor por una simple razón: para él, la letra del cante tenía una importancia muy similar a la intencionalidad

expresiva que aportaba el artista en la interpretación, motivo por el que siempre ponía mucha atención a los materiales líricos que seleccionaba para sus trabajos. No es de extrañar, por tanto, que en su búsqueda hacia nuevos horizontes en el ámbito de la lírica flamenca, Morente recurriera a los versos de poetas como San Juan de la Cruz, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Miguel Hernández, Federico García Lorca o Rafael Alberti, entre otros; autores estrechamente vinculados a la lírica de tradición oral cuyas composiciones literarias se caracterizaban por la musicalidad y el empleo de estructuras y medidas similares a las de la copla flamenca.

En lo que respecta al repertorio más tradicional, muchas de las coplas que lo conforman y que se vertebran en torno a la temática amorosa se refieren a momentos positivos de la relación, especialmente aquellas en las que se hace referencia al cortejo, pues son las composiciones en las que se habla del interés amoroso en términos más positivos. En muchas otras muestra líricas, sin embargo, el amor aparece representado de forma negativa, como también lo hace la figura del interés amoroso. Así, aunque las relaciones sentimentales entre los personajes que conforman los relatos narrativos de las coplas se presentan siempre en términos similares, estas pueden reflejar momentos distintos de la relación amorosa entre el hombre y la mujer, por lo que el tono de la enunciación y los términos en que se habla del sentimiento amoroso pueden variar de igual manera. En el mundo ficcional que se perfila en las coplas flamencas «el amor de la compañera, al contrario que el maternal, es visto de una forma más negativa, aguijoneado por la sospecha y los celos, como una fuente posible de traición y tragedia» (Chuse, 2007: 161). El tono de las coplas oscila siempre entre términos dicotómicos de «veneración o vejación» (2007: 149) de la figura femenina en la que suele tomar forma el interés amoroso de la copla en cuestión. Muchas de las coplas interpretadas por Morente a lo largo de su trayectoria exponían situaciones narrativas en las que la voz poética masculina veneraba de manera vehemente la belleza y la figura del personaje femenino en que se encarnaba su interés amoroso o, por el contrario, la criticaba con dureza en tono recriminatorio.

Si supiera compañera,
que el sol que sale te ofende,
con el sol me peleara
así me diera la muerte.
(Gutiérrez, 2018: 541)

Uno de esos ejemplos lo encontramos en los versos de esta copla, unas alegrías interpretadas por el cantaor que aparecen recogidas en *Cantos populares españoles* (1882), el conocido recopilatorio de Francisco Rodríguez Marín. El grueso de la acción expuesta en la copla recae sobre el personaje masculino mientras que la presencia de la «compañera» queda relegada a un segundo plano en el que sirve de trasunto para mover al protagonista masculino que está expresando su sentir. En un intento por probar el profundo amor que la voz poética siente por su interlocutora, su compañera, emplea la metáfora y la hipérbole para expresar de forma clara la fuerza de su intención amorosa.

La iglesia se ilumina
cuando tú entras,
y se llena de flores
donde te sientas
(Gutiérrez, 2018: 543)

Las florecillas, niña,
de tu ventana
se secarían, niña,
si no te vieran la cara
(Gutiérrez, 2018: 544)

La primera de las coplas aquí expuestas aparece recogida en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (1929), también de Rodríguez Marín; mientras que la segunda solo aparece marcada como popular. En ambas muestras líricas las flores se presentan como símbolo con el que se equipara la belleza femenina, aunque en la segunda copla esas flores actúan al mismo tiempo como representante del deseo amoroso de la voz poética. La presencia de las flores en las coplas, ya sea mencionadas de manera específica o con el sustantivo genérico bajo el que se agrupan sus distintas variedades, son una de las imágenes simbólicas más frecuentes en las coplas amorosas, así como en otro tipo de muestras de la lírica oral tradicional.

Tú vienes vendiendo flores.
¡Ay!, las mías son amarillas,
las tuyas de dos⁴⁹ colores.

⁴⁹ Aunque Gutiérrez recoge esta copla tal y como aparece aquí, tanto la transcripción de Alberto Montaner Frutos (1997: 27) como la nuestra propia sugieren que ese «dos» es en realidad «tos», una versión apocopada de «todos».

(Gutiérrez, 2018: 585)

Sobre esta célebre copla popularizada por Enrique Morente, Gutiérrez afirma que se trata de una letrilla recogida por Navarro García como «tangos del camino», aunque posteriormente Antonio Mairena la grabó con el nombre de «soleá del Charamusco» (2018: 585). En la letra de esta copla la presencia de las flores y las diferencias entre ellas sugieren una disparidad en lo que respecta al sentimiento amoroso de los amantes. Mientras que las «mías» que se corresponden con las de la voz poética son amarillas, color que Montaner Frutos asocia con la desesperación del amante que enuncia ese posesivo en primera persona; las «tuyas», las de la amante, son de «pérfidos colores». Sin embargo, a pesar de la asociación establecida por Montaner Frutos entre el amarillo y la desesperación del amante, otros estudios centrados en la interpretación de símbolos sugieren una asociación más positiva.

Intenso, violento, agudo hasta la estridencia o bien amplio y cegador como una colada de metal en fusión, el amarillo es el más caliente, expansivo y ardiente de los colores; difícil de entender, desborda siempre los marcos donde se lo quiere ceñir. (Chevalier, 1986: 87)

La inclusión de esta muestra lírica como parte del corpus de esta tesis doctoral no es casual. Además de resaltar el uso que en ella se hace ciertos símbolos relacionados con la temática amorosa, cabe mencionar que «Tú vienes vendiendo flores» gozaba de una posición privilegiada en el repertorio de Enrique Morente, pues se trataba de una de las estrofas más interpretadas a lo largo de su amplia trayectoria. Esta breve copla de su repertorio por soleares llegó a formar parte de la letra final de «Omega (Poema para los muertos)», canción que da nombre al álbum de 1996.

¡Las hierbas!

Tú vienes vendiendo flores,
tú vienes vendiendo flores,
las tuyas son amarillas,
las mías de tos' colores.

No solloces, silencio,

silencio, que no nos sientan.
Se cayeron las estatuas
al abrirse la gran puerta.⁵⁰

La posición de esta estrofa dentro de la canción subraya el carácter ecléctico y experimental de la misma; situada entre una interjección y una estrofa que forman parte del poema original «Omega», esta copla se enuncia hasta en dos ocasiones dentro de la canción. En este caso, las flores no remiten al lector a su significado amoroso o erótico como símbolo, sino que aparecen en un escenario poético marcado por el misterio, la angustia, el desorden y la incertidumbre. La polivalencia de esta muestra lírica se debe, por un lado, a la maleabilidad de la copla como unidad lírica y, por otro, a la capacidad de adaptación y recreación del propio Morente. Balbino Gutiérrez se refería a este tipo de composiciones que combinaban distintos tipos de materiales líricos y respondían a la intención creativa del cantaor como «morentinas» (2018: 605); aunque quizás el término que mejor se ajusta a este tipo de composiciones es el de «*collage* literario»⁵¹. Nos remitimos así a la definición empleada por Saúl Yurkievich en su obra *Julio Cortázar: mundos y modos* (1994) para referirnos a la actividad creativa de Morente y a su capacidad de adaptación y recreación.

El collage convierte al texto en lugar de reestructuración y de derivas, provoca migraciones semánticas, desbandadas simbólicas, transmigraciones nocionales [...] figura una totalidad en constante devenir [...] pone en evidencia la verdad íntima de todo lenguaje, la disparidad y la rivalidad básicas. El collage testimonia acerca de las condiciones de constitución de toda palabra viva, tire y afloje, pacto precario entre ligazón y ruptura [...] desencadena una dinámica múltiple que permite la infinita recomposición. (1994: 120-121)

Este tipo de composiciones servían al cantaor tanto para adaptar poemas de autores reconocidos al cante como para reagrupar coplas de su repertorio tradicional en composiciones líricas de otra naturaleza. El uso de esta técnica, además de reflejar la versatilidad del material con que se trabaja, implica una labor de creación y un amplio

⁵⁰ Transcripción obtenida de la grabación «Omega (Poema para los muertos)» y cotejada con la versión impresa y publicada en el libro de letras de *Omega* (1996).

⁵¹ El collage nace como una técnica propia de las artes plásticas en el ámbito de las vanguardias de principios del siglo XX. No obstante, Yurkievich afirma que en el ámbito literario no se inaugura hasta 1914, año en el que Guillaume Apollinaire publicó el poema ideográfico «Lettre-Océan», trasladando así un recurso multiforme «puesto por primera vez en práctica por la pintura cubista» (1994: 109) a una composición poética.

conocimiento de dicho material. Con la denominación de *collage* pretendemos hacer referencia, por tanto, a aquellas letras en las que el cantautor combinaba estrofas de distintos poemas —de uno o varios autores— o intercalaba muestras líricas del repertorio popular con fragmentos de poemas de autoría reconocida.

Como ya mencionábamos en secciones anteriores, a lo largo de su amplia trayectoria musical Enrique Morente versionó, adaptó e interpretó gran cantidad de textos firmados por Federico García Lorca. Muchos de los versos que el cantautor convirtió en canciones abordaban el tema que aquí nos ocupa, la expresión del sentimiento amoroso y del erotismo. Una de sus más célebres interpretaciones de la poesía lorquiana, así como uno de los primeros poemas del de Fuente Vaqueros que Morente llevó a los escenarios fue una pieza titulada «El lenguaje de las flores».

SOLTERONA 3ª (En el piano.)

Madre, llévame a los campos
con la luz de la mañana
a ver abrirse las flores
cuando se mecen las ramas.
Mil flores dicen mil cosas
para mil enamoradas,
y la fuente está contando
lo que el ruiseñor se calla.

(García Lorca, 1977: 1403)

Esta interpretación del fragmento teatral de García Lorca, que en el disco *Morente en vivo* recibió el título de «Llévame a los campos», mientras que en *Morente – Lorca*, uno de sus álbumes de estudio, se grabó ya como «El lenguaje de las flores». En la versión original, la que se extrae de la obra teatral mencionada anteriormente, Federico García Lorca da muestra de un amplio conocimiento sobre el simbolismo que encierran las diferentes flores en lo que respecta tanto a la tradición literaria como a la sabiduría popular. Como ya adelantábamos en apartados anteriores de este trabajo al analizar precisamente los símbolos lorquianos asociados a la expresión del deseo amoroso, las flores, en su uso poético, convergen significados diversos relacionados con distintos aspectos sentimentales.

SOLTERONA 2ª

El jacinto es la amargura;
el dolor, la pasionaria;

SOLTERONA 1ª

el jaramago, el desprecio
y los lirios, la esperanza.

(García Lorca, 1977: 1403-1404)

Los dos fragmentos expuestos anteriormente —tanto este extracto de «El lenguaje de las flores» interpretado por Enrique Morente como la copla «Tú vienes vendiendo flores»— conforman un ejemplo perfecto del constante diálogo entre la tradición oral y la poesía culta española, así como una clara muestra de la importancia de los símbolos florales y de sus características particulares en la lírica de tradición oral peninsular. La recurrencia de ciertas coplas populares en el repertorio de Morente desde sus trabajos más clásicos a los más innovadores y experimentales viene a refrendar, de igual manera, el profundo conocimiento que el cantaor atesoraba de las fuentes literarias con las que trabajaba.

Si retomamos la presencia de la temática amorosa en las coplas y su inclinación al uso continuado de ciertos símbolos naturales o, en este caso, florales, uno de los más mentados en los repertorios de coplas flamencas es la rosa. Tal y como afirmaba el propio Chevalier en su diccionario de símbolos, se trata de una flor que «se ha convertido en un símbolo del amor y más aún, del don del amor, del amor puro» (1986: 893). Machado y Álvarez recogía una copla que hacía referencia a la tradición gitana de comprobar la virginidad de la novia mediante la prueba del pañuelo; en sus versos, la rosa aparece como metáfora que hace referencia a la sangre y, por tanto, a la calidad honrosa de la mujer en cuestión.

En un prao verde
Tendí mi pañuelo;
Cómo salieron, mare, tres rositas
Como tres luseros
(Machado y Álvarez, 1975: 16)

La rosa es aquí un símbolo relacionado tanto con los códigos de honor que imperaban en el contexto sociocultural en que se concibió esta copla, como con el amor carnal y la sexualidad femenina. Demófilo se refería a esta muestra lírica como un testimonio de carácter excepcional en el que se deja constancia del acervo cultural del pueblo gitano, una realidad que, según el célebre folclorista, no era común en las coplas de la época. No obstante, la rosa no es la única flor capaz de condensar significados simbólicos relacionados con la expresión del deseo amoroso. En «Los saeteros», una de las canciones

interpretada por tangos del disco *Morente–Lorca* (1998), encontramos versos del poema «Madrugada» y «Balcón», textos que forman parte de *Poema del cante jondo*.

Sobre la noche verde,
Las saetas dejan rastros
De lirio caliente.
(Morente, 1998)

El lirio, como hemos apuntado en apartados anteriores de este trabajo, tiene un valor simbólico especialmente relevante en la obra de García Lorca por su ambivalencia como símbolo erótico y fálico y, del mismo modo, símbolo trágico relacionado con la muerte. Se trata, de igual forma, de una flor que está presente en distintas coplas del repertorio popular. Machado y Álvarez recogía algunos ejemplos de soleares de tres versos en las que el lirio cobra protagonismo en su célebre *Colección de cantes flamencos*, muestras que también aparecían en el recopilatorio titulado *Cantos populares españoles*, de Rodríguez Marín:

Traigo lirios, traigo dalias,
Traigo las marimoñitas
Las más bonitas de España.

Traigo lirios, traigo flores,
Traigo las marimoñitas,
Rositas de tóos colores
(Rodríguez Marín, 1882: 536)

Como sucedía en «Tú vienes vendiendo flores», en el caso de esta copla cabe destacar la presencia de un matiz concreto: el de la variedad cromática de las flores. Este elemento sugiere aquí, como en la copla anterior popularizada por Morente, diversidad, amplitud y generosidad en lo que respecta al sentimiento amoroso de la voz poética, realidad que contrasta con el estatismo de las flores monocromáticas.

Este breve muestrario de fragmentos líricos de los repertorios tradicionales confirma las premisas de autores como Gutiérrez Carbajo o Cruces Roldán en lo que respecta a la efectividad expositiva de las coplas, sobre todo cuando se trata de aquellas que abordan la temática amorosa. Frente a la opacidad con que abordan el tema García Lorca o Leonard Cohen en composiciones poéticas que hacen uso de metáforas más complejas y elaboradas, el formato de estos cantes obligaba a sus compositores e

intérpretes a usar un lenguaje claro y conciso para que el mensaje llegara al público de manera efectiva sin renunciar por ello, tal y como hemos apuntado a lo largo de esta sección, al empleo de ciertos símbolos tradicionalmente vinculados a la expresión del deseo amoroso.

2.2. LA MUERTE Y EL SENTIMIENTO TRÁGICO

Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor.

Miguel Hernández,
Cancionero y romancero de ausencias (1958)

Para el poeta la muerte es la victoria;
Un viento demoníaco le impulsa por la vida...

Luis Cernuda
«A un poeta muerto (F. G. L.)», *Las nubes* (1937-1940)

A lo largo de la historia, la muerte se ha constatado como un hecho sobre el que el ser humano se ha visto obligado a reflexionar por tratarse de una realidad inmanente a la propia existencia humana. Como tal, la muerte se ha convertido en tema y motivo de innumerables obras y tratados de índole religiosa, filosófica y literaria, así como en eje vertebrador de diversas doctrinas religiosas y de pensamiento.

Las representaciones culturales de los distintos tipos de muerte, de sus causas y de sus consecuencias han variado a medida que la percepción que de esta realidad se ha tenido ha evolucionado a lo largo de la historia. Para comprender la manera en que cada uno de los artistas que en este trabajo nos ocupan asimilan y representan lo relacionado con la muerte debemos, en primer lugar, detenernos en una reflexión sobre la manera en que el tema en cuestión y su recepción y representación han mutado a lo largo de los siglos en nuestra cultura.

En la tradición medieval el tema se encuentra en la poesía, en los sermones, en la escultura funeraria, en la pintura simbólica; en todas las fases artísticas la muerte toma rango de categoría social, impuesta por los derechos propios. Así, [...] hay toda una gama de variantes en torno a un fondo siempre filosófico y aleccionador. (Rivera, 1959: 98)

Resulta preciso subrayar que, tal y como apuntaba Philippe Ariès en su artículo «La mort inversée» (1967), entre la Edad Media y el siglo XIX —dos momentos clave en lo que respecta a la concepción, comprensión y representación de la muerte—, la actitud del individuo frente a esta realidad cambió radicalmente. La muerte, anteriormente muy presente en la vida diaria de los individuos por tratarse de una realidad natural y familiar,

iba a comenzar a difuminarse y a desaparecer de la cotidianidad para convertirse en un tema prohibido, en una suerte de tabú cultural. En su extensa obra *Historia de la muerte en Occidente* (1975), que versa precisamente sobre esos cambios anteriormente mencionados, el historiador francés distinguía dos actitudes fundamentales frente a este fenómeno que se daban con anterioridad al giro de paradigma planteado.

La primera, que es a la vez la más antigua, la más larga y la más común, consiste en la resignación familiar frente al destino colectivo de la especie y puede resumirse en esta fórmula: *Et moriemur*, moriremos todos. La segunda, que aparece en el siglo XII, revela la importancia reconocida durante todo el transcurso de los tiempos modernos a la propia existencia y puede traducirse por esta fórmula: la propia muerte. (Ariès, 2000: 63)

Ambas actitudes evidencian una realidad cultural en la que la muerte constituye un elemento contemplado y aceptado por el individuo, ya desde el punto de vista de la colectividad —esto es, como realidad inherente a la experiencia humana— o desde una perspectiva de subjetividad e individualidad. Fue a partir del siglo XVIII cuando, de acuerdo con los preceptos del propio Ariès, el individuo comenzó a magnificar dicha experiencia, dejando de lado la preocupación por la propia muerte y centrándose, en este caso, en la muerte del otro:

A partir del siglo XVIII, el hombre de las sociedades occidentales tiende a dar a la muerte un sentido nuevo. La exalta, la dramatiza, la quiere impresionante y acaparadora. Pero, al mismo tiempo, se ocupa ya menos de su propia muerte: la muerte romántica, retórica es, en primer lugar, la muerte del otro; el otro, cuya añoranza y recuerdo inspiran, en el siglo XIX y XX, el nuevo culto a las tumbas y a los cementerios. (Ariès, 2000: 63)

A pesar de que en su obra *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber* (1976), Michel Foucault reflexionaba principalmente sobre las relaciones entre sexualidad, cuerpo y Estado, dedicaba un espacio a analizar la evolución de la percepción de la muerte en las culturas occidentales en consonancia con la regulación de la sexualidad y la biopolítica. En ese sentido, el filósofo francés coincidía con Ariès en lo que respecta al tabú que se cernía sobre la muerte y sus procesos, especialmente desde finales del siglo XVIII, momento en que, de acuerdo con sus premisas, se empezó a perder el aspecto más público de la muerte y el duelo, quedando así como un elemento que debía pasar a vivirse en intimidad. Sin embargo, la evolución de la muerte y su percepción y tratamiento en las culturas occidentales no se ha dado de manera aislada. Esto es, a medida que cambiaba la concepción que las sociedades y los individuos compartían en torno a dicha realidad,

cambiaban también sus percepciones sobre otros asuntos relacionados en mayor o menor medida con la religión y los poderes del Estado. Así, a medida que las sociedades occidentales se iban deshaciendo de las construcciones y los prejuicios victorianos vinculados al erotismo y el sexo, rechazaban, por el contrario, los asuntos relacionados con la muerte y sus representaciones.

Mientras que el tabú del sexo que imponía de mucho tiempo atrás la confusión cristiana del pecado y de la sexualidad era difícil de extraer, el tabú de la muerte sucede de pronto y tras haber sido esta durante siglos un espectáculo público al que nadie habría tenido idea de sustraerse y que llegaba incluso a ser apetecido. Una muy rápida inversión de valores: de lo público a lo privado, de lo cercano al tabú. (Ariès, 2000: 90)

No obstante, el desarrollo y la consecuente extensión de dichos tabúes en torno al sexo y la muerte —o en torno a Eros y Tánatos, esas pulsiones de vida y de muerte respectivamente, como así se denominaban según las teorías del psicoanálisis freudiano— fomenta la transgresión. Comenzaron así a surgir muestras culturales, tanto literarias como pictóricas y plásticas, en las que el erotismo y la muerte compartían espacios. La transgresión que la muerte suponía con respecto a la cotidianeidad humana y la ruptura que planteaba con el orden establecido era equiparable a la que comenzó a ejercer a partir del siglo XIX la expresión y materialización de la sexualidad.

Como el acto sexual, la muerte es a partir de ahora considerada —cada vez más—, como una transgresión que arranca al hombre de su vida cotidiana, de su sociedad razonable, de su trabajo monótono, para someterlo al paroxismo y arrojarlo a un mundo irracional, violento y cruel. (Ariès, 2000: 64)

Estas interacciones entre Eros y Tánatos son, en palabras de David Pujante «una vivencia humana que se remonta a los orígenes de la experimentación de la vida, del paso de lo anorgánico a lo orgánico, y que se ha plasmado desde siempre en fábulas, relatos y mitos primigenios» (2017: 39). La presencia de la muerte, sus causas y sus consecuencias en las muestras literarias y musicales que en este trabajo nos ocupan es, por tanto, el resultado de una fascinación inherente a la condición humana. Como ejemplo de la permeabilidad del tema en la literatura contemporánea, Ariès cita la obra *Le chemin de paradis*, del escritor y político francés Charles Maurras, aludiendo a la manera en que la muerte, lejos de hacer acto de presencia solo en aquellos pasajes en los que se cita explícitamente, surge «sin razón, como una obsesión que emerge de las profundidades,

cuando uno menos se lo espera. La muerte no solo es un tema de reflexión: es un lenguaje, un medio de decir otra cosa.» (2000: 158).

Sin embargo, lejos de entender la permeabilidad y la presencia de la muerte en los medios culturales como un resultado de la fijación cristiana con la incertidumbre universal de qué espera al hombre al final de sus días, para Ariès «las imágenes de la muerte no significan el miedo al más allá. Son el signo de un amor apasionado por el mundo terrestre, y una conciencia del fracaso al que está condenada cada vida de hombre» (2000: 115).

Si hay algo que nos permite vincular la obra de Federico García Lorca con la de Leonard Cohen y Enrique Morente es, precisamente, la fuerte y constante presencia del elemento trágico y en especial de la muerte a lo largo de sus respectivas producciones poéticas y musicales. La muerte constituye un pilar fundamental en las obras de estos autores y, del mismo modo, se trata de un tema que aparece estrechamente relacionado con otros como el erotismo y la frustración amorosa. No obstante, a pesar de estas coincidencias y afinidades que analizaremos a continuación, es importante subrayar que la manera en que un individuo se enfrenta a la muerte depende, en gran medida, de la influencia de una serie de factores culturales y religiosos; de este modo, el misticismo y los rituales que suelen acompañar todo lo relacionado con la muerte son también el resultado de la espiritualidad y del bagaje cultural particulares de cada individuo.

En este apartado nos centraremos, por tanto, en las diferentes maneras de representar la muerte, el sentimiento trágico de la vida y los temas y motivos circundantes que Federico García Lorca y Leonard Cohen plasmaron en sus respectivas obras. Para ello, nos centraremos en analizar los motivos y símbolos más recurrentes en las producciones artísticas de cada autor, deteniéndonos en las obras más representativas de sus trayectorias. En el caso de García Lorca, prestaremos especial atención a la presencia y recurrencia de lo trágico en poemarios como *Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York* o *Diván del Tamarit*, así como en obras teatrales como *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*. En lo que respecta a Leonard Cohen, nos detendremos en su producción escrita para analizar la presencia del tema de la muerte en sus primeras obras. Más concretamente, prestaremos especial atención a los poemas de *Let Us Compare Mythologies* (1956), el primero de los poemarios publicados por el canadiense a lo largo de su dilatada carrera. Nos detendremos, del mismo modo, en algunos textos de *Parasites of Heaven* (1966), *Book of Longing* (2006) o *The Flame* (2018). De igual forma, acudiremos a los títulos más significativos de sus trabajos discográficos con el objetivo de dilucidar la manera en que la permeabilidad de la muerte como tema dejó una huella

indeleble en su obra. Nos detendremos en las letras de canciones como «Who by Fire», «Death of a Ladies' Men» o las anteriormente mencionadas «Famous Blue Raincoat» o «The Gypsy's Wife».

Asimismo, nos detendremos en el análisis de las confluencias entre lo erótico y lo trágico, Eros y Tánatos, dos fuerzas que, a pesar de su aparente carácter antagónico, han compartido espacios artísticos tanto en las diferentes tradiciones literarias involucradas en este estudio como, desde una perspectiva más particular e individual, en las obras literarias que aquí nos ocupan. Nos aproximaremos a la manera en que amor y muerte comparten escenarios literarios en la poesía de Federico García Lorca, en la obra literaria y especialmente en la producción musical de Leonard Cohen.

En lo que respecta a la producción musical de Enrique Morente, la muerte ha sido siempre por su condición de hito universal y común a la experiencia humana uno de los ejes temáticos vertebradores del flamenco. Por ello, nos aproximaremos a las muestras líricas del repertorio de Enrique Morente que mejor reflejan la presencia del tema en este medio de expresión artística. Esta sección en concreto se plantea como una suerte de antesala a «Los caminos cruzados de Federico García Lorca, Leonard Cohen y Enrique Morente: *Omega* (1996)», último apartado de esta tesis doctoral que consiste en el análisis literario de las letras del álbum *Omega*, pues se incluye en este trabajo con el objetivo de analizar el contenido literario de la producción artística de Enrique Morente en lo que al tema que nos atañe se refiere. Aunque no analizaremos las letras de *Omega* como parte de este apartado, resulta relevante destacar la importancia del contenido temático relacionado con la muerte y lo trágico en dicho álbum. Conformado en su gran mayoría por los textos de *Poeta en Nueva York*—con la aparición especial de alguno de los temas musicales más oscuros y pesimistas de Leonard Cohen—, en *Omega* el augurio de lo trágico baña cada escenario poético sin importar la procedencia o el origen de sus materiales literarios. Por ello, en la sección dedicada al análisis de sus letras, nos aproximamos al contenido literario de *Omega* como testimonio de la labor que el cantaor granadino desempeñó a lo largo de su vida como incansable divulgador literario a través de la música.

La capacidad de renovación que caracterizaba a Morente residía precisamente en su curiosidad y en su interés por explorar ámbitos líricos que se alejaban de lo estipulado según las voces más ortodoxas del flamenco tradicional. Tal y como apuntan Busch y Versluys con respecto a la redefinición del término tradición, «Tradition is not the opposite of change» (Boschung *et al.*, 2015: 12), por lo que resulta relevante hacer hincapié en esta idea de que la tradición, en términos históricos, no se opone al cambio y,

aunque se trate de un concepto «en estrecha relación con los conceptos de memoria cultural» (Homann, 2021: 54) y por ello con una continuidad histórica, no es una realidad hermética o inmune a la innovación.

2.2.1. La presencia de la muerte en García Lorca

En las *Coplas a la muerte de su padre*, la célebre elegía que Jorge Manrique dedicó a su propio padre con motivo de su fallecimiento, el poeta presentaba la muerte como un destino al que ningún hombre puede escapar y, por ello, como el elemento igualador definitivo. Uno de los subgéneros líricos cuyo eje temático vertebrador es el hecho de la muerte del otro y que ha sido ampliamente cultivado en el ámbito de las letras hispánicas es, precisamente, el de la poesía elegíaca. A pesar de que su origen se remonta a la Antigua Grecia, en el ámbito de la literatura en español ha contado con célebres representantes, desde Jorge Manrique hasta Miguel Hernández, pasando por nombres como Octavio Paz, Pablo Neruda o Jorge Luis Borges. La inexorable presencia de la muerte como realidad igualadora y universal la encontramos también en obras como la *Danza de la muerte* de Juan de Pedraza, en muchos de los textos poéticos de Francisco de Quevedo y, en definitiva, en gran cantidad de muestras de la tradición oral peninsular, pues se trata de un tema recurrente tanto en el ámbito literario como artístico desde la Edad Media. En lo que respecta a cultura española, la muerte y los ritos asociados a ella han sido, en gran medida, una realidad ampliamente aceptada.

Federico García Lorca era plenamente consciente de la presencia de la muerte tanto en la literatura como en otros ámbitos artísticos del panorama cultural español. En una de sus más célebres conferencias, *Teoría y juego del duende* (1933), el poeta granadino vinculaba la presencia del duende, ese ser entre divino y mitológico que trae la inspiración y que está presente en las obras más puras y sinceras, a la inexorable presencia de la muerte. Frente al ángel, otro ser de inspiración que, según el poeta «vuela en círculos lentos» cuando ve llegar la muerte; el duende «no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa» (García Lorca, 1994: 336). Para el granadino, España era un país en el que la muerte estaba muy presente en el imaginario y en la realidad tanto individual como colectiva de sus ciudadanos:

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España no, en España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y

las sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. (García Lorca, 1994: 338)

El tema de la muerte es, por tanto, uno de los más recurrentes en las expresiones artísticas propias del folclore español y de su amplia y rica tradición oral. Ya en 1930, el poeta había reflexionado sobre la presencia de la muerte y la tragedia en el repertorio de canciones populares en su ponencia sobre las nanas infantiles, también conocida como «El patetismo de la canción de cuna española»; subrayando así el hecho de que muchas nanas o canciones de cuna tradicionales tenían, además de un tono de indudable melancolía, un hilo argumental que en muchos casos giraba en torno a una tragedia (García Lorca, 1994). El vínculo entre el individuo y la muerte se iniciaba así, en el caso de la cultura española y en el contexto histórico que vivió Federico García Lorca, gracias al folclore y la tradición oral, desde la más tierna infancia y a través de las nanas y las canciones populares que las madres, las abuelas y las amas de cría cantaban a los niños.

Si hay un poemario lorquiano en el que la muerte y su augurio aparecen casi como personajes de la acción poética, es el *Romancero gitano*. Sus versos narran las peripecias de un pueblo que para García Lorca representaba lo más puro y esencial del imaginario andaluz, el pueblo gitano; y en esas peripecias la presencia de lo fatídico participa como motor de la acción poética en muchos de los textos que conforman este poemario. Sin embargo, además de aparecer como trágico desenlace de muchos de estos romances o como parte de la trama poética, la muerte hace acto de presencia en los múltiples y diversos símbolos que el poeta empleaba para hacer de ella una realidad constante en su obra. El más recurrente de estos símbolos es, sin duda, la luna. La asociación que a lo largo de su obra se hace entre la presencia de la luna y la muerte es equiparable y opuesta a la que se hace entre la tierra y la vida. La luna es, en la mitología lorquiana, una «diosa de la muerte» (López Alonso, 2002: 199). El *Romancero gitano* es quizá la mejor representación de la manera en que la luna aparece como el preludio de la muerte, siendo uno de los ejemplos más claros el «Romance de la luna, luna». En este poema, la presencia de la muerte emerge de la mano de la sensualidad femenina a través de la imagen de la luna, fuerza erótica y sensual que «enseña, lúbrica y pura,/ sus pechos de duro estaño», seduce y rapta a un niño.

¡Cómo canta la zumaya,
ay como canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

(García Lorca, 2016: 220)

Cuando los demás gitanos entran en escena ya es demasiado tarde: la luna ha traído el fatídico destino a este paisaje nocturno y onírico dejando el cuerpo sin vida del niño. La mención del metal tampoco es casual. La relación que el poeta establece entre la muerte y los elementos metálicos —los puñales, las navajas, la plata, el estaño...— y que es constante a lo largo de toda su obra pasa de ser más limitada y específica en sus primeros poemarios, a ser representada en símbolos que aparentemente se alejan más de esa asociación inicial. Si en sus primeros poemarios eran elementos como los cuchillos, los puñales y las navajas los que se erigían como símbolos de muerte, a partir del *Romancero gitano* la muerte tomará forma en elementos metálicos más generales, como sucede aquí en los «pechos de duro estaño» de la luna captora.

Este «Romance de la luna, luna» ilustra a la perfección que, como afirma Manuel Antonio Arango, «para Lorca, la luna tiene un poder fatídico» (1995b: 58), de tal modo que «Luna y muerte son inseparables: la luna es dueña y su símbolo» (1995b: 60). En la poesía de Federico García Lorca la luna es siempre una fuerza femenina. Aunque a veces mantenga su forma original y otras aparezca personificada o encarnada en uno de los protagonistas de la acción poética, lo cierto es que su presencia resulta tan reveladora como fatídica.

Tanto en el imaginario colectivo como en las representaciones artísticas, el sol permanece siempre inmutable, mientras la luna, en cambio, es un astro que «crece, decrece y desaparece» (Eliade, 2007: 150). Así, para Mircea Eliade este astro se asimila a la figura humana, a la experiencia del individuo, pues posee una «historia patética de decrepitud» que, como la del hombre, culmina con la muerte (2007: 150). A pesar de finalizar su ciclo con su desaparición, la luna siempre reaparece, por lo que su figura se asimila con los ritmos de la vida, de las aguas y de la tierra, pues se trata de un astro que domina «todos los planos cósmicos de la fertilidad» (Murillo, 1992: 21). La presencia de la luna evoca inevitablemente la idea de lo cíclico y, por tanto, del final: nace, evoluciona, muere y renace. Su estrecha relación con los ciclos vitales de la tierra la asocian de manera inevitable con la figura femenina, con la mujer.

En el caso del «Romance sonámbulo», el más conocido de los romances lorquianos, la luna resurge como testigo de la acción poética y su presencia augura el final trágico de la acción poética. Este poema narra la historia de una joven gitana que, esperando la llegada de su amante —un joven contrabandista gitano y herido de muerte que huye de las fuerzas del orden—, acaba quitándose la vida sobre un aljibe.

La joven protagonista de la acción «sueña en su baranda» con su «verde carne, pelo verde» y sus «ojos de fría plata» frente a la «cara fresca, negro pelo» de los que gozaba cuando aún estaba viva. Todos los términos seleccionados en esta estrofa denotan la presencia de la muerte, aunque el verde tiene una función reiterativa muy importante. No solo se trata del color más frecuente en la escala cromática de la poesía de García Lorca⁵², sino que, en este caso, es el elemento que contribuye con mayor fuerza y presencia a la constitución estética y temática de este poema.

La gitana se asimila con la figura lunar, de ahí la mención de esa «luna gitana». La fuerza trágica de la luna resulta tan poderosa que, como ya adelantábamos, en el caso de algunas obras se presenta como un personaje más en la acción poética. Así sucede en *Bodas de Sangre*, obra en la que el astro aparece personificado en la figura de «un leñador joven con la cara blanca».

La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
(García Lorca, 2018b: 147)

Como en el «Romance sonámbulo», el metal va de nuevo en compañía de la luna y actúa como augurio de muerte. En este caso, lo hace en el verso «Plata en la cara de la novia» pronunciado por el Leñador 2, mientras que en el texto del *Romancero* son los «ojos de fría plata» de la joven gitana los que sugieren su muerte.

Vemos, pues, que la presencia de la muerte en la obra de Federico García Lorca suele aparecer como un acontecimiento que, aunque trágico, rezuma belleza y armonía estética. El mejor ejemplo para ilustrar esta afirmación reside entre los versos de «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» y «Muerte de Antoñito el Camborio», dos de los romances del *Romancero gitano*. Se trata de dos poemas que narran la trágica muerte de Antoñito el Camborio, un personaje inspirado «en un famoso gitano de la Vega granadina» (Couffon, 1967: 31).

Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca

⁵² Según apunta Alice M. Pollin en *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca* (1975), el verde aparece mencionado hasta noventa y ocho veces a lo largo de la producción poética de Federico García Lorca, mientras que el blanco lo hace en setenta y ocho ocasiones y el azul hasta en setenta.

se volverá a repetir.
(García Lorca, 2016: 262)

Desde los primeros versos, estos dos poemas conducen al lector al trágico final de Antoñito el Camborio; la presencia de la muerte es notable incluso antes de que esta aparezca sugerida en el plano lingüístico del texto. Sin embargo, es la descripción de la delicada belleza de este gitano el elemento que destaca entre el aura de tragedia. Antoñito se presenta desde los primeros versos como «el gitano más estético del libro: es la personificación de toda esa dimensión estética que tienen ciertos gitanos que tan evidentemente han influido en el cante, en el toreo, y en todo el sentido gitano-andaluz» (García Lorca, 2016: 256).

Esta tendencia a la representación del propio acto en que se consuma la muerte como un evento cargado de un sentido estético marcado y profundo se da en su máximo apogeo en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), manifestación en la que el poeta logra sublimar las cruentas imágenes de la cogida y posterior muerte del torero gracias a un uso brillante de la metáfora como elemento clave de la transformación estética.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.
Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
se calienta en la cumbre de las ganaderías.
(García Lorca, 1988: 299)

Incluso en aquellos versos que describen el aspecto más trágico y desolador de la muerte y de sus consecuencias, para el poeta priman tanto el sentido estético como la exaltación de la belleza física del torero, una máxima que se repite a lo largo de las cuatro partes en que se divide esta obra.

No obstante, de las muchas obras de Federico García Lorca cuyos versos transmiten historias de tragedia y muerte, el poemario del granadino en el que la muerte tiene una presencia más contundente y desgarradora es *Poeta en Nueva York*. «Danza de la muerte», «Introducción a la muerte», «Muerte», «Niña ahogada en un pozo» o «Cementerio judío» son solo algunos de los títulos que forman parte de este libro de poemas y que nos dan las pistas más fehacientes de la presencia de esta realidad en este

poemario que plasma, en palabras de Eszter Katona, «la depresión, la soledad, la enajenación en un mundo material e inhumano, la tristeza por la infancia y la inocencia perdidas, la muerte, el asco y el horror» (2015: 5), algo que el poeta experimentó como espectador de las imágenes y vivencias que presencié durante su estancia en la gran urbe americana.

Este poemario es, dentro de la obra poética de Federico García Lorca, uno de los ejemplos más eficaces e impactantes para ilustrar la manera en que el sentimiento trágico y el augurio de la muerte empapan todas las imágenes que sugiere el poeta. En este caso, y como veremos en nuestro análisis de *Omega*, la propia anatomía de la ciudad y su ritmo vertiginoso de maquinaria del capital son los elementos que invitan al poeta a trazar paralelismos entre la urbe y la muerte. No obstante, García Lorca no fue ni el primer ni el último poeta español que plasmó a través de sus versos la magnitud colosal y el ritmo frenético de la urbe neoyorquina. Más de una década antes de que García Lorca visitara la Gran Manzana, Juan Ramón Jiménez ya se había referido a Nueva York como «la ciudad monstruo» en su obra *Diario de un poeta recién casado* (1917) (Capechi, 1981: 228). En su obra *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* (2012), Julio Neira repasa la amplia nómina de poetas españoles que han pasado por la ciudad estadounidense durante el último siglo y han dejado constancia de sus peripecias en sus obras.

En el caso de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York* refleja los mecanismos de una sociedad devastadora en la que el individuo apenas tiene expectativas de futuro y cuya esperanza queda totalmente sepultada por la feroz maquinaria del sistema. La ciudad es, como recordaba Juan Ramón Jiménez, un monstruo, un ser grotesco que sepulta la luz y la naturaleza y, aunque en muchos de los poemas de este libro la muerte no llega a ser una muerte explícita, sí que se refleja ese sentimiento trágico lorquiano que, en este caso, encuentra su máxima expresión en los paisajes y las escenas que el poeta vive y transmite. La metrópolis aparece, pues, como un escenario inhumano y como el hogar de la muerte, tanto la metafórica como la literal. «Nada más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre» (1994: 345), recordaba García Lorca en la conferencia-recital dedicada al poemario neoyorquino.

Aunque muchos de los textos que conforman este poemario serán analizados como parte del álbum *Omega* en una sección posterior de este trabajo, nos detendremos aquí en «Niña ahogada en un pozo», un poema que condensa muchos de los símbolos que García Lorca empleaba para hacer referencia a lo trágico y, en particular, a la muerte.

Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes,
pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.
...que no desemboca

El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los pescadores.
¡Pronto! ¡Los bordes! ¡Deprisa! Y croaban las estrellas tiernas.
...que no desemboca.

Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta,
lloras por las orillas de un ojo de caballo.
...que no desemboca.

(García Lorca, 2008: 178-179)

Como ya ocurriera en el caso del «Romance sonámbulo» en el *Romancero gitano*, en este poema el agua es un símbolo fundamental asociado a la muerte. El pozo al que hace referencia el título de este poema esconde a su vez una serie de significados que lo convierten en un símbolo tan eficaz como polivalente en el imaginario lorquiano.

El pozo reviste un carácter sagrado en todas las tradiciones: realiza como una síntesis de tres órdenes cósmicos: cielo, tierra, infiernos; de tres elementos: el agua, la tierra y el aire; es una vía vital de comunicación. Es también un microcosmos o «síntesis cósmica. Comunica con la estancia de los muertos; el eco cavernoso que de él se eleva, los reflejos fugitivos del agua removida espesan el misterio más que lo aclaran. Considerado de abajo a arriba, es un telescopio astronómico gigante apuntado desde el fondo de las entrañas de la tierra hacia el polo celeste. Este complejo constituye una escala de salvación que enlaza entre sí los tres niveles del mundo» (CHAS, 1 52). (Chevalier, 1986: 849)

Así, a pesar de ser una «síntesis cósmica» del cielo, la tierra y los infiernos, en la poesía lorquiana actúa como símbolo de muerte. En este poema cuya estructura recuerda a la de las canciones paralelísticas propias de la literatura de tradición oral medieval, el verso que se repite al final de cada estrofa a modo de estribillo insiste en el estado inmóvil del agua. Lejos del significado simbólico del agua de ríos y arroyos, el agua quieta, que ni fluye ni desemboca es, como en el aljibe del «Romance sonámbulo», un agua que da paso a la descomposición y la podredumbre que acompañan a la muerte.

Pero un día la pequeña Mary se cayó a un pozo y la sacaron ahogada. No está bien que yo diga aquí el profundo dolor, la desesperación auténtica que yo tuve aquel día. Eso se queda para los árboles y las paredes que me vieron. Inmediatamente recordé aquella otra niña granadina que yo vi sacar del aljibe, las manecitas enredadas en los garfios y la

cabeza golpeando contra las paredes, y las dos niñas se me hicieron una sola que lloraba sin poder salir del círculo del pozo dentro de esa agua parada que no desemboca nunca. (García Lorca, 1994: 347)

Ese pozo del poemario neoyorquino es, además de un espacio habitado por la muerte, una reminiscencia del imaginario andaluz, y en concreto granadino, del poeta; una reminiscencia del aljibe en el que también se ahoga la joven gitana del «Romance sonámbulo».

Sin embargo, el agua como elemento asociado a la muerte en *Poeta en Nueva York* no se limita a este texto. El agua inmóvil aparecerá de nuevo en el «huracán de negras palomas/ que chapotean las aguas podridas» de «La aurora de Nueva York» o en «los tanques de agua podrida» de «Oda al rey de Harlem» como símbolo de la podredumbre y descomposición que asedian al individuo alienado por la ciudad. En contraste con las aguas de los espacios naturales —las del lago Edén, la pleamar de «Norma y paraíso de los negros» o la niñez del mar de «Tu infancia en Menton»—, las que se encuentran dentro de la ciudad permanecen siempre en el mismo estado y su estancamiento, además de simbolizar el alejamiento entre el individuo y el mundo natural, refleja del mismo modo la crueldad de un sistema que absorbe al ser humano y lo aleja de sus instintos más primarios y esenciales. Esta relación entre agua y muerte que el poeta granadino establece de manera más o menos directa como una especie de constante a lo largo de su obra tampoco es casual. De acuerdo con las premisas de Gaston Bachelard, «la muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal» (2003: 15). Para el filósofo y crítico francés, el agua que «muere a cada minuto», y cuya sustancia «fluye sin cesar» (2003: 13) es, en realidad, un reflejo del fatídico destino de todo ser humano.

En la conferencia anteriormente citada, García Lorca insistía en la estrecha vinculación que las expresiones artísticas del territorio peninsular habían establecido con la muerte a través, precisamente, de la presencia de esa fuerza inspiradora a la que él denominaba «duende».

Cuando ve llegar a la muerte, el ángel vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narciso la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats, y en las de Villasandino, y en las de Herrera, y en las de Bécquer y en las de Juan Ramón Jiménez. Pero ¡qué horror el del ángel si siente una arena, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado!

En cambio, el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad de que ha de mecer esas ramas que todos llevamos y que no tienen, que no tendrán consuelo. (García Lorca, 1994: 336)

La muerte era, en esencia, la materia prima y el compuesto temático que sirvió de base en todas las obras literarias de Federico García Lorca, incluso en aquellas que abordaban otros temas como el amor, el sentimiento religioso, la sensualidad o la otredad.

2.2.2. El sentimiento trágico en Leonard Cohen

En lo que respecta a Leonard Cohen, su primer contacto con la muerte y, por tanto, con toda la imaginería y los ritos relacionados con ella, fue el fallecimiento de su padre, un trágico evento que tuvo lugar cuando Cohen tenía apenas nueve años. La muerte de Nathan Cohen sumió al joven en un profundo estado de tristeza que le hizo que distanciarse de la vida familiar y de las actividades que había realizado hasta entonces y dedicar su tiempo a la lectura y la escritura. Su primera obra escrita, un breve relato que salió publicado en el anuario de su colegio y que Cohen escribió con tan solo catorce años, se titulaba *Kill or be Killed*, algo que Sylvie Simmons, biógrafa del artista, recoge junto al hecho de que los únicos enseres personales de Nathan Cohen que el joven Leonard quiso conservar fueron un cuchillo y un revólver (2011: 72), dos armas que, como símbolos universales de violencia, lo son también de muerte. Todo esto nos lleva de nuevo a una de las epifanías clave, el momento en que Cohen descubrió el mundo poético de Federico García Lorca. Como joven que todavía sufría las consecuencias emocionales y psicológicas de la muerte de su padre y que además padecía las mismas tendencias depresivas que su madre, se dejó seducir por el aura de tragedia y el inexorable augurio de la muerte que envuelve muchas de las obras del poeta granadino.

El primer libro de poemas de Leonard Cohen, una colección titulada *Let Us Compare Mythologies*, recoge cuarenta y cuatro textos que el canadiense escribió entre los quince y los veintidós años de edad y, a pesar de ser poemas de juventud, se trata de textos que abordan temas tan profundos y complejos como la expresión del sentimiento amoroso o la difícil experiencia de tener que afrontar la muerte y el duelo. De este modo, que el primero de los poemas que forman parte de este libro reciba el nombre de «Elegy» no resulta un hecho casual; en este poema que entrelaza armónicamente imágenes del mundo natural con referencias a la muerte, la elegía y su tono melancólico sirven de

vehículo para la expresión del sentimiento de pérdida al mismo tiempo que exponen y cuestionan la relación entre el individuo y la presencia de lo Divino.

Do not look for him
In brittle mountain streams:
They are too cold for any god;
And do not examine the angry rivers
For shreds of his soft body
Or turn the shore stones for his blood;
But in the warm salt ocean
He is descending through cliffs
Of slow green water
(Cohen, 2019b: 1)

En palabras de Tim Footman, «this poem suggests that he had still not come to terms with the death of his father, although some of the imagery has distinctly Christian undertones» (2009: 25). A pesar de la fuerte presencia de la imaginería cristiana en este texto, «Elegy» sugiere el intento por parte de Cohen de aceptar no sólo la pérdida, sino también la debilidad de su propio padre. El escenario de naturaleza que construye el poeta a través del uso de imágenes como las montañas, los ríos o incluso las rocas y las piedras, sirve como pretexto para contradecir las Sagradas Escrituras y desmentir la omnipresencia de un Dios para el que, según la voz poética, las aguas de los ríos están demasiado frías como para agradecerlas con su presencia, sugiriendo así que hay sitios en los que el individuo es incapaz de encontrar esa presencia divina. Por ello, la presencia del río y de su corriente de agua en el escenario poético que se describe en estos versos tampoco resulta casual.

El simbolismo del río, del flujo de las aguas, expresa a la vez la «posibilidad universal» y el «flujo de las formas» (F. Schuon), la fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte. (Chevalier, 1986: 885)

El del río es, también en este caso, un símbolo ambivalente. Según la voz poética, no encontraremos la presencia del padre fallecido en los «débiles arroyos de montaña» o en los «ríos furiosos»; sin embargo, sí lo hallaremos en el «cálido océano salado» o en los acantilados de «lenta agua verde». Así, aunque rechaza algunas representaciones acuáticas, aprueba otras como lugares propicios para la presencia tanto de su padre como de la divinidad a la que menciona. La presencia del océano en esta enumeración de

espacios relacionados con el agua resulta especialmente reveladora por la significación simbólica del mismo:

En el océano, la movilidad perpetua y el carácter informe de las aguas son los dos aspectos esenciales, aparte de la grandiosidad. Por esto, el océano simboliza fuerzas en dinamismo, modalidades transicionales entre lo estable (sólido) y lo no formado (aéreo o gaseoso). (Cirlot, 1992: 337)

La belleza de ese «otro mundo» que la voz poética describe en las imágenes de tranquilidad frente a aquellas que representan un mundo más agitado y violento reside, precisamente, en la suavidad de las primeras y en su capacidad para abstraer al protagonista de una realidad mucho menos agradable en el sentido estético. Cohen presenta de este modo el planteamiento paradójico del escape de una realidad violenta y brutal a través de un acto que es, en sí mismo, violento. Los símbolos empleados en este poema de juventud, además de aportar una importante fuerza telúrica al texto están implícitamente relacionados con un símbolo que, en la imaginería de Federico García Lorca, está estrechamente vinculado con la muerte: el agua. Otro de los textos de *Let Us Compare Mythologies* en los que Cohen hace referencia, esta vez de manera más explícita, a la muerte de su padre, es «Rites». Una de las estrofas de este poema refleja la agónica escena en que se describen los últimos momentos de vida de su propio padre, sus tíos aparecen como «oráculos frenéticos» que vaticinan y prometen la recuperación del enfermo y, con ello, su permanencia en el mundo de los vivos.

but my uncles prophesized wildly
promising life like frantic oracles;
and they only stopped in the morning
after he had died
and I had begun to shout
(Cohen, 2019b: 7)

La visión del poeta, sin embargo, es totalmente opuesta a la de sus tíos; mientras que estos ven la muerte como un desenlace trágico, para Cohen la muerte de su padre significa también el final de un sufrimiento y una agonía que no tenía sentido alargar. Encontramos de nuevo la fórmula de la muerte como escape; una muerte que, a pesar de suponer una ruptura con el orden establecido, se plantea como acceso a una realidad más placentera, como una forma de alejarse de los padecimientos de la vida.

Let Us Compare Mythologies es un poemario plagado de referencias a la violencia que enfrenta el individuo a lo largo de su vida, a la violencia bíblica y a la muerte. No obstante, como veremos en otros apartados de este trabajo, también dedica espacio poético a otro de sus temas predilectos, el erotismo y el sexo. El poemario que comienza con una elegía y un poema dedicado a la muerte de su propio padre concluye con un texto titulado «Beside the Shepherd», un poema que, siguiendo la línea planteada en textos anteriores, la voz poética describe un escenario en el que la profecía de Isaías sobre la llegada del Mesías se ha hecho realidad y se pone así fin a ese mundo de violentos contrastes para que reine, finalmente, la paz. La vinculación entre el sentimiento religioso y la muerte aparece también como motivo central en muchas composiciones del poeta canadiense. La más significativa de ellas por su cercanía a las escrituras religiosas en las que se inspira es «Who by Fire», una canción inspirada en la oración *Un'Taneh Tokef*, cantada durante las celebraciones del Yom Kippur. Según los textos del judaísmo, esta oración fue pronunciada por el rabino Amnón de Maguncia, a quien cortaron las manos y los pies por no convertirse al cristianismo y que, mientras agonizaba, vio a Dios sentado y escribiendo en un libro. En sus últimas horas, el rabino Amnón escribió la oración que comienza con «¿Quién por el fuego? ¿Y quién por el agua?» y que presenta una letanía que describe diferentes formas de morir. La canción de *New Skin for the Old Ceremony* (1974), al igual que la oración hebrea, contiene una relación de formas y razones por las que el individuo puede encontrar la muerte: fuego, agua, suicidio, drogas... Algunas de esas razones aparecen en la oración original y otras, sin embargo, responden a la experiencia vital del propio Cohen y a su estilo de vida.

Volviendo a *Let Us Compare Mythologies*, y tras haber analizado la violencia presente en su mundo y tras haber reflexionado sobre la muerte como única salida y sobre el amor como única esperanza, Cohen cierra su primer poemario con la esperanza de un mundo mejor.

Esa idea de la muerte como transición más que como final aparece también en la poesía de Federico García Lorca. De entre las muchas líneas del poeta granadino que Leonard Cohen mencionaba o recitaba de memoria en conciertos y entrevistas, una de las que más veces citó fue un verso de «Gacela de la muerte oscura», uno de los veintinueve poemas que forman parte de *Diván del Tamarit*, una obra que, para Francisco Umbral, es «un libro de amor lúgubre donde, de pronto, descubrimos la verdad: que no es un libro de amor, sino, de muerte» (2007: 196).

Porque quiero dormir el sueño de las manzanas

para aprender un llanto que me limpie de tierra;
porque quiero vivir con aquel niño oscuro
que quería cortarse el corazón en alta mar.
(García Lorca, 2018: 149)

«Gacela de la muerte oscura» es un poema en el que la voz poética coquetea con el deseo de alcanzar la paz del sueño eterno que representa la muerte, realidad que lejos de suponer un final, se presenta como una posibilidad de entrada a un mundo onírico. El sentimiento de ese deseo que prevalece a lo largo del poema se expresa con el recurrente uso de los verbos «querer» y «dormir». Esta asociación entre sueño y muerte sugiere que Federico García Lorca entendía la muerte como algo más que un final; como una transición hacia un mundo diferente, un mundo en el que la voz poética ansía entrar.

En «Two Went to Sleep», un texto que forma parte de *Parasites of Heaven* también encontramos esa visión de la muerte como entrada a un mundo onírico. Este extenso poema presenta un escenario en el que los dos «viajeros» a los que hace referencia el título viven cada noche una serie de sueños en un mundo onírico en el que finalmente irrumpe la muerte atraída por la noche y el sueño:

Love could not bind them
Fear could not either
they went unconnected
they never knew where
always returning
to wait out the day
parting with kissing
parting with yawns
visiting Death til
they wore out their welcome
visiting Death til
the right disguise worked
(Cohen, 2018a: 48)

Así, la presencia del elemento onírico como escenario en el que la muerte juega un papel importante es bastante simbólica. No en vano, la poesía lorquiana se caracteriza, entre otras cosas, por la predilección de la noche como el momento idóneo para la irrupción de la muerte o simplemente para su augurio, siendo la luna el símbolo predilecto del poeta para anunciar la inexorable llegada del fatídico final.

No obstante, su amplia y sólida formación en materia religiosa y la muerte de su padre no fueron los únicos elementos que llevaron a Leonard Cohen a reflexionar y posteriormente escribir sobre el destino trágico que acecha a todo ser humano; la epifanía a la que nos referíamos al principio de este trabajo, el descubrimiento de la poesía de Federico García Lorca, fue determinante para su interés por el tema.

Poeta en Nueva York fue un libro esencial para la trayectoria vital del canadiense, como también lo fue para su evolución artística y profesional. Leonard Cohen era consciente de la vinculación artística y emocional que Federico García Lorca sentía por esta ciudad estadounidense del mismo modo que era consciente de la importancia que ese viaje a Nueva York y la Habana había supuesto en la vida de Lorca. Prueba de ello es la célebre traducción y adaptación del «Pequeño vals vienés», uno de los textos de ese poemario neoyorquino, que Cohen transformó en «Take This Waltz», una canción que se convirtió en uno de los mayores éxitos musicales de la carrera artística del canadiense. Esta canción, su historia y su importancia como elemento precursor del álbum *Omega* serán explicadas y analizadas con más detenimiento en un apartado posterior de este trabajo, donde tanto el poema original de García Lorca como la versión de Cohen y la de Enrique Morente serán comparadas como primera piedra y parte integrante esencial del álbum en cuestión.

Esa conciencia de la importancia que Nueva York había tenido para García Lorca la encontramos entre los poemas que forman parte de *Book of Longing* (2006), uno de los libros de poesía del canadiense, más concretamente en un texto que recibe el título de «Lorca Lives»:

Lorca lives in New York City
He never went back to Spain
He went to Cuba for a while
But he's back in town again
He's tired of the gypsies
And he's tired of the sea
He hates to play his old guitar
It only has one key
He heard that he was shot and killed
He never was you know
He lives in New York City
He doesn't like it though
(Cohen, 2006: 90)

En estos versos, la voz poética nos habla de un García Lorca que «vive» en Nueva York, que «nunca volvió a España», que está cansado de los gitanos y del mar y que «odia tocar su vieja guitarra». El uso del presente en muchos de los verbos de esta composición poética así como la incorporación de elementos característicos y reconocibles de la vida y la obra del poeta granadino sitúan al lector en una realidad alternativa en la que Lorca permanece en Nueva York a pesar de que, como informa la voz poética en el último verso, «no le gusta» la ciudad. Esa primera toma de contacto con la poesía del granadino llevó a Cohen a investigar sobre su vida y, por consiguiente, también sobre su trágico final. En esa estrofa final, Cohen también hace referencia al asesinato de Federico García Lorca; según Sylvie Simmons, biógrafa del artista canadiense, además de introducir a Cohen en el trágico y romántico mundo del flamenco a través de su poesía, García Lorca también lo introdujo en el mundo de tragedia y dignidad de la Guerra Civil española a través del posicionamiento político que se intuía en sus poemas (Simmons, 2011: 42). De este modo, podemos afirmar que la trágica y violenta muerte de Federico García Lorca y las posteriores investigaciones sobre la Guerra Civil que fueron motivadas por el conocimiento de dicho acontecimiento tuvieron un fuerte impacto en la manera en que Leonard Cohen entendía la vida y, sobre todo, la muerte como parte de su propio imaginario emocional y artístico.

Estas mismas características que dan forma a *Poeta en Nueva York* y lo perfilan como un libro único en el que la muerte y la tragedia juegan un papel esencial, están presentes también en la obra de Leonard Cohen; un ejemplo de ello es «The Future», una canción que forma parte del álbum homónimo publicado en 1992. En los versos de este tema, Cohen presenta un escenario desolador, el de una sociedad devastada en la que «ya no queda nadie por torturar». La voz poética pide que vuelvan símbolos y figuras de violencia y muerte tales como el muro de Berlín, Stalin o Hiroshima, al mismo tiempo que profetiza, como punto álgido de la desesperanza, su fatídico augurio. El futuro lo encontramos en la visión de la voz poética, una visión que augura que el futuro «es asesinato».

Your servant here, he has been told
to say it clear, to say it cold:
It's over, it ain't going any further
And now the wheels of heaven stop
you feel the devil's riding crop
Get ready for the future: it is murder.
(Cohen, 2009: 140)

No obstante, en medio de ese escenario de devastadoras profecías e imágenes, el amor aparece como única esperanza, como «el único motor de la supervivencia».

I've seen the nations rise and fall
I've heard their stories, heard them all
but love's the only engine of survival
(Cohen, 2009: 140)

Esta estrofa tan significativa nos lleva a una de las reflexiones de Alberto Manzano ya mencionadas que, según él, explica el vínculo entre las obras de Federico García Lorca y Leonard Cohen: la idea de que «sexo y muerte son los polos decisivos que originan nuestra vida» (2012: 151) y, en ese eje de pasión y destrucción, el amor es el elemento que completa la ecuación y que la equilibra. Sin embargo, este amor al que Cohen hace referencia en «The Future» es, más que un sentimiento materializado, un concepto, la idea de un amor abstracto. Si por algo se caracteriza la obra Leonard Cohen es, precisamente, por la manera en que la materialización de ese concepto en una relación sentimental es siempre una fuente de frustración y desdicha, hecho que también ocurre en el caso de Federico García Lorca y su obra. Ambos autores reflejan una visión del amor en la que el ansia por conseguir el objetivo amoroso, ya sea el encuentro con el amante o la materialización del sentimiento en una relación sentimental estable, torna siempre en incertidumbre y sufrimiento en cuanto la voz poética se acerca a ese objetivo o lo consigue. En relación con esta premisa, en las obras de ambos autores la muerte aparece también como consecuencia directa de la frustración o la imposibilidad de convertir en realidad ese deseo de naturaleza amorosa o erótica.

En «Famous Blue Raincoat», una canción de Leonard Cohen ya mencionada en las secciones anteriores de este trabajo, la voz poética hace referencia al amante de su propia mujer, como «my brother, my killer», dirigiéndole a él las palabras de esta composición escrita en un formato que intenta imitar al epistolar. El asesinato figurado y, por ende, la muerte de la voz poética han sido provocados por la infidelidad y la traición tanto de la mujer como del personaje masculino al que se refiere en los versos de la canción.

Ese planteamiento de la frustración del deseo amoroso como una muerte hace acto de presencia en *Death of a Ladies' Man*, el quinto álbum de estudio de Cohen. Ira Nadel habla del difícil momento emocional por el que el artista estaba pasando cuando compuso las canciones que formarían parte de ese álbum, especialmente la que le da nombre; en ese sentido, el propio Cohen llega a reconocer que la inspiración de ese álbum fue un

panorama sentimental complicado en el que «todas y cada una de las relaciones que tenía acabaron. Ninguna se mantuvo en pie» (Nadel, 1996: 345). Así, el título del disco ya ofrece al oyente una pista sobre la naturaleza de su contenido; esa muerte a la que hace alusión, «la muerte de un mujeriego» es, en realidad, un reflejo del estado anímico del autor con respecto a las relaciones amorosas.

Paul Nelson, crítico musical y colaborador de la revista *Rolling Stone*, apunta la manera en que esta canción es la representación de un fracaso amoroso: la mujer que antaño había estado enamorada del hombre, lo abandona.

“Death of a Ladies’ Man”, one of Cohen’s finest songs, is a seriocomic marvel that leaves you either anticipating great adventure or wondering if you’ve just had it. A man and a woman fall in love, and eventually the more realistic woman completely trashes the poor, romantic man, taking everything, including his sexual identity. (Nelson, 1978)

La muerte que aparece mencionada en el título de esta canción es, por tanto, la frustración del deseo sexual y amoroso. Asimismo, la letra de esta canción es un despliegue de símbolos estrechamente vinculados con la muerte. Uno de los últimos versos de la primera estrofa incluye una referencia explícita al Holocausto, un símbolo de muerte y sufrimiento, especialmente para las diferentes comunidades judías repartidas alrededor de todo el mundo como consecuencia de esa horrible persecución.

He offered her an orgy in a many mirrored room
He promised her protection for the issue of her womb
She moved her body hard against a sharpened metal spoon
She stopped the bloody rituals of passage to the moon
(Cohen, 2009: 38)

Lejos de detenerse en esa referencia, la voz poética continúa presentando imágenes provocadoras también relacionadas con la muerte. Esa «afilada cuchara de metal» que se encuentra con el cuerpo de la mujer o la presencia de la luna en medio de una escena de misteriosos y sangrientos rituales, son referencias que transportan al lector o al oyente a la poesía de Federico García Lorca. Para subrayar el valor metálico de la muerte, una asociación especialmente característica en su trayectoria poética, García Lorca ya afirmaba en su célebre conferencia *Teoría y juego del duende* que «lo más importante de todo tiene un último valor metálico de muerte». No es de extrañar, por tanto, que muerte y metal aparezcan asociados a lo largo de toda su obra poética como ya hemos apuntado anteriormente.

Tanto Ian Gibson en el caso de Federico García Lorca como Sylvie Simmons e Ira Nadel en el de Leonard Cohen mencionan la vinculación que existía entre ambos artistas con los grandes autores y las grandes obras del romanticismo como parte de sus respectivas trayectorias académicas. Sabemos, pues, que Leonard Cohen leyó a muchos de los grandes poetas ingleses del romanticismo como John Keats, William Blake o William Wordsworth y que, en el caso de García Lorca, el granadino también leyó las obras de grandes autores del romanticismo español como Bécquer, Zorrilla o Espronceda. Estos datos nos permiten, de algún modo, trazar el recorrido de ese interés vital y poético que la vinculación entre Eros y Tánatos, entre el amor y la muerte, despertó tanto en García Lorca como en Cohen, situando uno de sus principales puntos de origen en la literatura romántica.

Amor y muerte son conceptos que, en la literatura del Romanticismo, tienen un profundo y estrecho vínculo entre sí. Gras Balaguer apunta en *El romanticismo como espíritu de la modernidad* que, aunque la «fuerza irresistible del amor» actúa como un imán que atrae al hombre romántico, ese mismo amor hace que su deseo sea cada vez mayor y, por ello, más difícil de saciar; el romántico adora «el amor por el amor» aún sabiendo que es eso lo que lo conduce a la muerte y «se la hace desear» (1983: 43). Tal y como expone Eugenio Trías en su *Tratado de la pasión*, la «muerte de amor» se convierte en verdadera vida porque el sufrimiento de quien padece por amor, del sujeto pasional, es preferible a la apatía que supone la muerte de la pasión, algo a lo que el autor se refiere como «muerte en vida» (Trías, 2006). De este modo, no es extraño encontrar entre las producciones literarias y musicales de ambos autores numerosos casos en los que el amor o la frustración amorosa conducen a la muerte, figurada o literal, de sus respectivos personajes.

El sufrimiento como consecuencia directa de la frustración afectivo-sexual de los amantes aparece como una suerte de maldición recurrente en la obra de García Lorca. Ya hemos mencionado, por ejemplo, a la joven gitana que en el «Romance sonámbulo» es alcanzada por la muerte antes de que su amante, un joven contrabandista gitano herido de muerte, pueda llegar a su encuentro. La muerte también alcanza a Leonardo y al Novio en medio del complejo entramado de pasión e infidelidad de *Bodas de sangre*, y lo mismo le sucede a la Novia, que emocionalmente incapaz de afrontar su realidad, llega a suplicar que acaben con su vida.

Otra obra lorquiana en la que sus protagonistas se enfrentan a esa «muerte de amor» es *La casa de Bernarda Alba*. Esta obra teatral escrita en 1936 y que no se estrenó hasta 1945 nos cuenta la historia de las cinco hijas de Bernarda Alba —Angustias,

Magdalena, Amelia, Martirio y Adela—, cinco muchachas que se ven sometidas al estricto luto que su madre decide implantar en la casa tras quedar viuda de su segundo marido. Aunque la única motivación de Bernarda es apartar a sus hijas de la tentación del deseo carnal, Adela, la más joven de las cinco hermanas, se enamora del prometido de su hermana Angustias, Pepe el Romano, un joven del que también está enamorada Martirio, otra de las hermanas. La trama alcanza un punto de inflexión cuando Martirio, llevada por los celos, delata a Adela, que en lugar de amedrentarse o dejarse vapulear por su madre, le hace frente por primera vez:

Adela: (Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! (García Lorca, 1992: 197)

Bernarda acude en busca de Pepe el Romano para acabar con su vida y Adela, creyendo que su amante ha muerto e incapaz de enfrentarse a una realidad en la que no está el hombre al que ama, decide acabar con su propia vida. Federico García Lorca introduce así otro camino hacia la «muerte de amor»: el del suicidio. Como recurso narrativo, el suicidio ofrece un amplio abanico de posibilidades pues, tal y como apunta Martín Villareal, «se trata de un acto autodestructivo que solo puede ser contado desde la conjetura» (2022: 6). Tradicionalmente, el suicidio ha sido una realidad rodeada de controversia, pues establece un conflicto entre dicha práctica y una serie de consideraciones religiosas y morales que aluden al valor de la vida del individuo y a su soberanía sobre la misma. En el apartado «Derecho de muerte y poder sobre la vida» de *La voluntad del saber*, Foucault reflexiona sobre la criminalización del suicidio:

No hay que asombrarse si el suicidio —antaño un crimen, puesto que era una manera de usurpar el derecho de muerte que sólo el soberano, el de aquí abajo o el del más allá, podía ejercer— llegó a ser durante el siglo XIX una de las primeras conductas que entraron en el campo sociológico; hacía aparecer en las fronteras y los intersticios del poder que se ejerce sobre la vida, el derecho individual y privado de morir. (Foucault, 2007: 168)

Así, a partir del siglo XIX, el suicidio empezaría a despertar el interés de los estudiosos del ámbito de la sociología; un interés que permearía en las representaciones artísticas —ya fueran pictóricas, literarias o de otra naturaleza— de esa época y de otras venideras.

Así, no resulta inverosímil que la amplia producción musical de Leonard Cohen cuente, del mismo modo, con ejemplos en los que el suicidio se convierte en la manera

elegida por el autor para la materialización de la muerte. Ese es el caso de «Seems So Long Ago, Nancy», una canción incluida en el álbum *Songs From a Room* que nos cuenta la historia de Nancy, una muchacha que «estaba sola» y que «se acostaba con todo el mundo». Los versos de esta canción se basan en la historia real de una amiga de juventud del propio Cohen, una joven llamada Nancy, hija de un juez, cuya vida acabó en suicidio; y aunque varias personas han desmentido que los hechos ocurrieran tal y como los relata el autor canadiense en esta canción, se trata de una interpretación artística (Cohen, 2009: 113; Nadel, 1996; Simmons, 2011). El estatus social de su padre y de su núcleo familiar, obligaron a la joven a dar en adopción a su bebé recién nacido; los estrictos estándares de su propia familia y las convenciones sociales que oprimían la libertad de las mujeres en aquellos años, la década de los sesenta, fueron para Nancy un obstáculo insalvable. El «cuarenta y cinco» al que la voz poética hace referencia en la tercera estrofa es el calibre del arma con la que la joven se quitó la vida; como sucede en muchos de los poemas de Federico García Lorca, la presencia o mención explícita del arma que trae la muerte es una parte esencial de la composición.

Sobre el motivo por el que escribió y grabó esta canción, el propio Cohen llegó a mencionar en uno de sus conciertos, tras contar brevemente la historia de Nancy, que aunque fuera arrogante plantearlo de esa manera, quizás Nancy acabó con su vida porque no se hablaba lo suficiente de temas como la salud mental y el suicidio. La posición del suicidio como tema tabú en la sociedad de la época convierte la actitud de Leonard Cohen frente a ello en un gesto muy significativo. El cantautor decidió plantear el suicidio de Nancy como un acto de rebeldía contra una sociedad que limitaba y restringía los deseos y la esencia de los individuos que la forman, además de presentarlo un acto de liberación, algo que lo acerca aún más al suicidio de Adela en *La casa de Bernarda Alba*. La última estrofa de la canción nos presenta a una Nancy que aparece durante las noches y que es finalmente libre y feliz:

In the hollow of the night
When you are cold and numb
You hear her talking freely then,
She's happy that you've come,
She's happy that you've come.
(Cohen, 2009: 113)

Cabe mencionar que cuando Cohen decidió incluir este tema en *Live Songs*, uno de sus álbumes de grabaciones en directo, le cambió el título por «Nancy» y reemplazó el primer

verso, que daba título a la canción original, por «the morning had not come» (Cohen, 2009: 113); un cambio que aleja la figura del autor de la historia que se desarrolla, convirtiendo lo que en su momento fue un recuerdo personal de Cohen en un retrato más universal de disfuncionalidad y miseria.

En definitiva, la presencia de la muerte y del sentimiento trágico es uno de los pilares fundamentales que sostienen las obras de Federico García Lorca y Leonard Cohen. Las palabras del poeta granadino con respecto a la aflicción de Soledad Montoya, uno de los personajes del «Romance de la pena negra», nos sirven para subrayar la idea desarrollada en esta sección y el posicionamiento de ambos autores con respecto a ese destino inexorable; la idea de «la seguridad de que la muerte [...] está respirando detrás de la puerta» (García Lorca, 1994: 362-363).

Esa conciencia de la muerte como una presencia constante es el factor determinante que condiciona la visión del mundo, el amor y la vida que tiene Federico García Lorca y, por tanto, lo que condiciona también su poesía y su teatro llenándolos de símbolos, imágenes y referencias relacionadas con lo trágico. Sin embargo, esa misma conciencia también hace que la muerte y lo trágico se conviertan en elementos que, de forma natural, están presentes en todos los ámbitos de la vida del individuo. Así, el modo en que ese sentimiento trágico lorquiano abarca toda la realidad como algo natural e inevitable es uno de los elementos que seducen por completo a Leonard Cohen y que lo atraen inevitable e irremediabilmente al universo poético del autor granadino, de tal manera que, posteriormente, el propio Cohen plasma una concepción de la realidad muy similar a la de García Lorca, tanto en su poesía como en su música.

Por eso, aunque Cohen se acercara al mundo de la muerte y la tragedia mucho antes de conocer la obra de Federico García Lorca, y aunque las realidades históricas y personales de cada autor fueran completamente diferentes, la naturalidad y la soltura con que el poeta granadino envuelve todo lo que escribe con el augurio de lo trágico consigue dejar huella en la tanto en la vida como en la obra del artista canadiense.

2.2.3. Enrique Morente y la esencia trágica del flamenco

En lo que respecta al sentimiento trágico y a la presencia de la muerte en la obra de Enrique Morente, debemos volver a remitirnos a la naturaleza del medio artístico al que consagró su vida: el flamenco. Como expresión artística predominantemente popular, las

coplas flamencas se utilizaban para ilustrar tanto las alegrías como las penas del pueblo, siendo la muerte un elemento muy presente en el imaginario colectivo de esos pueblos que utilizaban el flamenco como medio de expresión. En su *Colección de cantes flamencos*, Machado y Álvarez definía las coplas como «composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente» (1998: 13), a sus intérpretes como «maestros [...] que no gustan emplear más que letras tristes» (1998: 16), refiriéndose a la letra de estas composiciones como «tristísima» (1998: 17). Como sentimiento común a la experiencia humana y como pilar emocional y temático de la estética romántica, la melancolía permeó en los cantes flamencos desde sus orígenes como también ocurrió con otros medios de expresión artística.

Este sentimiento romántico de soledad penetró en los cantes flamencos, pero, como tal sentimiento, abarcó muchos otros géneros literarios. Era un rasgo de época, no exclusivo ni original de los cantes flamencos. (Rodríguez-Baltanás, 2004: 580)

En el ámbito de la copla flamenca, la muerte y la presencia del sentimiento trágico suelen exponerse como una consecuencia directa de acciones anteriores, por lo que este tema aparece vinculado a otros como pudieran ser el sentimiento amoroso, el cansancio físico o el daño emocional. Demófilo establecía las claves de los cantes flamencos en términos románticos, pues situaba la poesía flamenca como expresión pura y profunda de la melancolía del individuo; para otros como Rodríguez-Baltanás la copla flamenca no era sino «un cantar de soledad» (2004: 577). En ese sentido, resulta relevante mencionar que a pesar de las afirmaciones de Machado y Álvarez con respecto al contenido de los cantes y a su tendencia a expresar inquietudes y afecciones individuales en lugar de problemáticas de corte social, lo cierto es que el trasfondo trágico de las coplas viene dado en muchas ocasiones por aspectos relacionados con las injusticias sociales, la marginalización o la opresión que el sistema ejerce sobre el individuo.

Temas recurrentes en las coplas son también la pobreza, el valor del dinero y la división de clases, las diferencias entre ricos y pobres. Las actitudes que se adivinan son de manifiesta oposición, sólo ocasionalmente rebeldía, o la defensa de valores que neutralizan simbólicamente aquéllos sobre los que se sustenta la desigualdad. En general, los contenidos de las letras, más que de confrontación directa son, al menos explícitamente, la resignación, la conformidad y la atribución de la desgracia al mandato del destino. (Cruces Roldán, 2012: 245)

A pesar de enunciarse en clave individual y de no expresar una conciencia política y social que se evidencie en el curso narrativo de las coplas, los temas que abordan y los sufrimientos que representan estas letras son un reflejo del reconocimiento de un mal colectivo y de unas circunstancias que afectan al individuo como parte de un grupo social determinado. Así, aunque en apartados anteriores apuntábamos que el tema principal de la lírica flamenca es casi siempre el amor, su trasfondo emotivo, la base sentimental que lo mueve y que lo impulsa es y siempre ha sido la expresión del sufrimiento.

Asimismo, cabe mencionar que la copla flamenca, nombre con el que aquí nos referimos a la base lírica que se emplea en los cantes, se caracteriza desde sus orígenes por su brevedad y su capacidad de condensación temática. Al tratarse de un formato lírico breve pensado para una transmisión oral y en el contexto de una interpretación en directo, los letristas debían ser capaces de condensar la carga temática y la trama de la acción poética de la forma más efectiva posible.

Desde el punto de vista literario, la copla flamenca es simple, breve, realista y sobria. Un producto de extraordinaria calidad compositiva y carácter conceptual, cuyas cortas estrofas obligan a la eliminación de todo lo accesorio en favor de la comprensión, en pocas palabras y certeramente escogidas, de su variadísimo contenido. Éste puede ser exclusivamente descriptivo, aunque más comúnmente tiene carácter emotivo, hasta llegar al patetismo radical. (Cruces Roldán, 2012: 241)

En ese sentido y de acuerdo con las premisas de Cruces Roldán, resulta relevante destacar una de las cualidades más importantes de las letras de coplas flamencas: su claridad expositiva. En palabras de Gutiérrez Carbajo «las coplas flamencas nos transmiten los pensamientos más profundos, utilizando como vehículo la expresión más pura y exacta» (2008: 181), por lo que la precisión expresiva es uno de los elementos más característicos de este tipo de composiciones líricas. La mayoría de las letras tradicionales usan un lenguaje simple y evitan florituras y metáforas que pudieran oscurecer el significado de las mismas. Lejos de dificultar la transmisión del mensaje o la capacidad comunicativa de las coplas, la brevedad de su formato permitía a los intérpretes una capacidad de síntesis sinigual mediante la cual lograban a expresar en «tres o cuatro versos situaciones humanas de una enorme complejidad emotiva, socio-económica, religiosa o histórica» (Carrillo Alonso, 1988: 35). Para Félix Grande, el «quejío», ese aullido humano que acompaña siempre al flamenco en sus interpretaciones, es «un documento que prueba la terrible tensión de identidad de las gentes que los transfiguraron, pero también la terrible tensión de histórica de la tierra donde nació. Esa tierra llamada Andalucía» (1999: 39).

Ese grito, «patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos» (García Lorca, 1994: 209), era para autores como Grande el elemento más importante dentro de la copla (1999: 39), pues daba muestra de la «pura expresividad pura, o mejor dicho, expresividad pura» (Rosales, 1987: 73) de la que es capaz la copla flamenca. Las coplas se erigían, por tanto, en un vehículo idóneo para expresar las penas más profundas de los individuos que las componían, así como sus dudas existenciales más acuciantes. Por ello, gran cantidad de ellas reflejaban temas relacionados con la muerte, la enfermedad, el sufrimiento físico o el sufrimiento emocional, tratándose estos dos últimos casos de elementos estrechamente vinculados con el tema que aquí nos ocupa.

La tragedia ocupa ámbitos tan diversos como la soledad, el desamparo, el inevitable destino, el hado siempre desfavorable, la pena. Y particularmente, la muerte, cargada de un simbolismo sobrecogedor y que aparece no tanto como temática abstracta, cuanto como una muerte social: la muerte por enfermedad, la muerte de la persona amada, la muerte por accidente laboral en la mina, la muerte como una referencia familiar. (Cruces Roldán, 2012: 246)

En muchas de las muestras líricas del repertorio morentino, la muerte suele hacer acto de presencia como consecuencia directa de las dificultades que el yo poético enfrenta en su vida diaria a raíz de su condición social. Aunque la carga política de las letras flamencas comenzara a ser más evidente a partir de los últimos años de la dictadura, el flamenco siempre sirvió y aún sirve como recurso expresivo para reflejar las penas de quienes componen sus letras, motivo por el que muchas de esas muestras líricas a lo largo de los años se han caracterizado por un marcado componente de reivindicación social. Esto se traduce, de forma inevitable, en la presencia de un trasfondo político que no implica necesariamente un acto de reivindicación, sino que deja constancia de una realidad social cimentada y fomentada por un sistema político e ideológico concreto.

El cante minero es un ejemplo de esta armonía temática que venimos anunciando, pues mientras deja constancia de las condiciones de trabajo de los mineros, causante de los males que enuncian sus letras en una actividad poética que refleja una marcada conciencia de clase. Se trata de un tipo de cante en el que, «además de la exposición de las condiciones de vida, suele aparecer [...] una acusación violenta contra la burguesía opresora» (Cruces Roldán, 1991: 685). La muerte hace acto de presencia, por tanto, como un hecho «acostumbrado y cotidiano» irremediamente vinculado a la condición marginada del individuo y, como tal, esconde un componente de queja y de reivindicación política innegable.

Qué desgraciá es la madre
que tiene un hijo minero
que en la puerta de la mina
tiene pagao el entierro.

Se está quedando La Unión
como corral sin gallinas.
A unos se los lleva Dios
a otros los matan las minas.
(Cruces Roldán, 1991: 685)

Enrique Morente era un gran aficionado de los cantes de levante y los cantes mineros. A lo largo de su trayectoria, se convirtió en una figura habitual en importantes festivales dedicados a la labor de encumbrar y celebrar este tipo de manifestaciones artísticas como el célebre Festival del Cante de las Minas celebrado cada verano en el municipio de La Unión, Murcia. José Manuel Gamboa (2011) subrayaba la importancia de la taranta y del cante minero en la amplia trayectoria de Morente, poniendo algunos ejemplos que evidenciaban el uso de estos cantes en sus trabajos discográficos más relevantes.

Minerico barrenero,
que saca plomo en la mina.
Minerico barrenero,
y allí perdiste la vida
dentro aquel agujero,
minerico barrenero.
(Morente, 1975)

Esta muestra lírica es una transcripción de «Minerico barrenero», uno de los temas que forman parte de *Se hace camino al andar* (1975). En sus versos se puede apreciar que la conciencia social encuentra una de sus expresiones más evidentes y profundas en aquellos cantes que hablan de la muerte como consecuencia directa de la condición socioeconómica del individuo, enlazando así ambas vertientes temáticas. Como también ocurre en otras manifestaciones dentro del ámbito de la lírica flamenca, en el cante minero «no aparecen filosofías elaboradas ni opciones políticas de partido, sino una clara defensa de la libertad, la igualdad, la justicia instintivas» (Cruces Roldán, 1991: 686). Sin embargo, si nos alejamos de este tipo de cantes más específicos, no fue hasta de mediados del siglo XX cuando los cambios políticos que afectaban a las zonas en que se componían

estas coplas comenzaron de igual manera a permear en sus letras de manera generalizada y fuera de ámbitos tan concretos como el de los cantes mineros. Así lo constata Alfredo Grimaldos en su obra *Historia social del flamenco* al apuntar lo siguiente:

Militares, guardias civiles, fiscales, jueces y carceleros surgen de forma constante [...] en las coplas flamencas, que inicialmente solo expresan desolación y dolor individual, sin que se apunte en ellas, todavía, ninguna posibilidad de respuesta organizada frente a los represores. (Grimaldos, 2015: 60)

Por ello, aunque la expresión puramente política en el flamenco haya sido muy excepcional a lo largo de su historia y especialmente en sus orígenes, cobró más fuerza durante la II República y de forma algo más generalizada en los últimos años de la dictadura franquista y en la Transición. Estas dos últimas etapas son precisamente aquellas en las que los temas relacionados con la política captaron poderosamente la atención de Enrique Morente, que empezaría a cantar los versos de poetas rechazados por el régimen como Miguel Hernández, Antonio Machado o el propio Federico García Lorca para introducir un elemento de disidencia política en su obra.

En *Enrique Morente. La voz libre*, Balbino Gutiérrez recoge de manera metódica y ordenada la gran mayoría de las coplas cantadas por el cantaor granadino a lo largo de su larga y prolífica carrera artística; tanto las que sacaba del amplio repertorio popular de letras flamencas como las que creaba y adaptaba él mismo, a las que Gutiérrez ha dado el nombre de «morentinas». De todas esas coplas, aquellas en las que más referencias a la muerte y a lo trágico podemos encontrar son las seguiriyas, uno de los palos del flamenco que expresa más tristeza y pesar, aunque se recogen aparecen referencias similares en el repertorio de soleares. Con respecto a la carga trágica de estas letras populares, Cristina Cruces Roldán afirma que muchas de esas letras son el reflejo «del abandono, la soledad y el desamparo, las formas que toma otro tipo de muerte: la muerte social que rodea y asola al hombre pobre» (2003: 73).

Me faltan fuerzas
ya no puedo más
de las fatigas.
De las fatigas que tiene mi cuerpo,
se va al hospital.
(Gutiérrez, 2018: 580)

Sin embargo, tal y como hemos podido apreciar en los análisis de las muestras líricas atribuidas tanto a Federico García Lorca como a Leonard Cohen, la muerte no es solo el trágico destino que espera a todo ser humano; se trata de una realidad que afecta al individuo tanto en su forma más física y tangible como en sus múltiples reinterpretaciones y representaciones metafóricas. En el flamenco, como en la obra de los dos artistas mencionados, el mal de amores y la frustración de un amor no correspondido puede, en muchos casos, entenderse como el fin de la vida o la causa de un gran mal que trae consigo la propia muerte. Este fenómeno también está presente en muchas de las letras populares de flamenco recogidas y adaptadas por el propio Morente.

Nadie se arrima a mi cama,
que estoy etico de pena
y el que muere de mi mal
y hasta la ropa le quemán.
El querer que me mostrabas,
como era de polvo y arena,
el aire se lo llevaba.
(Morente, 1988)

Este breve fragmento forma parte de la letra de «Soleá», el último de los diez temas que componen el álbum *Esencias Flamencas* (1988). Cada una de las canciones de este disco recibe el nombre de un palo del flamenco y todas sus letras, adaptadas por el propio cantaor, están sacadas de ese repertorio popular que Enrique Morente estudió con interés desde los inicios de su carrera. La primera de las cuartetos que conforman esta composición aparece recogida en el recopilatorio de *Colección de cantes flamencos* de Machado y Álvarez, así como en *Cantos populares españoles*, de Rodríguez Marín. Aunque para Cruces Roldán la primera de estas estrofas conecta directamente con la manera en que el flamenco hacía uso de males como las «enfermedades de pobres como la tisis, y grandes epidemias, como el cólera» para exponer las «fatalidades anímicas y sociales» (2003: 73) de las clases más pobres que usaban este arte como medio de expresión; el cantaor granadino combina las estrofas de tal manera que el «mal» que provocaba el sufrimiento de la voz poética fuera ese «querer» que no pudo llegar a materializarse de manera satisfactoria.

Mira que no soy de bronce:
compañera, no más penas

que una piedra se quebranta
a fuerza de muchos golpes
(Gutiérrez, 2018: 588)

Esta copla recogida en *El pueblo andaluz: sus tipos, sus costumbres, sus cantares*, de José María Gutiérrez de Alba y tomada por Enrique Morente del repertorio de Aurelio Sellés ilustra a la perfección esa presencia simultánea de Eros y Tánatos en el ámbito de la copla flamenca. A pesar de la brevedad de la muestra lírica, los recursos expresivos empleados en la misma sugieren que las repetidas desavenencias amorosas entre ambos interlocutores —propiciadas, en este caso, por el personaje femenino como así sugiere la voz poética— tienen graves repercusiones en el bienestar emocional e incluso físico de la voz enunciativa.

Y serán unos tormentos
tan dobles, compañera mía,
verte y no poderte hablar
(Gutiérrez, 2018: 585)

De nuevo, la imposibilidad de que el sentimiento amoroso se materialice de manera favorable se convierte en un mal casi incapacitante que afecta enormemente a la voz enunciativa de esta copla. Ambas muestras líricas comparten, además, la presencia del vocativo que alude directamente a la interlocutora, «compañera» en la copla anterior y «compañera mía», con refuerzo posesivo en esta última. En la copla flamenca el amor ese siempre una realidad dialógica en la que se hace referencia a los dos participantes involucrados tanto en los beneficios como en las desavenencias de la experiencia amorosa.

Sobre la coexistencia simultánea de Eros y Tánatos y la palpable prevalencia de esta última fuerza —esto es, de la presencia de la muerte— en el ámbito de las coplas flamencas, García Lorca apuntaba lo siguiente en «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”»:

Ya vengan del corazón de la sierra, ya vengan del naranjal sevillano o de las armoniosas costas mediterráneas, las coplas tienen un fondo común: el Amor y la Muerte..., pero un Amor y una Muerte vistos a través de la Sibila, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía. En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación. Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando a las estrellas y esperará inútilmente la seña salvadora. Es un gesto patético, pero verdadero.

El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas. (García Lorca, 1994: 217)

Esta confluencia entre amor y muerte como ejes temáticos de las coplas se suele materializar en un marco narrativo en el que la muerte, ya sea real o figurada, se presenta como consecuencia de un amor fallido, de un abandono o de una traición amorosa. Como hemos apuntado en apartados anteriores de este trabajo, para García Lorca la imposibilidad del sentimiento amoroso conducía de forma inevitable a la muerte de sus personajes o, en otras ocasiones es la propia muerte la que frustra dichas expectativas. Así sucede con los personajes de *Bodas de sangre* o del «Romance sonámbulo», respectivamente. Por su parte, Cohen presentaba su etapa más sonada de fracasos amorosos en el álbum *Death of al Ladies Man*; en canciones como «Famous Blue Raincoat», la voz poética se refiera al personaje por el que le abandona su interés amoroso como «my killer»; mientras en otras como «The Gypsy's Wife» planteaba un escenario ficticio en el que el personaje femenino abandona a la voz poética masculina en un escenario onírico y fantasmagórico vigilado por la luna y cargado de símbolos relacionados con la muerte. Del mismo modo, este binomio tan común en todas las expresiones artísticas desde la Antigüedad deja su huella, como ya hemos apuntado, en las letras de las coplas flamencas.

Las estrellitas del cielo
se visten de colorao;
y yo me visto de negro
y en pensar que me has dejado
(Gutiérrez, 2018: 586)

En esta copla que aparece recogida en *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín y que fue popularizada por la Niña de los Peines y el Niño de Medina antes de formar parte del repertorio de Morente, el empleo de los colores resulta, de nuevo, especialmente simbólico. Sobre el «colorao» o rojo, afirma Chevalier que se trata de un color «símbolo de amor ardiente», pues «en la mayor parte de las leyendas europeas y asiáticas el espíritu del fuego aparece vestido de rojo o con un gorro rojo» (1986: 889). Así, en oposición al rojo que visten las estrellas, la voz poética aparece vestida de negro en señal de luto por un amor que no se ha materializado y que, para esa voz enunciativa, se siente como una pérdida cercana a la muerte. En lo que respecta a la recurrencia de Eros y Tánatos como

fuerzas temáticas complementarias en la lírica flamenca, Cruces Roldán afirma lo siguiente:

El amor surge en la temática flamenca en tanto que existe una pugna, placentera a veces, de la que resultan vencedores y vencidos. El destino, la muerte, y materias más concretas como la enfermedad, las relaciones entre los géneros o los grupos étnicos, la murmuración, la pobreza y tantas otras, todas ellas están pasadas por el molde de lo social. (Cruces Roldán, 2003: 51)

La investigadora nos da así las claves para comprender la manera en que esos tres pilares fundamentales en la obra de García Lorca y Cohen están también interrelacionados entre sí en las letras de lo que conocemos y entendemos como «flamenco tradicional» y, por tanto, en la obra de Morente. Como expresión exaltada de las vivencias emocionales de quienes las componían, las coplas exponen las tribulaciones por las que el ser humano debe pasar durante su vida, y en esa lucha entre el individuo y su sino que resulta las veces «placentera», la expresión de la imposibilidad del amor en relación con la presencia de la muerte da lugar a letras cargadas de patetismo.

Será en *Omega* (1996), trabajo que analizaremos en el tercer apartado de esta tesis doctoral, donde la presencia de lo trágico y de la muerte cobren especial importancia en la trayectoria de Enrique Morente. Buena parte de los textos que conformaron las letras originales del álbum procedían de *Poeta en Nueva York* (1940), el poemario más oscuro de Federico García Lorca inspirado en una ciudad que para el poeta era un «símbolo patético: sufrimiento»; «una abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo» (García Lorca, 2008: 71). Esta interpretación que el poeta hace de la ciudad respondía a no solo a las dificultades emocionales del momento personal que el poeta estaba atravesando, sino también al impacto cultural y el choque inicial que supuso para él conocer los mecanismos de la metrópolis más importante del mundo en la época.

Será a través de las canciones de *Omega* donde veremos con más detenimiento y claridad la magnitud de la presencia de lo trágico en la obra de Federico García Lorca y de Leonard Cohen a través del visor proporcionado por la interpretación y adaptación que Enrique Morente hizo de los materiales literarios dichos materiales literarios en las letras del disco. Textos como «Pequeño vals vienés», «La aurora», «Ciudad sin sueño», «Vuelta de paseo» o «Niña ahogada en el pozo (Granada)» representan tejidos poéticos en los que la muerte entra en contacto con temas de diversa índole como el amor, la conciencia social, la conciencia ambiental o la conciencia de la otredad étnica. En ese apartado analizaremos también los textos de Leonard Cohen que Enrique Morente adaptó para

Omega: «Priests», «First We Take Manhattan», «Hallelujah» y «Take This Waltz», la versión del «Pequeño vals vienés» que introdujo a Morente en el universo poético de *Poeta en Nueva York*.

2.3. LA OTREDAD Y LO MARGINAL

Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible

Federico García Lorca
«Nueva York (Oficina y denuncia)», *Poeta en Nueva York* (1940)

Como recurso expresivo, medio de creación artística y mecanismo mediante el cual se deja constancia de la realidad, la literatura no es sino una constatación de la experiencia humana. A lo largo de la historia, las obras literarias —tanto aquellas en formato escrito como las que han sido creadas y transmitidas por medios orales—, en un intento de perdurabilidad material y de transmisibilidad hacia el futuro, han sido reflejo de las sociedades en que se componían y, del mismo modo, han forjado una visión del mundo en las generaciones de lectores y oyentes que han tenido acceso a sus contenidos. Por ello, al tratar temas de interés humano que afectan y conciernen a quienes componen esas obras, la literatura ha sido escenario para el desarrollo de una de las cuestiones antropológicas más antiguas de todas las que han asediado al hombre durante siglos: la cuestión de la alteridad. De acuerdo con los preceptos de Chevrel, la literatura comparada tiene como punto de partida el encuentro con el «otro», con los textos literarios de tradiciones extranjeras y con culturas diversas. Por ello, en el seno de esta disciplina y durante su desarrollo a lo largo del siglo pasado han surgido corrientes y propuestas teóricas que se han adentrado en la tarea de abordar «la cuestión de la identidad y la de la imaginación literaria y cultural de la alteridad» (Moll, 2002: 396). Este es el caso de la imagología, disciplina que se encarga «del estudio de las imágenes, de los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas *images*, tal y como se definen comúnmente, tienen una importancia que va más allá del puro dato literario o del estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor» (Moll, 2002: 349), disciplina profundamente relacionada con las representaciones de la otredad en las obras literarias.

La alteridad u otredad es la consecuencia de un proceso discursivo mediante el cual un miembro del grupo interno, que además es el grupo dominante y que se identifica con el Yo o el Nosotros, construye las características y los rasgos del grupo externo, al que identifica como Ellos o el Otro, basándose en las diferencias entre ambos grupos

(Staszak, 2008: 2). La alteridad u otredad consiste, por lo tanto, en clasificar a los individuos en un sistema binario de dos grupos jerárquicos claramente diferenciados. Así, aunque se trate de un concepto que suele utilizarse en el contexto de los estudios poscoloniales, se erige como una dicotomía aplicable a diversos aspectos de la realidad y la cultura del «mundo occidental». Sobre la problemática de abordar la cuestión de la otredad, Todorov apuntaba lo siguiente:

Puedo concebir a esos otros como una abstracción, como una instancia de la configuración psíquica de todo individuo, como el Otro, el otro y otro en relación con el yo; o bien como un grupo social concreto al que *nosotros* no pertenecemos. Ese grupo puede, a su vez, estar en el interior de la sociedad: las mujeres para los hombres, los ricos para los pobres, los locos para los "normales"; o puede ser exterior a ella, es decir, otra sociedad, que será, según los casos, cercana o lejana: seres que todo acerca a nosotros en el plano cultural, moral, histórico; o bien desconocidos, extranjeros cuya lengua y costumbres no entiendo [...] (2007: 13)

Como consecuencia del contacto entre culturas y referida inevitablemente a él, la cuestión de la alteridad o la conciencia del Otro es «una aproximación completamente diferente de todos los demás intentos de captar y de comprender el fenómeno humano» (Krotz, 1994: 9). Sin embargo, la aproximación al fenómeno humano que se da como consecuencia de la conciencia de alteridad requiere, de acuerdo con Todorov, la distinción de tres ejes o planos de conocimiento:

Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esa época, es mi igual o es inferior a mí (ya que por lo general, y eso es obvio, yo soy bueno, y me estimo...). En segundo lugar, está la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad, o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (éste sería un plano epistémico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados. (Todorov, 2007: 195)

Esta conciencia de la diferencia humana es un arma de doble filo, pues el «etnocentrismo es la condición humana de la alteridad» (Lewis, 1976: 13). Los rasgos disímiles identificados en el Otro pueden presentarse, por un lado, como un estigma diferenciador y como arma arrojada que se utiliza para subrayar la superioridad del grupo dominante

así como la condición de marginalidad del grupo externo. No obstante, esos mismos rasgos diferenciadores pueden reflejarse como una suerte de discriminación positiva, lo que convertiría la visión que el Yo guarda del Otro en un tipo de relativismo que Todorov define como «exotismo» (2007: 285).

De este modo, las representaciones del Otro o los Otros a lo largo de la historia de la literatura han estado marcadas por un fuerte desequilibrio, pues la imagen del grupo externo, elemento que constituye la esencia de la literatura en torno a la otredad, depende tanto del prisma individual del autor en cuestión como de su conciencia colectiva de pertenencia al grupo interno. En su clasificación sobre los diferentes tipos de representaciones literarias en torno a la realidad del Otro, Daniel-Henri Pageaux distinguía tres posturas posibles: la manía, la fobia y la filia (1994: 121).

Manías, fobias y filias constituyen de manera clara, estable y permanente las manifestaciones más nítidas de una interpretación del extranjero, de una lectura del Otro. Constituyen actitudes fundamentales que pueden iluminar, en el interior de un texto o en un conjunto cultural, las opciones, las preferencias, los rechazos, los principios mismos de la elección ideológica que supone toda representación del Otro. (Pageaux, 1994: 122)

Para el crítico francés, la «manía» y la «fobia» eran procesos diametralmente opuestos a la «filia», siendo esta última la única postura que supone «el intercambio, el diálogo de igual a igual con el Otro» (Pageaux, 1994: 122) al tratar de representar la realidad cultural ajena de forma positiva y encuentra su lugar en una cultura que mira, que es una cultura de acogimiento, considerada igualmente positiva. Así, aproximarse a la realidad del fenómeno humano de esta forma, en el marco de *otras* identidades colectivas, implica, por un lado, la conciencia de la diferencia y de la distancia cultural que separa al Yo o al Nosotros del grupo externo y, por otro, la conciencia de la «pertenencia grupal propia» (Krotz, 1994: 9).

En ese sentido, el propio Todorov reflexionaba sobre las implicaciones antropológicas de la representación de la otredad en *La conquista de América. El problema del otro* (1982), donde contemplaba dos opciones con respecto a la concepción que Colón tuvo de los indios en los momentos inmediatamente posteriores a la primera fase de la «conquista»:

O bien piensa en los indios (aunque no utilice estos términos) como seres humanos completos, que tienen los mismos derechos que él, pero entonces no sólo los ve iguales, sino también idénticos, y esta conducta desemboca en el asimilacionismo, en la proyección de los propios valores en los demás. O bien parte de la diferencia, pero ésta

se traduce inmediatamente en términos de superioridad e inferioridad (en su caso, evidentemente, los inferiores son los indios) [...] (Todorov, 2007: 50)

La concepción y representación de la otredad que radica en la diferencia entre ambos grupos supone, en muchos de los casos, un juicio de valores en términos de superioridad e inferioridad entre el *Uno* y el *Otro*. Sobre esta construcción del grupo externo basada en la diferencia y en su condición de marginalidad, Elizabeth Sosa apunta lo siguiente en términos de la identidad periférica que, erigida y expuesta desde la perspectiva del Yo, contempla sus rasgos sometidos a los filtros propios —tanto culturales como ideológicos— del Yo: «De esta manera se constituye el espacio del “otro”, la otredad, concepción que establece especificaciones puntuales sobre la cultura del otro como la cultura periférica, el sujeto social que hizo su espacio cultural en los bordes» (2009: 360).

En el terreno de lo literario, las representaciones de la otredad han sido objeto de análisis durante décadas, especialmente desde el prisma de los estudios culturales y los estudios poscoloniales. Las representaciones literarias de la otredad cultural, religiosa y étnica comenzaron su periodo de apogeo a mediados del siglo XVIII, momento en que, según el crítico y teórico Edward Said hubo dos cambios cruciales en las relaciones entre el «Este» y el «Oeste». Por un lado, «Europa adquirió unos conocimientos sistemáticos y crecientes acerca de Oriente que fueron reforzados por el choque colonial y por el interés general ante todo lo extraño e inusual que explotaban las nuevas ciencias» (2007: 68). Asimismo, aumentó considerablemente la cantidad de obras literarias creadas por novelistas, poetas, traductores y viajeros en las que los escenarios para el transcurso de la acción eran, precisamente, enclaves situados en esos territorios orientales que tan exóticos parecían a ojos de los europeos. Esto se tradujo en una estructuración y representación de lo «oriental», su estética y sus valores desde la perspectiva del escritor europeo que se aproximaba a ese nuevo mundo como el *Yo* que deja constancia de la realidad del *Otro*. En palabras del propio Said, «Byron, Goethe y Víctor Hugo reestructuraron Oriente por medio de su arte y lograron que sus colores, sus luces y sus gentes fueran visibles a través de las imágenes, los ritmos y los motivos que ellos utilizaron para describirlos» (2007: 47). Sin embargo, a pesar de que el concepto de otredad entrañaba, en un principio y en relación con el concepto de orientalismo, una marca diferenciadora entre el Uno y el Otro que se erigía sobre cuestiones meramente geográficas, ese factor espacial no se entiende ya de manera estrictamente física, sino que se aplica de forma metafórica.

En este apartado nos proponemos analizar la manera en que Federico García Lorca, Leonard Cohen y Enrique Morente representaron diferentes formas de otredad o

alteridad a lo largo de sus respectivas trayectorias artísticas. Nuestro objetivo no es otro que esclarecer el valor ideológico que se esconde tras los textos literarios que aquí nos ocupan y perfilar los diferentes imaginarios culturales que se plasman en las obras de estos tres autores. Nos adentramos así en la tarea de reconstruir las realidades sociales, culturales y étnicas plasmadas en la poesía lorquiana, y en la obra literaria y musical de Leonard Cohen a partir de las imágenes que encierran los textos literarios de cada autor.

Cabe subrayar que, atendiendo a las definiciones del concepto de otredad o alteridad previamente mencionadas, los casos de García Lorca y de Leonard Cohen presentan características especiales. Por un lado, la inclinación que sentía el poeta granadino por las historias de grupos étnicos y religiosos como el pueblo gitano, el pueblo judío o la cultura andalusí se formula desde el punto de vista del Uno o el Yo. Es decir, en este sistema binario, el poeta granadino pertenecería al grupo interno; al grupo que, considerándose jerárquicamente superior, crea la identidad del Otro como opuesta. Sin embargo, la condición y realidad de Federico García Lorca como homosexual hacía que el poeta formara parte de uno de esos grupos externos históricamente considerado como inferior y, por tanto, como opuesto a la norma. De este modo, dependiendo del discurso que proyecte el poeta granadino, su punto de vista podría variar entre el del Yo y el del Otro. En el caso de Leonard Cohen, el canadiense pertenece, como judío, a una minoría religiosa que históricamente ha sido considerada como un Otro por diferentes culturas y sociedades. De este modo, cuando Cohen habla de la historia del pueblo judío, de su sufrimiento o de su propia realidad como miembro de esa comunidad, lo hace desde el punto de vista del Otro. Sin embargo, a lo largo de toda su obra poética y musical podemos encontrar un gran número de referencias y menciones relacionadas con lo gitano. Muchas de ellas, como veremos más adelante, están directamente vinculadas con la obra de García Lorca y otras, sin embargo, están más relacionadas con su propia condición de Otro, con su pertenencia a un grupo minoritario que, como el pueblo gitano, ha estado históricamente perseguido y estigmatizado.

2.3.1. García Lorca y la representación del otro en *Romancero gitano*, *Diván del Tamarit* y *Poeta en Nueva York*

Federico García Lorca afirmaba con seguridad que su condición de granadino lo acercaba a aquellas minorías que histórica y socialmente habían sido perseguidas, una afirmación que confirmaba la existencia de un componente ideológico y antropológico en la perspectiva del poeta y que denota, del mismo modo, una preocupación social por la situación del otro, todo ello desde la posición de privilegio del «yo» que observa. El poeta nace y se cría en Granada, una ciudad de gran importancia histórica en la que todavía en la actualidad el legado histórico, cultural y artístico de la época andalusí sigue teniendo una fuerte influencia en el espacio urbano y en sus habitantes. La confluencia de tradiciones cristianas, musulmanas y judías que convivieron durante varios siglos entre los muros de la ciudad supuso el caldo de cultivo perfecto para la exótica imaginación del joven Federico. El poeta pasó su infancia y adolescencia rodeado del folclore que desde muy pequeño le transmitían tanto su madre como las criadas de su casa, que le cantaban nanas y canciones populares, y que despertó su interés por la música popular. Más adelante, en 1920, Don Ramón Menéndez Pidal visitó la ciudad como parte de su itinerario de investigación en busca de romances y canciones populares que se habían ido transmitiendo oralmente durante generaciones. En esa visita Menéndez Pidal recoge algunos romances cantados por una de las criadas de la familia García Lorca y utiliza al joven Federico, que entonces apenas tenía veintidós años, como guía para visitar las calles del Albaicín y las cuevas del Sacromonte granadino, dos barrios históricamente vinculados con los gitanos y los musulmanes. Sus paseos por las estrechas calles repletas de restos arquitectónicos nazaríes en los barrios de Granada y su gusto por el folclore y la tradición oral lo pusieron en contacto con la vida cultural de la ciudad, una vida cultural en la que el arte del pueblo gitano —especialmente el cante jondo— gozaba de una gran importancia. García Lorca se formó intelectual y personalmente en una ciudad en la que la influencia morisca, la judía y la gitana compartían espacios y convivían en armonía.

En una entrevista ya mencionada anteriormente⁵³, el poeta reflexionaba sobre la manera en que su condición de granadino le inclinaba a «la comprensión simpática de los perseguidos: del gitano, del negro, del judío, del morisco que todos llevamos dentro» (1998: 30). Estas declaraciones resultan relevantes no solo por su valor histórico, sino también porque sintetizan de forma breve pero precisa el tema que estamos tratando en

⁵³ Se trata de la entrevista que Federico García Lorca concedió al periodista Rodolfo Gil Benumeya que fue publicada en la *Gaceta Literaria de Madrid* en 1931.

este apartado, pues cada uno de esos «perseguidos» que García Lorca menciona en el fragmento de esta entrevista tiene un lugar concreto y especial dentro de su obra. En esta sección nos centraremos en la representación de la figura del gitano y del afroamericano en la obra del poeta granadino, aunque también atenderemos a otras influencias culturales representadas en sus poesías, exponiendo ejemplos de presencia judía y morisca en algunos de sus textos.

A pesar de la variedad temática y de la complejidad que entraña su obra, al hablar de la poesía de Federico García Lorca hay una figura en concreto que se evoca casi inevitablemente: la del gitano. Lo gitano es, muy probablemente, el tema lorquiano más conocido y malentendido, por lo que es importante hacer una serie de puntualizaciones antes de comenzar a hablar de él. El éxito de su *Romancero gitano*, obra cumbre del gitanismo lorquiano, vino acompañado de una serie de críticas, algunas positivas y otras negativas, que encasillaban a García Lorca como el poeta de lo gitano. Muchas de esas críticas las recibió de parte de sus compañeros de la Residencia de Estudiantes; Buñuel, por ejemplo, llegó a decir que se trataba de un libro con «imágenes magníficas y novísimas», pero «con un argumento que a mí se me hace insoportable y que es el que ha llenado de menstruaciones las carnes españolas» (Sánchez Vidal, 1988: 162), mientras que Dalí llegó a confesar en una carta a un amigo: «Del *Romancero* me repugna todo lo que tiene de trágico, de gitanismo, etc., yo creo que allí lo bueno son el maridaje imprevisto de ciertas palabras, el uso inadecuado (adecuadísimo) de ciertas cualidades» (Gibson, 2011: 1482).

No obstante, resulta relevante mencionar que lo gitano no es un tema constante a lo largo de toda la producción artística de Federico García Lorca, pues está claramente delimitado dentro la obra del poeta y abarca, principalmente, dos de sus obras: *Romancero gitano* y *Poema del cante jondo*, esta última solo en ciertos aspectos formales y temáticos. El propio poeta, dolido y afectado, se vio obligado a hacer una serie de matizaciones al respecto, afirmando que «el gitanismo es tan sólo un tema de los muchísimos que tiene el poeta pero no fundamental en su obra ni mucho menos persistente» (Gibson, 2011: 1405). El propio García Lorca llegó a pedir a sus allegados, amigos y colaboradores que limitaran la asociación que habían establecido entre su figura y el tema del «gitanismo». Así lo expresaba en una carta enviada a Jorge Guillén y recogida en su *Epistolario*:

Estoy dispuesto a dar mi cuota para «Verso y Prosa». Encantado... Pero mandaros algo no puedo. Más adelante. Y desde luego no serán romances gitanos. Me va molestando un

poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter... Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien que yo no soy. (García Lorca, 1983: 21)

En torno a las mismas fechas aparece documentada una petición de carácter similar, en este caso dirigida a su amigo, el poeta José Bergamín, que rezaba: «A ver si nos reunimos este año y dejas de considerarme como un gitano, mito que sabes lo mucho que me perjudica» (García Lorca, 1983: 30). Esto nos lleva a matizar que, como ya apuntaba el propio autor con respecto a este libro en cuestión, lo andaluz y lo gitano estaban estrechamente unidos en su obra y, en muchas ocasiones, eran conceptos difíciles de separar. Así lo explicaba el poeta en la conferencia recital del *Romancero gitano* que tuvo lugar en Barcelona:

El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano, porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza universal. (García Lorca, 1994: 359)

Su detenimiento en explicar el título y la temática de la obra no son casuales. Tal y como plantea José Ortega, los escritores que abordaban el tema —tanto en el ámbito de la literatura española como en el de la extranjera— tendían siempre a resaltar los rasgos distintivos más populares y menos representativos de la raza gitana, evitando centrarse en aspectos como «su realidad social, es decir, la discriminación y marginación sufrida por este sector social a través de los siglos» (1986: 5). Federico García Lorca presentaba un libro en el que los gitanos aparecían como mucho más que nómadas o contrabandistas; los encumbraba como seres que representaban la esencia primitiva y pura del hombre en todo su esplendor, sin olvidar su condición de pueblo perseguido y la situación de rechazo que sufrían por parte de la mayoría de la sociedad.

Nos detendremos primero en el «Romance de la Guardia Civil española» y posteriormente en el «Romance sonámbulo», poemas que ilustran de manera efectiva y clara esa lucha entre el gitano y la sociedad que lo oprime y le impide ver sus deseos hechos realidad.

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.

(García Lorca, 2016: 273)

Desde esta primera estrofa, el poeta traza un vínculo directo entre la Guardia Civil y el miedo con un uso de símbolos y metáforas magistral, mientras que, en el lado opuesto y como se lee en los siguientes versos, los gitanos son seres que viven en «la ciudad de la fiesta», rodeados de «verdes luces»; se establece así una relación más que evidente entre el gitano y la Guardia Civil como dos fuerzas opuestas. Este poema ha generado opiniones diversas con respecto a la carga política del mismo⁵⁴ y al papel que la Guardia Civil juega en el mismo, así como la manera en que aparece representada. Se produce un enfrentamiento entre dos fuerzas que representan la libertad y la represión; en palabras de José Ortega, los gitanos son el «principio del placer», mientras que la Guardia Civil aparece representada como el «principio de la realidad» (1986: 153). La oscuridad y el horror, representados por la Guardia Civil, atacan esa viva ciudad de luz y libertad que representa al gitano, ejerciendo sobre ella una represión cultural, social y racial de siglos de antigüedad.

Para el investigador Miguel Caballero Pérez, los hechos narrados por García Lorca en este romance estaban inspirados en un altercado que tuvo lugar en Jerez de la Frontera. En los hechos se vieron involucrados un grupo de trabajadores del campo que protestaba por sus condiciones laborales y por la mejora de sus derechos que fue brutalmente represaliado por un grupo de guardias civiles en la campaña jerezana.

Detrás va Pedro Domecq
con tres sultanes de Persia.
La media luna, soñaba
un éxtasis de cigüeña.
Estandartes y faroles
invaden las azoteas.
Por los espejos sollozan
bailarinas sin caderas.
Agua y sombra, sombra y agua
por Jerez de la Frontera.
(García Lorca, 2016: 276)

⁵⁴ Tal y como recoge Herrero Salgado, mientras que para Francisco Umbral este sería el poema español «más directamente político» de Federico García Lorca (1990: 18), para otros autores como Arturo Barea, el poeta granadino «nunca presentó la Guardia Civil como un mecanismo político-social» (1990: 16).

Caballero afirma que la coincidencia temporal entre la huelga de la campiña jerezana que tuvo lugar en 1923 y el proceso de escritura del propio *Romancero gitano*, que se llevó a cabo entre 1924 y 1927, no es casual, pues en uno de los versos del propio romance se menciona el nombre de Pedro Domecq, miembro de una de las grandes familias de terratenientes asentadas en Jerez de la Frontera. Tanto los Domecq y sus semejantes como la guardia civil representan en este poema al sistema opresor que coartaba y tomaba represalias contra los más desfavorecidos. Como sucede en la trama narrativa del poema, en los hechos que inspiraron el texto perecieron, además de parte de los campesinos represaliados, varias personas gitanas que vivían en los asentamientos colindantes. Este poema se erige sobre la dicotomía del uno y el otro en términos no solo de condición social y de clase, sino en términos de la identidad hegemónica y normativa frente a la identidad étnica, marginal y, por ello, disidente.

Un escenario parecido a este aparece también en las últimas estrofas del «Romance sonámbulo», aunque en esta ocasión son «guardias civiles borrachos» los que enturbian una escena de luto y tragedia. Este poema cuenta la historia de un joven contrabandista que intenta volver a encontrarse con su amada después de ser gravemente herido, pero cuando llega al lugar en el que ella lo esperaba, se la encuentra muerta sobre un aljibe. En este escenario en concreto, los agentes acuden a alterar el orden y sembrar el pánico entre los gitanos ignorando el trágico momento por el que están pasando; de nuevo la Guardia Civil aparece como el antihéroe y, sobre todo, como el enemigo del gitano.

Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna,
La sostiene sobre el agua.
La noche su puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos,
en la puerta golpeaban.
(García Lorca, 2016: 234)

El propio García Lorca era consciente de la realidad que vivían los gitanos en España, pues él mismo había presenciado escenas parecidas a las que narra en este romance y había sido testigo de episodios en los que agentes de la Guardia Civil tomaban duras

represalias contra grupos de jóvenes gitanos. Así lo contaba él mismo en una de las cartas que escribió a su hermano Francisco en 1926:

Esta Pascua en Cañar un gitanillo de catorce años robó cinco gallinas al alcalde. La Guardia Civil le ató un madero a los brazos y lo pasearon por las calles del pueblo, dándole fuertes correazos y obligándole a cantar en alta voz. [...] Su relato tenía un agrio realismo conmovedor. Todo esto es de una crueldad insospechada... (García Lorca, 1983: 145)

Podemos así afirmar que el interés de Federico García Lorca por el gitano no es meramente estético o folklórico, aunque también habla de los gitanos como seres exóticos y casi mitológicos; sino que tiene, como afirma José Ortega, «un fondo de solidaridad con una minoría sistemáticamente marginada» (1986: 145). García Lorca fue capaz de mirar a los gitanos con lo que José Heredia Maya denomina como «mirada limpia», una mirada limpia que «no es la mirada de la inteligencia, pero sí es eminentemente inteligente» y que «tiene que ver con el don de mirar al otro sin prejuicios» (Rodríguez Mata, 2000: 24). Sin embargo, como veremos más adelante, esa «mirada limpia» esconde, en muchos casos, una tendencia a la representación exotizada del Otro.

En el *Romancero gitano* se da, además, la peculiaridad de que lo gitano y lo judío comparten espacio poético de manera magistralmente armónica en el romance de «Thamar y Amnón», uno de los tres romances históricos de este libro. Federico García Lorca toma como referencia la historia del romance popular que ya aparecía recogido en el *Romancero general* de Agustín Durán y, por ende, del libro de la Biblia del que viene el relato original⁵⁵. El poeta plantea un escenario en el que lo bíblico, lo judío y lo gitano se complementan en armonía:

Alrededor de Thamar
gritan vírgenes gitanas
y otras recogen las gotas
de su flor martirizada.
Paños blancos enrojecen
en las alcobas cerradas.
Rumores de tibia aurora
pámpanos y peces cambian
(García Lorca, 2016: 296)

⁵⁵ Samuel 13:1-22.

En este fragmento en concreto, el folclore y la cultura gitanos se funden con la historia bíblica de Tamar y Amnón, los dos hermanos judíos, acabando con un tumultuoso caos de huida, violencia, estridentes sonidos y, sobre todo, con una imagen imponente y simbólica como la del rey David cortando las cuerdas de su arpa. La «flor martirizada» y «los paños blancos» que enrojecen hacen referencia a la tradición gitana de probar la condición honrosa de la novia con un pañuelo blanco el día de su boda.

Asimismo, el de Tamar y Amnón es un poema en el que el sonido juega un papel muy importante; «rumores de tigre y llama», «nervios de metal sonaban», «son de panderos fríos», etc. son sólo algunos ejemplos de las múltiples referencias sensoriales de las que García Lorca hace uso para amplificar el clima de exotismo y sensualidad que cubre todo el poema. Esta insistencia en la descripción de los sonidos hace de la lectura de este romance lorquiano una experiencia sensorial mucho más intensa y completa y, además, vinculo el poema con esa tradición oral de la que el poeta tomó la historia de Tamar y Amnón, una historia que todavía hoy se canta en las bodas gitanas a ritmo de *alboreá* (Atero, 2017).

Como ya hemos adelantado, en la obra de Federico García Lorca también podemos encontrar espacios dedicados a su interés por lo andalusí, así como trazas de influencia morisca que van más allá de las imágenes y símbolos propios del imaginario andaluz. Al igual que ocurría con su interés por el pueblo gitano, la predisposición estética y cultural de García Lorca hacia lo morisco y andalusí no es casual. En unas declaraciones recogidas por el diario *El Sol* de Madrid, el poeta habla sobre la conquista de Granada por los Reyes Católicos:

Fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre, acobardada, a una tierra del chavico donde se agita actualmente la peor burguesía de España. (Gibson, 2011: 202)

Otra prueba de su compromiso con el legado cultural andalusí la encontramos en su correspondencia. Este fragmento que aparece a continuación forma parte de una carta que el poeta granadino le envió a su amigo Melchor Fernández Almagro comunicándole su intención de homenajear en Granada, su ciudad natal, a una serie de destacados nombres de la cultura y las ciencias de Al-Ándalus:

Se trata, queridísimo Melchor, de hacer [...] un morabito en honor de Abentofail y dos o tres más genios de la cultura arábica granadina. [...] Además sería el primer recuerdo que

se tuviera en España para estos sublimes hombres, granadinos de pura cepa, que hoy llenen el mundo del Islam. (Gibson, 2011: 364)

La representación de lo morisco en la producción poética de García Lorca se concentra especialmente en *Diván del Tamarit*, libro publicado de forma póstuma en 1940 en el que la influencia de la poesía árabe-andaluza es innegable. Su título contiene un guiño a la literatura árabe, pues la palabra *diván* hace referencia, en árabe y persa, a un conjunto de poemas de un autor particular; además, los dos tipos de textos poéticos que conforman este libro, las *gacelas* y las *casidas*, son composiciones poéticas propias de la poesía árabe y persa. Asimismo, Federico García Lorca había encargado a Emilio García Gómez, reputado arabista que había dedicado buena parte de su trayectoria profesional a la traducción de poemas árabes de la época de Al-Ándalus, un prólogo en el que resaltara las relaciones entre la poesía árabe andaluza y los poemas que el propio García Lorca había creado para *Diván del Tamarit* (Palou, 1998: 144). Sabemos, asimismo, que García Lorca atesoraba un amplio conocimiento sobre la poesía oriental, como así lo constató él mismo en su conferencia sobre la «importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado “cante jondo”» (García Lorca, 1994). En este simposio, el poeta relacionaba esta forma de expresión musical y los temas que en ella se tratan con la obra de varios poetas orientales como Sèraje al-Warak o Ibn Zati, así como Hafiz u Omar Jayyam, tratándose en el caso de estos dos últimos de dos poetas persas (Pérez Álvarez, 1992: 271).

Las composiciones poéticas que conforman esta colección, algunas de las cuales se analizan con más detenimiento en secciones anteriores de este trabajo, están llenas de imágenes, referencias y reminiscencias moriscas—los «mil caballos persas», flores como los jazmines, las descripciones de jardines, los desiertos, la presencia de mercados y, por supuesto, la ciudad de Granada— que transportan al lector al exótico escenario andalusí en que se inspiran estos poemas.

Además de las múltiples referencias al pueblo gitano y a la cultura andalusí, la obra de Federico García Lorca también pone su foco sobre la situación de discriminación y marginalidad que sufría y sufre la comunidad afroamericana estadounidense en las composiciones que conforman *Poeta en Nueva York*, un libro que es el resultado de los viajes a la Habana y a la gran ciudad estadounidense que el granadino llevó a cabo durante el año 1929. *Poeta en Nueva York* es, como apunta Ortega, el resultado de «una triple crisis: personal, histórica y estética» (1986: 160) motivada, en parte, por las críticas previamente mencionadas que recibió tras el innegable éxito de su *Romancero gitano*.

Esto, sumado a una serie de problemas sentimentales, empujaron al poeta a realizar un viaje a Estados Unidos y Cuba para cambiar de aires y olvidar la crisis personal y artística en que estaba sumido.

Cuando García Lorca llega a la metrópolis estadounidense, a las impactantes dimensiones de la jungla de cemento y cristal, su ajetreado bullicio y al estado de ánimo del poeta, se le suman «la atmósfera de malos presagios que reinaba en los años precedentes al “crash” y la angustiosa situación de la minoría negra» (Ortega, 1986: 161), lo que explica la angustia, el dolor, el desarraigo y el compromiso social que transmite el poemario.

Lo que yo miraba y paseaba y soñaba era el gran barrio negro de Harlem, la ciudad negra más importante del mundo [...]. Puertas entornadas, niños de pórvido que temen a las gentes ricas de Park Avenue [...]. Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros, en un mundo contrario; esclavo de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas [...] (García Lorca, 1994: 346)

El poemario en cuestión se divide en diez secciones distintas de las cuales una de ellas, la segunda, recibe el título «Los negros». Se trata de una sección que alberga tres poemas: «Norma y paraíso de los negros», «El rey de Harlem» e «Iglesia abandonada (Balada de la Gran Guerra)», textos en los que García Lorca le atribuye al negro una fuerza telúrica y primitiva muy parecida a la que ya le atribuía al gitano en obras anteriores y, sobre todo, se trata de una serie de poemas en los que el pueblo afroamericano y su realidad de discriminación y marginalidad son el motor del discurso poético.

En uno de esos poemas que acabamos de mencionar, «El rey de Harlem», el negro aparece como «una nota trágica, una expresión de sufrimiento, de miseria y de opresión por una civilización capitalista que desconoce el amor, la caridad y la naturaleza» (Arango, 1995a: 59).

¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem! ¡Ay Harlem!
No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra
tu gran rey prisionero, ¡con un traje de conserje!
(García Lorca, 2008: 127-128)

Cuando García Lorca realizó su estancia en Nueva York, la comunidad afroamericana aún sufre las consecuencias económicas y sociales de la esclavitud; las consecuencias de haber sido una raza subyugada por las fuerzas del orden y la ley durante siglos para trabajar en beneficio de otra. Esa opresión de la que habla Arango no es, por tanto, meramente cultural, es decir, no se trata sólo de una raza martirizada «por su pureza ceremonial y por su inocencia primaria» (Honig, 1974: 96) o por sus creencias ancestrales como también le pasaba al gitano del *Romancero*; sino que se trata de una raza que sufre un racismo tanto sistemático como sistémico.

Como también ocurría con el tratamiento y la representación de lo gitano en el *Romancero*, en *Poeta en Nueva York*, García Lorca aborda la representación del afroamericano desde lo que Daniel-Henri Pageaux consideraría como filia (1994: 121); esto es, desde una perspectiva positiva en la que se reconocen las virtudes del Otro y se identifican como propias. Sin embargo, al representar al afroamericano y al gitano con una serie de atributos casi míticos, al representarlos como pueblos primitivos estrechamente unidos a sus instintos más primarios y mágicos, García Lorca cae en lo que Todorov calificaría como «exotismo»:

Se trata, pues, en ambos casos, de un relativismo que en el último instante ha quedado atrapado por un juicio de valor (nosotros somos mejores que los otros; los otros son mejores que nosotros), pero en el que la definición de las entidades que se comprara, “nosotros” y “los otros”, permanece puramente relativa. (2007: 285)

Cuando García Lorca afirmó en la conferencia recital sobre el *Romancero gitano* que «el gitano es lo más lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal», estaba alejando al sujeto representado, en este caso el gitano, del plano terrenal para atribuirle cualidades míticas o incluso mágicas. Esta tendencia al exotismo en la representación de grupos étnicos y culturales como el gitano o el afroamericano responde, en última instancia, a una elección estética por parte del poeta y aunque sí que esconde una intención de denuncia social⁵⁶, esta queda deslucida por la idealización exacerbada del sujeto poético.

⁵⁶ En el caso de *Poeta en Nueva York* esta intención es innegable, pues el poemario está plagado de referencias a la opresión sistémica que sufre el individuo y, en especial, el afroamericano, en la metrópolis norteamericana como consecuencia de los mecanismos capitalistas que en ella imperan. En *Romancero gitano*, sin embargo, esta intención pasa desapercibida y solo se deja intuir en romances como «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» o «Romance de la guardia civil española»,

No obstante, este poemario no solo una refleja la frustración y el compromiso social del poeta ante la injusta situación que vivía comunidad afroamericana en la gran ciudad americana; *Poeta en Nueva York* también supone «un ataque contra los fundamentos ideológicos del mundo capitalista, especialmente la alienación del hombre por el hombre» (Ortega, 1986: 161), algo que está representado intrínsecamente por la metrópolis neoyorquina. Un ejemplo de este rechazo al sistema que rige la gran manzana y el mundo capitalista en general lo encontramos en «Danza de la muerte»:

¡Que no baile el Papa!
¡No, que no baile el Papa!
Ni el Rey,
ni el millonario de dientes azules,
ni las bailarinas secas de las catedrales,
ni construcciones, ni esmeraldas, ni locos, ni sodomitas.
(García Lorca, 2008: 141)

El poeta presenta a ese *mascarón* que «viene del África a Nueva York» que aparece al principio del poema y que es representativo del afroamericano, como elemento totalmente opuesto a las élites, que en el poema aparecen personificadas en el Papa, el Rey y el millonario, figuras que representan la jerarquía elitista por la que se rige la sociedad moderna. En «Grito hacia Roma» aparece también un panorama desolador en un escenario de oligarquía: el destino de las mayorías silenciadas está, una vez más, en manos de las élites para las que trabajan:

No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir.
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz.
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala.
(García Lorca, 2008: 216)

El sistema y la ciudad actúan como un solo ser y sus mecanismos acaban con la esperanza del individuo, tanto en el ámbito social como en el financiero. Para mayor escarnio, la inmensa ciudad impide al hombre retomar su contacto con la madre Naturaleza, problema

textos en los que el individuo representa un principio de placer que se ve oprimido por las fuerzas del orden o el principio de realidad, en este caso representadas por la Guardia Civil.

en al que García Lorca presta especial atención en poemas como «Nueva York. (Oficina y denuncia)»:

Todos los días se matan en Nueva York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos
(García Lorca, 2008: 204-205)

La geometría y la angustia de la ciudad, con su interminable horizonte de cemento, acero y cristal, impiden el contacto del hombre con la naturaleza, apartándolo así de sus verdaderas raíces. Asimismo, los mecanismos económicos y sociales que representa la ciudad de Nueva York aniquilan todo lo que pueda servirle de beneficio; en el caso de este poema en concreto son los animales los que deben perecer para mantener el sistema.

Vemos, por tanto, que las representaciones de la otredad en la obra de Federico García Lorca se centran en grupos étnicos o religiosos que, en la mayoría de los casos, aparecen reflejados en términos positivos aunque exacerbados. Estas representaciones, en el caso del gitano y el afroamericano, esconden, asimismo, una intención de denuncia social y un posicionamiento político por parte del poeta.

2.3.2. La presencia del judío y el gitano en Leonard Cohen

Leonard Cohen se acercó a la realidad del gitano a través de tres momentos clave o elementos que marcaron su vida: el descubrimiento de la obra poética de Federico García Lorca, las clases de guitarra que le dio un español conocido como «el gitano de Montreal» y su posterior conocimiento sobre la realidad española, la Guerra Civil y, del mismo modo, la realidad del Holocausto, genocidio en el que también perecieron centenares de miles de gitanos como consecuencia de las políticas racistas del régimen nazi.

El pueblo gitano fue, al igual que el pueblo judío, una etnia históricamente perseguida y condenada a la huida. Muchos de los estereotipos que se ciernen sobre su figura responden, de hecho, a las muchas migraciones a las que las comunidades gitanas

se veían sometidas en los diferentes territorios en los que se asentaban. Así, además del estereotipo del gitano como ser nómada, errático y libre, comenzaron a surgir también estereotipaciones negativas que responden a lo que Pageaux venía a denominar como «fobia» o «manía» (1994: 122). Nos referimos a las representaciones del gitano como contrabandista, como hombre cuya dedicación laboral se desarrolla siempre al margen de la ley; al gitano como ser más unido a lo mágico que a lo racional —nos referimos, en este caso a representaciones tanto literarias como de otras artes del gitano como un ser esotérico, que interpreta el devenir a través de las lecturas de las palmas de las manos, de los astros, etc.—. Por todo ello no resulta extraño que, a lo largo de su extensa y variada obra, Leonard Cohen tienda también, en alguna de sus canciones, a representar al gitano atendiendo a los mitos y estereotipos que lo describen como un ser errático y exótico que vive al margen de la ley. Así sucede en «So Long, Marianne», una de las canciones más conocidas de Cohen, incluida en su primer álbum de estudio, *Songs of Leonard Cohen* (1967):

Come over to the window, my little darling
I'd like to try to read your palm
I used to think I was some kind of Gypsy boy
Before I let you take me home
(Cohen, 2009: 116)

El sujeto poético expresa su deseo de leer la palma de la mano de Marianne, su interlocutora, admitiendo que, en un pasado, «solía pensar que era una especie de niño gitano». Cohen proyecta aquí la imagen del gitano errante en contraposición a la de los convencionalismos sociales insinuando que, antes de comprometerse en la relación sentimental sobre la que habla la voz poética y de dejar que el personaje femenino de esta historia lo «llevara a casa» con ella, vivía al margen de convencionalismos románticos.

Otra canción en la que el gitano aparece como un ser que vive al margen de la ley es «Famous Blue Raincoat», tema incluido en el álbum *Songs of Love and Hate* (1971). La voz poética firma al final del texto como «L. Cohen» y dirige su mensaje a un personaje masculino al que se refiere como «my brother, my killer»; tras avanzar en el texto, pasados unos versos aparece un personaje femenino llamado Jane. La relación entre la voz poética, el personaje masculino y Jane no se desvela hasta la quinta estrofa, momento en que se pone de manifiesto el triángulo amoroso entre los protagonistas. En esta canción hay una serie de elementos vinculados con la poesía de Federico García Lorca como la frustración amorosa, la infidelidad o el erotismo que inevitablemente se

desprenden las situaciones anteriores, pero son elementos que analizaremos más adelante en otras secciones del trabajo.

And you treated my woman to a flake of your life
And when she came back she was nobody's wife
Well I see you there with the rose in your teeth
One more thin gypsy thief
(Cohen, 2009: 50)

No obstante, en la siguiente estrofa Leonard Cohen introduce la imagen del «ladrón gitano», el hombre que se ha llevado a la amada del lado de la voz poética, un ser al que le atribuye un poder de seducción capaz de hacer olvidar al personaje femenino su condición de mujer casada. De este modo, Cohen no solo hace referencia a la virilidad sensual y primitiva que Federico García Lorca le atribuye al gitano en buena parte de su obra, sino también a la asociación que se hace entre el gitano y la delincuencia. En «The Gypsy's Wife», canción incluida en *Recent Songs* (1979), es «my gypsy wife», la esposa gitana, la que comete la infidelidad quebrantando, en esta ocasión, el sacramento matrimonial. El propio Cohen confesó lo siguiente sobre el significado de esta canción: «it was written for my gypsy wife [...] but in another way, it's just a song about the way men and women have lost each other and become gypsies to each other» (Cohen, 2009: 146). Sin embargo, a pesar de esa tendencia a representar al gitano mediante el uso de tópicos y estereotipos que reflejaban la imagen más popular y explotada del gitano, al igual que Federico García Lorca, Leonard Cohen pone su foco sobre la condición de marginalidad social de este grupo étnico y de otros.

Cohen era hijo y nieto de judíos de Europa del Este que entre finales del siglo XIX y principios del XX decidieron emigrar a Canadá por motivos políticos, económicos y religiosos. Al llegar al país norteamericano, establecieron su residencia en la ciudad de Montreal, más concretamente en las zonas residenciales de la ciudad en las que se había asentado la creciente comunidad judía que allí residía. Los abuelos de Cohen se convirtieron en personalidades relevantes —uno en el ámbito religioso y el otro también en el empresarial— dentro de la comunidad judía de Montreal. Ira Nadel, biógrafo del autor canadiense, comenta que durante su niñez, Cohen pasaba horas sentado con su abuelo materno, el rabino Solomon Klinitsky-Klein, leyendo y estudiando junto a él una versión bilingüe del libro de Isaías (1996: 26), y que esas lecturas diarias fueron muy importantes para él, pues supusieron sus primeros pasos en el judaísmo.

Sin embargo, el propio Leonard Cohen reconoció no haber tomado verdadera conciencia de la realidad de discriminación y exclusión que sufría la comunidad judía hasta que, en 1945 cuando tan solo tenía once años, le enseñaron por primera vez unas imágenes de los campos de concentración a los que el régimen nazi mandaba a los judíos de los territorios ocupados durante la Segunda Guerra Mundial. Ese momento supuso un punto de inflexión para Cohen; como él mismo llegó a decir, fue entonces cuando comenzó su verdadera educación como judío, pues se dio cuenta de que los judíos eran «profesionales del sufrimiento» (Nadel, 1996: 36).

La producción artística de Leonard Cohen está repleta de alusiones a la historia de las costumbres del pueblo judío y, del mismo modo, a la condición de exclusión y discriminación a la que se enfrentan el judío y su comunidad. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en *Book of Mercy* (1984), un libro muy especial, pues alberga una serie de salmos contemporáneos escritos por Cohen. En él, el autor utiliza uno de esos salmos para dirigirse directamente a «Israel, and you who call yourself Israel».

Israel, and you who call yourself Israel, the Church that calls itself Israel, and the revolt that calls itself Israel, and every nation chosen to be a nation — none of these lands is yours, all of you are thieves of holiness, all of you at war with Mercy. [...] You have no place, you will wander through yourselves from generation to generation without a thread. Therefore you rule over chaos, you hoist your flags with no authority, and the heart that is still alive hates you, and the remnant of Mercy is ashamed to look at you. [...] The land is not yours [...] (Cohen, 2019a: 41)

Con estas palabras el autor le recuerda a la comunidad judía su condición de pueblo errante y perseguido cuyo destino es «vagar de generación en generación», «reinar sobre el caos» e «izar sus banderas sin autoridad» en una tierra que, como recuerda Cohen, no es suya.

No es de extrañar, por tanto, que el Holocausto, el hecho histórico que simboliza y constata la condición de persecución, opresión y violencia a la que se ha visto sometido el pueblo judío a lo largo de la historia, sea uno de los motivos recurrentes en la obra de Leonard Cohen. Tanto en su producción escrita como en sus obras musicales podemos encontrar innumerables referencias al Holocausto, tanto de forma explícita como de manera más sutil, sin necesidad de que el término aparezca explícitamente mencionado. Uno de los casos más evidentes de la presencia del tema en su obra es el del poemario *Flowers for Hitler* (1964). En la opinión de Wynands (2000: 203), tanto el tono empleado, como las elecciones léxicas y la actitud del sujeto poético de *Flowers for Hitler* revelan

el material temático en torno al que se constituyen sus poemas, el Holocausto. Los textos de este poemario exploran la fealdad, brutalidad, la violencia, lo absurdo y, del mismo modo, el fracaso como experiencia vital. Un fenómeno de naturaleza similar se da en la novela *Beautiful Losers*, obra en la que, tal y como apunta Ravvin, «the Holocaust exists not as a particular event to be limned, but simply as a handy metaphor that stands in for numerous other kinds of extremity and human suffering» (1993).

Volviendo a *Flowers for Hitler*, entre sus páginas encontramos un poema que ilustra a la perfección las afirmaciones de Wyandts con respecto al contenido del poemario. Se trata de la composición titulada «A Migrating Dialogue», un texto en el que la voz poética describe una figura de apariencia sospechosamente similar a la del propio Hitler. Los dos versos que inauguran el poema, «He was wearing a black moustache and leather hair./ We talked about the gypsies.» (Cohen, 1973: 85), hacen referencia a la apariencia física del personaje. Más adelante, sus versos presentan un despliegue de imágenes como «Peekaboo Miss Human Soap», «O blond S.S» o «I believe in gold teeth», todas ellas referencias a las atrocidades cometidas contra los judíos que fueron víctimas de los campos de concentración y exterminio nazis.

Tanto *Flowers for Hitler* como *Beautiful Losers* fueron obras ampliamente criticadas por su manera de abordar temas tan sensibles como el Holocausto o la II Guerra Mundial; sin embargo, tal y como apuntaba la escritora canadiense Sandra Djwa, esta aproximación al tema y su manera de abordarlo con mecanismos de atenuación, ironía e incluso humor no debería entenderse como un intento de Cohen de minimizar y ridiculizar el sufrimiento del pueblo judío, sino como «an attempt to come to terms with a painful experience [...] and present horror as an absurdity» (Djwa, 1967: 40).

Así, volviendo al interés del canadiense por el pueblo gitano, un claro ejemplo de esta preocupación social es «Please, Don't Pass Me By», canción que forma parte del *Live Songs* (1973); en ella, los dos primeros versos de la séptima estrofa albergan una sentida dedicatoria a «los judíos, los gitanos y al humo que hicieron»:

Well I sing this for the Jews and the Gypsies and the smoke that they made.
And I sing this for the children of England, their faces so grave
(Cohen, 2009: 107)

Esta canción supone mucho más que un reflejo del sentir Leonard Cohen con respecto a la realidad histórica de los judíos y los gitanos, grupos étnicos muy cercanos al autor canadiense; su mensaje pretende ser una llamada de atención ante la indiferencia con que la sociedad trata a los más desfavorecidos.

Now I know that you're sitting there deep in your velvet
seats and you're
thinking "Uh, he's up there saying something that he
thinks about, but I'll
never have to sing that song." But I promise you friends,
that you're going to
be singing this song: it may not be tonight, it may not be
tomorrow, but one day you'll be on your knees and I want
you to know the words when the time comes.
(Cohen, 2009: 106)

El narrador rompe la cuarta pared para dirigirse a su oyente, al que «está sentado en su butaca de terciopelo» y advertirle de que, aunque crea que nunca va a tener que «cantar esa canción», llegará el día en que ese impassible espectador que hace caso omiso a las desgracias ajenas necesite la ayuda de algún desconocido. Como veremos a continuación, muchas canciones y muchos poemas de Cohen que versan sobre esa misma preocupación social esconden una intención que va más allá de lo meramente estético pues pretenden, como en este caso, servir de llamada de atención para el oyente o lector.

Como miembro de una minoría étnica y religiosa históricamente perseguida, el interés de Cohen tendía a focalizarse sobre las historias de otros grupos sociales, culturales y étnicos igualmente perseguidos. La segunda novela del artista canadiense, *Beautiful Losers* (1966), además de aproximarse al tema del Holocausto desde una perspectiva que acarrió un gran aluvión de críticas para Cohen, es un libro en el que el autor aborda un tema muy cercano a él como ciudadano canadiense: el de la discriminación a las tribus nativas que poblaban América —y especialmente los territorios canadienses— antes de la llegada de los colonos europeos.

I am a well-known folklorist, an authority on the A——s, a tribe I have no intention of disgracing by my interest. There are, perhaps, ten full-blooded A——s left, four of them teenage girls. [...] Their brief history is characterized by incessant defeat. The very name of the tribe, A——, is the word for corpse in the language of all the neighboring tribes. There is no record that this unfortunate people ever won a battle [...] (Cohen, 1966: 4)

El narrador protagonista de esta historia describe brevemente la tribu a la que dedica sus estudios, tribu de la que es descendiente Edith, su propia esposa. A pesar de que el nombre de la tribu no se menciona en ningún momento durante el desarrollo de la trama, el autor utiliza el discurso de esta novela para poner el foco de su narrativa sobre todos los grupos

aborígenes canadienses cuyos derechos, que nunca habían sido tenidos en cuenta, estaban siendo cruelmente vulnerados precisamente en la época en que el autor escribió y publicó este libro⁵⁷.

El hilo argumental de esta novela incluye, como nota de realismo y verosimilitud, la historia de una joven indígena que existió realmente, Kateri Tekakwitha o Catherine Tekakwitha. Tekakwitha fue una indígena Mohawk que pasó gran parte de su vida en los territorios que se corresponden con lo que hoy sería la ciudad de Montreal y que, tras convertirse al cristianismo con 19 años y hacer voto de castidad pasó su vida en una comunidad jesuita y se convirtió, posteriormente, en la primera aborígen canadiense en ser beatificada y canonizada en la Iglesia Católica. Leonard Cohen llegó a reconocer que la historia de esta santa iroquesa le fascinó porque su vida y las decisiones que tuvo que tomar representaban, para el propio Cohen, «muchas de las complejidades que afrontamos» los seres humanos a lo largo de la vida (Nadel, 1996: 211).

Según Nadel, Leonard Cohen pudo llegar a conocer la historia de esta mujer indígena que tanto le fascinó a través su amiga Alanis Obamsawin, activista política y artista que también era aborígen. Contar la historia de Tekakwitha en una novela escrita y publicada en Canadá durante los años 60 era enviar un mensaje de alto componente político y social en una época convulsa en lo que a los derechos de las poblaciones aborígenes se refiere.

Leonard Cohen expresó en múltiples ocasiones, tanto a través de testimonios personales como a través de su producción artística, el rechazo que sentía por un sistema que se levantaba sobre el trabajo y el sufrimiento de muchos para beneficiar a los pocos privilegiados que manejaban sus hilos. Así lo expresó en textos como «Any System», un poema que forma parte de *The Energy of Slaves* (1972):

Any system you contrive without us
will be brought down
We warned you before
and nothing that you built has stood
Hear it as you lean over you blueprint
Hear it as you roll up your sleeve

⁵⁷ Un ejemplo de la discriminación que sufrían las tribus aborígenes canadienses lo encontramos en el proceso conocido como «Sixties scoop», un procedimiento mediante el cual los niños aborígenes eran separados de sus familias para ser enviados a orfanatos o casas de acogida y, posteriormente, ser dados en adopción a familias blancas canadienses. Al separar a los niños de sus familias biológicas estos perdían, además de sus nombres y apellidos de nacimiento, su propia identidad cultural. Es por eso que, en la actualidad, la comunidad indígena canadiense se refiere al Sixties scoop como un «genocidio cultural».

Hear it once again
Any system you contrive without us
will be brought down
(Cohen, 1972: 159)

«Lo único que revelaremos de nosotros es este aviso»⁵⁸, reza uno de los versos de este poema que es precisamente eso, un aviso a las élites que organizan el sistema sin contar con la gran mayoría de individuos que forman parte de él. A pesar de sus excesos, que en el poema aparecen representados en «vuestras drogas», «vuestras pirámides» y «vuestrs pentágonos», el poeta recuerda mediante el uso de la primera persona del plural que, en última instancia, el poder lo tienen las masas y que el sistema no puede mantenerse sin los ciudadanos de a pie que forman parte de él y que lo han levantado.

Ese «aviso» que el poeta envía a través de «Any System» es muy similar en tono y contenido al de «First, We Take Manhattan», una de las canciones que formaron parte del álbum de estudio *I'm Your Man* (1988).

They sentenced me to 20 years of boredom
For trying to change the system from within
I'm coming now, I'm coming to reward them
First we take Manhattan, then we take Berlin.

I'm guided by a signal in the heavens,
I'm guided by this birthmark on my skin,
I'm guided by the beauty of our weapons.
First we take Manhattan, then we take Berlin.
(Cohen, 2009: 53)

Aunque se trata de una de las canciones que acabarían en el repertorio definitivo del álbum *Omega* y, como tal, la analizaremos con más detalle en un apartado posterior de este trabajo, estas dos primeras estrofas revelan de manera clara las intenciones del autor y el tema en torno al que gira la trama lírica. Aunque comienza refiriéndose a un «me» que nos habla de una experiencia individual y propia, tanto el título como el verso que se repite a modo de estribillo a lo largo de toda la canción nos habla de la colectividad que

⁵⁸ La traducción de los versos que son mencionados en este párrafo ha sido tomada de una lectura que el locutor y actor de doblaje Constantino Romero, gran admirador de Leonard Cohen, hizo de este poema durante el recital *Acordes con Leonard Cohen* (2007) que tuvo lugar en el Teatre Auditori de Sant Cugat del Vallès en Barcelona.

Cohen quería imprimir en ella. Esa primera persona del plural de cada «first, we take Manhattan» se refiere a cada uno de los oprimidos, cada uno de los individuos que, por formar parte de una colectividad mayor—ya sea un grupo étnico, una religión o una clase social— sufre los mecanismos opresores de un sistema que pretende homogeneizar la experiencia de los individuos que lo conforman. La similitud entre ambas composiciones pone de manifiesto la perdurabilidad y recurrencia de esta preocupación y este tema en la obra de Cohen, pues entre la publicación de «Any System» y la de la canción que aquí nos ocupa hay más de una década de diferencia. Asimismo, resulta relevante subrayar que, como también ocurría en el caso de «Please, Don't Pass Me By», en el de «First, We Take Manhattan» la metrópolis neoyorquina es de nuevo el escenario poético elegido por el autor para representar la opresión del sistema. Esta elección geográfica remite, de manera inevitable, a Federico García Lorca y su *Poeta en Nueva York*. En «Nueva York (Oficina y denuncia)», de hecho, García Lorca se refiere a los oprimidos como «la otra mitad».

Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.
(García Lorca, 2008: 204)

Como Cohen, García Lorca se incluye en esa primera persona del plural como parte de los oprimidos, como parte de aquellos que sufrirán las consecuencias de formar parte de un sistema que vela por su propio interés pero no por el de los individuos que lo sustentan. Como hemos visto a lo largo de este apartado, esa «otra mitad» engloba, en el caso de cada autor, grupos distintos y realidades sociales, culturales y religiosas diferentes pues, a pesar de compartir una preocupación social e incluso de coincidir en su interés por ciertos grupos sociales, étnicos o religiosos, Federico García Lorca y Leonard Cohen vivieron realidades históricas y sociales muy distintas, por lo que parte de sus preocupaciones sociales estaban motivadas por los problemas de sus respectivas épocas.

2.3.3. Enrique Morente y la naturaleza marginal del flamenco

Desde sus orígenes, como legado cultural y medio de expresión artístico de un grupo social determinado, el flamenco se ha adaptado a una serie de cambios que han afectado tanto al formato del cante como a sus características estéticas y su posterior difusión. Las letras del flamenco, reducto lírico que solía dejar constancia de las vivencias emocionales de cada autor, empezaron a tomar tintes sociales y políticos a medida que avanzaban los acontecimientos que marcaron el paso de finales del siglo XIX a mediados del siglo XX. Por otro lado, la llegada de las nuevas tecnologías y de los medios de grabación hicieron de un arte hasta entonces de consumo inmediato, esporádico y efímero, un producto comercial que podía consumirse desde la comodidad del hogar sin necesidad de acudir a los ya desaparecidos cafés cantantes, las tabernas o los tablaos en que tradicionalmente se desarrollaban los espectáculos flamencos. Estos cambios han dividido a artistas y público en dos corrientes diferenciadas: aquellos que defienden la pervivencia de un flamenco más tradicional en el que tanto las letras como las bases musicales se asemejan a las formas del flamenco más primigenio y, de otra parte, aquellos que admiten la evolución del flamenco de tal manera que sus letras reflejen la realidad del momento y la música se adapte del mismo modo hacia estilos más comerciales.

Sin embargo, a pesar del cisma que dividía —y aún divide— a crítica y público, Enrique Morente aunaba ambas vertientes: tanto la del respeto por la tradición como la de las ansias de innovación. A pesar de sentir una profunda admiración por los grandes maestros del flamenco y de haberse formado a través de las letras del repertorio popular, el cantaor era un gran defensor de adaptar el flamenco a las circunstancias históricas, sociales y culturales del artista que lo interpretaba. En una entrevista con el medio *Horizonte Flamenco* el cantaor afirmaba lo siguiente al respecto de la ortodoxia en el cante:

Yo soy una persona que me aburre cantar siempre igual, y pienso que la ortodoxia hay que cogerla e inspirarse y desarrollarla para hacer cosas que inviten a hacer nuevo arte. Porque el flamenco es una música viva, esto no es una música de museo, si no estaríamos todavía en la caverna, estaríamos todavía en la fragua, estaríamos todavía en el campo y esto es un arte de profesionales. (Morente, 2001)

Esa vida que Morente atribuía al flamenco es una de las condiciones innatas de este arte y se debe, en gran medida, a la ductilidad, maleabilidad y permeabilidad de las coplas, las estructuras líricas que lo conforman. La capacidad de adaptación y evolución del

flamenco le viene dada por su definición intrínseca como manifestación artística, como fórmula creada por y para la expresión de la experiencia humana. Así, a medida que la sociedad en que se componían las coplas se veía afectada por los hechos históricos y sociales del momento, sus versos comenzaban a reflejar dichos cambios.

Al referirnos a Enrique Morente y a las representaciones de la otredad en su obra debemos matizar que, por sus circunstancias personales y por el contexto histórico y social en que se desarrollaron los primeros años de su carrera artística, lo más correcto sería hablar de conciencia de clase y compromiso político en lugar de referirnos a la otredad identitaria en el sentido más etnográfico. En el caso de Federico García Lorca, nos referíamos a representaciones consideradas como otredad cuando analizábamos la figura del gitano en poemarios como *Romancero gitano* o del afroamericano en *Poeta en Nueva York*. En el caso de Cohen, analizábamos las representaciones exotizadas y romantizadas de la figura del gitano en canciones como «The Gypsy's Wife» o «So Long, Marianne»; así como sus reflexiones sobre su propia religión o las tribulaciones a las que históricamente ha sido sometida la comunidad judía a nivel internacional. En lo que respecta a Enrique Morente, sin embargo, nos encontramos ante la figura de un cantaor no racializado⁵⁹ en el ejercicio de una expresión artística históricamente vinculada al pueblo gitano y a sus intérpretes, por lo que no podríamos hablar de las referencias líricas empleadas en sus coplas desde la perspectiva de la otredad en el sentido étnico y racial con que la concebía Todorov. En este caso, sin embargo, nos encontraríamos ante preocupación social y compromiso político pues, como veremos en este apartado, desde los comienzos de su carrera musical, el granadino se mostró, como García Lorca, «inclinado» a empatizar con las penurias sociales, económicas y políticas de los más desfavorecidos y a dejar constancia de ellas a través de su arte.

Como ya hemos apuntado en apartados anteriores de este trabajo, voces como la de Machado y Álvarez negaban la presencia de un componente político o social en las coplas flamencas, al menos en sus orígenes; no obstante, lo cierto es que las letras de muchas de estas composiciones han reflejado siempre aspectos de la vida cotidiana de quienes las componían o interpretaban relacionados con su nivel de vida y su condición de clase. Para autores como Casinos Assens, sin embargo, esta inclinación a la protesta social se veía siempre supeditada a los requisitos estéticos del formato lírico-musical —es decir, a la copla— por lo que, aunque sus compositores quisieran reflejar en ellas las

⁵⁹ A pesar de dedicarse a un ámbito artístico históricamente relacionado con las comunidades gitanas de Andalucía, Enrique Morente era payo, condición que contribuyó a que parte de la crítica mirara con recelo su incipiente trayectoria cuando se convirtió en una figura más visible y reconocida en el ámbito nacional.

tribulaciones sociales y económicas de sus semejantes, la denuncia estaba siempre «sofrenada» por el componente y la prioridad de lo artístico:

El andaluz, al cantar, cae bajo la jurisdicción de la estética y siente el pudor de su indigencia, el pudor de evaluarla y concretarla. Prefiere instintivamente los totales, que son siempre absolutos y filosóficos. Podrá decirnos a gritos su miseria absoluta, su total desamparo; pero se resistirá y no nos dirá nunca la cifra exacta de su pobreza, ni los grados justos de su pena. (Eso ya no sería artístico [...]). De ahí que solo irónicamente aparezca la protesta social en la copla. [...] La copla flamenca se nos aparece siempre con una latencia de rebeldía, sofrenada por el pudor artístico, de ahí que no haya hecho ninguna revolución. (Cansinos Assens, 1985: 221-222)

Cabe destacar que, a pesar de que Cansinos Assens negara el germen revolucionario del flamenco en favor del mantenimiento de sus claves estéticas, el carácter popular de su práctica y difusión, al tiempo que lo excluyeron de lo que se conocía como «cultura oficial», lo convirtieron en el medio de expresión de clases más desfavorecidas, que lo usaban para expresar sus sentimientos tanto de alegría como de pena y que lo empleaban también como mecanismo para denunciar sus precarias condiciones:

Tres mecanismos de defensa tiene el alma jonda: contra el sino, una resignación pesimista de remordimiento y pena; contra la razón y todo el empaque lógico del mundo, la ironía sentimental; contra el dolor de la vida, la rebeldía. En realidad, todo es rebeldía: contra el sino, contra la razón y contra el dolor, sólo que contra el sino, la lucha no es posible. (Caba Landa, 1988: 200)

Uno de los elementos que caracterizaron el papel de Morente como agente renovador de flamenco fue precisamente el uso que hacía de su medio artístico como herramienta para la denuncia social y la expresión de sus ideas políticas, incluso en los últimos años de la dictadura franquista cuando los mecanismos de la censura todavía sancionaban con dureza ese tipo de actividades de «desobediencia política».

Al ser expresión de unas vidas marginadas o imposibilitadas, el cante flamenco se convierte en clara denuncia de injusticias sociales y esencialmente en el único medio de liberación para unos grupos humanos que viven en el mayor olvido y soledad. (Carrillo Alonso, 1978: 12)

Ese germen de protesta social que distinguió a Morente desde los inicios de su carrera ya estaba presente, por tanto, en la esencia y las letras del flamenco tradicional. De ese modo,

partiendo de esa base y como ya había sucedido en otros ámbitos de la creación musical, desde finales de la década de los sesenta el flamenco se convirtió, gracias a las voces de cantaores como Gerena, el Cabrero o el propio Morente, en una plataforma para la protesta social con cantes dedicados y dirigidos «a la figura del trabajador andaluz, el jornalero sin tierras, el marinero» (Cruces Roldán, 2003: 30), entre otros representantes de la clase obrera trabajadora.

Sin embargo, Morente no fue el único cantaor que hizo gala de una marcada conciencia social a través de las decisiones que tomaba con respecto a las letras que incorporaba a su repertorio. De acuerdo con Jean-François Carcelén, «la década que precede a la muerte del dictador y los años más conflictivos de la primera transición fueron tiempos en que el flamenco supo asumir su parte en la lucha antifranquista» (2019: 209). En 1972, un año después de publicar su *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, Morente participó en un recital celebrado en la sede parisina de la UNESCO cuyo objetivo era la conmemoración de la obras y la figura de Federico García Lorca. En ese mismo homenaje participó también un jovencísimo Carlos Cano, otro ilustre granadino que, años después, recordaba así aquel encuentro entre cantaores y cantautores que tuvo lugar cuando el régimen franquista seguía vigente en España:

En aquel París, donde me fui, casi adolescente, a compartir, en la Rue des Sevres, hambre, frío, versos y sopicaldo, con mi amigo Juan de Loxa, poeta, granadino como yo, y director hoy de la Casa Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros. En aquel París conocí a Paco Ibáñez, Lluís Llach, Enrique Morente, Manuel Gerena, etc. Compartí risas y antifranquismo con Paco Ramírez, Pepe Guevara, Vázquez de Sola... (Cano, 1998)

El de Carlos Cano, artista vinculado al mundo de la copla y de la canción andaluza más que al ámbito del flamenco, tampoco fue un caso aislado en el panorama musical español. Muchos cantaores, intérpretes y cantautores expresaron a través de sus elecciones musicales y líricas su compromiso social y político, muchas veces sin que ello supusiera la implicación del artista con un partido político concreto.

Otro referente en el ámbito de las letras flamencas cuya trayectoria estuvo caracterizada por la presencia del compromiso político y social en su obra fue el poeta jerezano José Manuel Caballero Bonald. Además de ser una figura ampliamente reconocida por sus labores como recopilador y divulgador del flamenco, el amplio conocimiento de este medio de expresión artística que llegó a atesorar le llevó a componer letras para diferentes cantaores entre los que destacaron José Soto Soto y Juan Peña Fernández «El lebrijano». Aunque no llegó a militar en el PCE como sí lo hicieron

Moreno Galván, Pepe Manese o Manuel Gerena, Julio Neira afirmaba que «Caballero Bonald tuvo un protagonismo muy destacado» (2014: 348), llegando a documentar que el poeta fue interrogado y finalmente tachado como «contrario al régimen actual» (2014: 323). Por su parte, Barbour afirma que, además de escribir y reivindicar la recuperación del flamenco a través de su divulgación, como directivo del sello discográfico Ariola, fomentó la producción y publicación de trabajos de marcado carácter subversivo entre 1974 y 1978 (2016: 139).

Mención especial merece, del mismo modo, la labor disidente de José Luis Ortiz Nuevo, otra de las grandes figuras del flamenco del siglo XX. Este escritor, que antes de convertirse en letrista fue poeta, comenzó sus actividades políticas en sus años de juventud como miembro de diferentes asociaciones de estudiantes como el Sindicato Democrático de Estudiantes (Barbour, 2016: 199). Esos primeros actos de reivindicación estuvieron estrechamente vinculados con el desarrollo cultural del Colegio Mayor San Juan Evangelista, institución en la que Enrique Morente entró en contacto con el mundo universitario y, por consiguiente, con la expresión de la conciencia política e ideológica a través de su propio medio artístico.

[...] en el principio no fueron ni las fiestas ni las juergas, ni los señoritos propiciadores ni el vino generoso, ni tan siquiera el compás ni la ortodoxia de los ritmos perfectos: que fueron los lamentos aquellos insobornables de los insobornables amantes de la libertad en las tierras de la inquisición y del miedo, de las guerras y de las hambres, de los privilegios y las marginaciones, los que provocaron esos asaltos desesperados a los silencios oscuros; los de la soledad y la muerte en cautiverio, los del horror y la angustia en las prisiones [...] aullidos desesperados, que no son ni conformismo ni aceptación, que son denuncia primaria, irreprimible, de un mundo hostil, bárbaro, hasta la saciedad repleto de horrores y cadenas (Ortiz Nuevo, 1985: 62)

Tanto en su obra *Coplas flamencas del siglo XX* (2001), que abarca su producción lírica comprendida entre los años 1969 y 2000, como en sus múltiples intervenciones públicas a lo largo de su carrera, Ortiz Nuevo siempre ha intentado dejar constancia de su posicionamiento político, especialmente a través de su producción artística y sus elecciones líricas. Este polifacético artista de Archidona siempre fue consciente de la condición de disidencia que emanaba de la práctica del flamenco desde sus orígenes:

[...] ajenos, cercanos y cercados por los otros, la marginación, el grito, las cuevas, el mundo tan grande y tan pequeño, la necesidad del arte, el odio, la música, hicieron posible

que, por los últimos años del siglo XVIII, los marginados andaluces parieran a la historia de los hombres la criatura del Flamenco. (Ortiz Nuevo, 1985: 7)

Mucho antes de embarcarse en la aventura de *Omega*, Morente supo ver y apreciar el carácter contestatario y de denuncia que podía llevarse a cabo a través de la práctica y la interpretación del flamenco. Así lo demuestran canciones como «Defender Andalucía», uno de los temas más emblemáticos de *Despegando* (1977) que es, además, un canto a la defensa de la autonomía y del sentimiento andalucista.

Nuestra voz y nuestros gritos
despiertan una mañana
pidiendo que Andalucía
arranque su autonomía
y florezca otro mañana.
(Morente, 1997)

En un tono muy similar al que ya utilizara Miguel Hernández en su obra, Morente le canta a «los labradores de tierras abandonadas», invitándolos a zafarse del yugo que los somete para despertar así de su estado de letargo y motivarlos a reclamar aquello que les pertenece, que en este caso es la autonomía de su región. No obstante, esa conciencia social con tintes andalucistas apareció en la obra de Morente años antes de que *Despegando* llegara al público. En 1971 salió a la venta el disco *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, una apuesta artística que pronto se vio afectada por la censura franquista. El álbum original incluía versiones musicales de poemas como «Sentado sobre los muertos», «El niño yuntero» o «Nanas de la cebolla», textos esenciales para comprender la importancia del compromiso político en la trayectoria poética del de Orihuela. Sin embargo, hubo una canción que la censura ordenó retirar del repertorio original: «Andaluces de Jaén», una adaptación del texto «Aceituneros» recogido en el poemario *Viento del pueblo* (1937).

Andaluces de Jaén,
aceituneros altivos,
decidme en el alma: ¿quién
amamantó los olivos?

Vuestra sangre, vuestra vida,
no la del explotador
que se enriqueció en la herida

generosa del sudor.

No la del terrateniente
que os sepultó en la pobreza,
que os pisoteó la frente,
que os redujo la cabeza.
(Hernández, 1989: 96)

Aunque se trata de un poema más extenso compuesto de doce cuartetas, la versión elaborada por Morente seleccionaba estas tres estrofas que condensan de manera más efectiva y clara el sentido de la canción y su manifiesto carácter de denuncia. Así, aunque muchos de los poemas que conforman la obra de Hernández versaban sobre las penurias que afectaban a los trabajadores del campo y a las clases más desfavorecidas, este en concreto pone el foco de la denuncia en el abuso de poder y en las notorias desigualdades económicas que dividían a la sociedad española. *Viento del pueblo* es un poemario en el que la influencia del ideario comunista tiene ya un carácter más evidenciado, por lo que la conciencia de clase y el rechazo a las fórmulas de sometimiento laboral y a las desigualdades socioeconómicas son una constante a lo largo de sus páginas. El evidente posicionamiento político que se plantea en los versos de «Aceituneros», aspecto que había llamado poderosamente la atención de Morente y había sido determinante en su decisión de cantar a Miguel Hernández, fue crucial para que la censura le obligara a retirar «Andaluces de Jaén» de ese *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* que se publicó finalmente en 1971.

La experiencia de Enrique Morente, criado en el humilde barrio histórico del Albaicín, lo acercaba a los sufrimientos y las desdichas de los menos privilegiados. Así, de igual manera que García Lorca puso el foco de su obra sobre el gitano, o del mismo modo en que Cohen quiso plasmar las penurias del judío en la suya, Morente nos acercó a los sufrimientos y las fatigas de una clase trabajadora y andaluza, y lo hizo a través del flamenco, un género históricamente utilizado para cantar, precisamente, las alegrías y las penas del pueblo. En ese sentido y en lo referente al uso de muestras líricas de diversas fuentes, su figura como cantaor supone un caso particular, pues aunque muchas de sus letras eran adaptaciones de poemas de autor o adaptaciones y reinterpretaciones de coplas flamencas de la tradición oral popular, en algunas ocasiones componía sus propias letras para expresar adecuadamente sus sentimientos a través del cante. Francesca Ceccherini recoge una serie de coplas creadas por Enrique Morente en las que el cantaor refleja el

drama de los emigrantes que se veían obligados a abandonar Andalucía, su tierra, para escapar de la pobreza.

Emigrantes andaluces
lástima que un tren os lleve.
¡Quién os pudiera esconder
Entre olivaritos verdes!
[...]
Los trenes se van mañana
van llenito de emigrantes
lloran porque atrás dejan
penas y fatigas grandes
(Ceccherini, 2015: 218)

Con estos versos de creación propia que interpretó en distintos eventos, el cantaor puso voz a otra de las injusticias y desigualdades que afectaban a Andalucía, un tema que, quizá por ser cercano su propia realidad, siempre tuvo un hueco en su obra.

Cabe destacar que en una época en la que la censura del régimen seguía actuando de forma férrea⁶⁰, Morente no era tímido a la hora de expresar ciertos ideales políticos contrarios al sistema. Una de las anécdotas de juventud del cantaor más conocidas y significativas, según recoge Balbino Gutiérrez, está directamente relacionada con las ideas políticas del artista pero también con el cante, y tuvo lugar en el colegio mayor San Juan Evangelista, un enclave muy especial en la trayectoria profesional de Morente. En 1973, el mismo día en que un atentado acabó con la vida del almirante Carrero Blanco, Enrique Morente le dedicó una famosa letra popular adaptada y alterada por él mismo justo antes de que la policía irrumpiera en el evento y acabara con la actuación:

Pa' ese coche funeral
no me quiero quitar el sombrero

⁶⁰ A pesar de que la Ley de prensa promulgada en abril de 1938 se sustituyó en 1966 por la Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta —popularmente conocida como «Ley Fraga» por Manuel Fraga Iribarne, el entonces ministro de Información y turismo del régimen—, esta nueva ley no supuso el fin de la censura cultural en España. La Ley de Prensa e Imprenta de 1966, vigente en el momento en que se produjo y publicó el anteriormente mencionado *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, permitía el «secuestro a disposición de la autoridad judicial del impreso o publicación delictivos donde quiera que estos se hallaren, así como de sus moldes para evitar la difusión». Así, cualquier obra, producto o espectáculo cultural que contraviniera los presupuestos ideológicos del régimen era susceptible de ser retirada del mercado y, en el caso de los espectáculos en directo, los artistas que la obviarán podían asumir consecuencias legales que oscilaban entre multas económicas y penas de cárcel.

pa' ese coche funeral,
que la persona que va dentro
me ha hecho a mí de pasar
los más terribles tormentos.

¡En qué tribunal se ha visto
ni en qué sala ni en qué audiencia,
al reo darle por libre
y al libre darle sentencia!
(Gutiérrez, 2018: 37)

El compromiso político que empujó a Morente a cantar las obras de poetas como Miguel Hernández o Federico García Lorca era ya innegable en los inicios de su carrera como artista y en aquella ocasión, los fandangos que el cantaor improvisó con motivo del asesinato de Carrero Blanco le costaron al San Juan Evangelista, sede en que se celebró el recital en el que tuvo lugar esta anécdota, una multa de cien mil pesetas.

No obstante, ese compromiso político y social del que hizo gala Morente a lo largo de su carrera artística no se limitaba a asuntos de índole nacional; el cantaor estaba al tanto de la realidad y las injusticias que sufrían aquellos que vivían más allá de nuestras fronteras y, en más de una ocasión, las convirtió en eje temático de sus proyectos musicales. Así lo demuestran canciones como «Nana de Oriente», un tema que forma parte del álbum *Morente. Flamenco en directo* (2009). La letra de esta nana está inspirada en una serie de breves poemas que forman parte de *Yerma*, la célebre tragedia de Federico García Lorca estrenada en 1934. El propio cantaor hablaba, en una entrevista con Juanjo Castillo, del compromiso ético y social detrás de esta canción en los siguientes términos:

«Nana de Oriente» es un canto de paz y reconciliación. Va dedicada a la conflictividad que hay, que sufren los niños de Oriente Próximo y que vemos todos los días en el telediario. Pero es un asunto difícil porque no quiero ahondar demasiado en el tema para no caer en la demagogia barata y en el oportunismo de jugar con la guerra y otras cosas.
(Gutiérrez, 2018: 355-356)

Lo mismo sucedió un año antes con «Guern-Irak», uno de los temas que forman parte de *Pablo de Málaga* (2008), álbum homenaje a Pablo Picasso, el malagueño más universal. En este tema, el primero de la lista de canciones de este disco y, por tanto, el que lo abre, Morente utiliza uno de los cuadros más conocidos e impactantes del pintor, el *Guernika*, para denunciar el papel de España en la Guerra de Irak que comenzó en 2003, dibujando

así una analogía entre la injusticia del bombardeo de la localidad vizcaína que Picasso plasmó sobre lienzo, y la injusticia que suponía para Morente la intervención de España en esa guerra; una intervención que parte de la sociedad española rechazó del mismo modo que lo hizo el cantaor.

Gritos de niños gritos de mujeres
gritos de pájaros gritos de flores
gritos de madera y de piedras
gritos de ladrillos gritos de muebles
gritos de olores que se arañan gritos
de humo picando en el morrillo de
los gritos que cuecen en el caldero
(Morente, 2008)

Asimismo y con respecto al compromiso social de Morente, Francesca Ceccherini menciona brevemente uno de los proyectos que el cantaor dejó pendiente de realizar y que no se llevó a cabo debido a lo repentino de su muerte. Se trataba de una recopilación y posterior grabación de los cantes tradicionales mineros de diferentes regiones del planeta en zonas en las pésimas condiciones de estos trabajadores los exponen a la precariedad y al peligro del oficio. Con el objetivo de denunciar su situación, Morente que tenía pensado viajar a países conocidos por el peligro de sus minas y la explotación de sus mineros —Sierra Leona, Chile, Angola, Colombia, Perú, Chile o Gales, por citar algunos—, proyectando también una parada en Asturias, histórica región minera española (Ceccherini, 2015: 222) para fusionar los cantes mineros de estos enclaves con el flamenco.

Como gran conocedor de la tradición flamenca, Morente sabía de la importancia del canto minero como acervo popular de este medio de expresión artística y como una de sus vertientes más reivindicativas. En palabras de Cruces Roldán, «el canto minero es muy representativo del flamenco como tratamiento y representación de las condiciones materiales de existencia. Su tendencia es a la descripción y la protesta laboral y social» (1991: 685).

El canto minero es la expresión del contraste. Se utiliza como medio de traducir la injusticia social y reivindicar su desaparición por el planteamiento continuo de la antítesis nosotros/ellos. Esta, traducida en términos de clases opuestas (patrón, «los ricos», «los señores»/obrero) y la explotación del individuo resultante. (Cruces Roldán, 1991: 685)

La expresión de ese compromiso político y, por tanto, la preocupación por la situación de los más desfavorecidos aparece en el flamenco estrechamente vinculada al sentimiento trágico y, en el caso de muchas de sus coplas, a la propia muerte. Vemos, pues, que el cantaor mantuvo vivo ese sentimiento de compromiso político y justicia social desde sus primeros años en activo y hasta el final de su carrera, incluso en aquellos momentos en los que hacer alarde de ciertos posicionamientos ideológicos podía llegar a suponer consecuencias de carácter legal para los artistas.

Como ya apuntábamos con anterioridad, al igual que Federico García Lorca y Leonard Cohen, Enrique Morente supo utilizar su influencia y su voz como plataforma para divulgar sus valores éticos y sus ideas políticas. Sin embargo, su compromiso político se traducía en la expresión de una conciencia de clase en clave andaluza más que en su afiliación con un partido político concreto. Morente se posicionó abiertamente en contra del franquismo pero no por ello se prestó a colaborar con ningún partido, ni como artista ni como militante activo. Así lo recordaba el célebre guitarrista Manolo Sanlúcar en uno de los episodios de sus memorias:

Fue en una de éstas cuando el Partido Comunista en Cataluña invitó al maestro Enrique Morente a dar una serie de conciertos por tierras catalanas. [...] Fue realizando un repertorio, al que yo le acompañaba, propio de su estilo, quizás acentuando un poco más las letras acordes al evento. [...] De cualquier modo, Enrique Morente jamás canta banalidades [...] su repertorio de contenido político social, está con toda naturalidad implícito en su condición artística. [...] Enrique incluirá en su repertorio temas sociales, si estos se expresan con nivel y calidad literaria. Su compromiso político no doblegará su amor y respeto a la grandeza del arte. [...]

[...] al día siguiente, la misma persona que recomendó su contratación, le abordó en nuestro camerino pidiéndole que insistiera cuanto pudiera en los temas de contenido social [...] Y cuando le di la entrada, salió cantando esta letra: La que vive en la carrera./ La Virgen de las angustias./ La que vive en la carrera./ Tú le puedes preguntar/ si yo te quiero de veras/ que es la que me va a llorar. Sobre letras de amor y religiosas trató todo el concierto. [...] Lo que me admiró fue la contestación de un hombre íntegro que no se dejó manejar, indicando los valores en donde el hombre se afirma. (2007: 422-423)

El compromiso de Morente y el componente de denuncia social que expresaba a través de los materiales líricos que seleccionaba tanto para sus trabajos discográficos como para sus recitales no respondía, por tanto, a ninguna afiliación política concreta, a pesar de la recurrente asociación de su actividad disidente con el PCE. De hecho, el propio Morente

llegó a declarar lo siguiente con respecto a su propia afiliación política e ideológica: «Nunca he tenido carnet de ningún partido político pero vamos, en aquella época, cuando se hacía cualquier acto subversivo o antirégimen, estaba detrás el PCE, que era el único organizado que había, y yo simpatizaba con él» (Gutiérrez, 2018: 42).

En el caso de otros cantaores o letristas, el compromiso político evidenciado en sus elecciones poéticas sí se veía reflejado en sus propias afiliaciones políticas. El polifacético Francisco Moreno Galván llegó a militar en el PCE en los primeros años de la Transición, partido en el que también militó el cantaor Pepe Menese⁶¹, a quien Moreno Galván escribió tantas letras de contenido político y social. Para Tyler Barbour, la conciencia política en estas dos figuras no fue sino el resultado directo de la realidad que les tocó vivir en «una sociedad injusta» (2019: 118). La de Moreno Galván y José Menese fue una relación especialmente fructífera no solo en el terreno de la reivindicación social y política a través del cante, sino en términos de producción. La asociación entre ambos artistas se tradujo en una colaboración que duraría más de una década, desde el disco titulado *José Menese* (1963) hasta *La palabra* (1976). Como es evidente, el nivel de claridad en lo referente a lo explícito de la denuncia variaba en función de la época en que se concebía y publicaba cada uno de esos trabajos, pues hasta el año 1966 seguía gozando de vigencia legal la estricta ley de prensa de abril de 1938 que, promulgada en plena Guerra Civil, instauró unos férreos mecanismos de censura con el fin de controlar los contenidos ideológicos de toda obra o producto cultural de manera previa a su publicación.

En lo que respecta a los cantaores que hicieron del compromiso político su seña de identidad artística, resulta relevante destacar el caso de Manuel Gerena, una de las figuras más relevantes del flamenco del siglo XX y quizá el máximo representante de este medio de expresión artística como plataforma para la disidencia social y política. A lo largo de su dilatada carrera llegó a publicar 32 trabajos discográficos con títulos como *Cantes andaluces de ahora* (1974), *Cantes del pueblo para el pueblo* (1975) o *El canto a la unidad de verdad* (1978), seis libros de poemas y llegó a ofrecer más de tres mil recitales y conciertos.

⁶¹ Afirma Génesis García en su obra *José Menese: una biografía jonda*, que «desde 1969, el propio José Menese militaba en el Partido Comunista» (1996: 137).

Los temas de sus letras se centran en la falta de libertad, el hambre y la explotación, a través de un léxico fuertemente marcado por la retórica marxista en que destacan de forma recurrente palabras como pueblo, libertad, unidad etc. (Carcelén, 2019: 207-219)

Las reivindicaciones que Gerena hacía a través de su material artístico, tanto en su faceta de intérprete como en la de letrista, respondían a sus innegables convicciones políticas. El cantaor, oriundo de la Puebla de Cazalla, ya militaba en las filas del partido comunista (PCE) a finales de la década de los sesenta. En numerosas ocasiones, sus recitales fueron reseñados en la prensa de la época en función de los incidentes que en ellos acontecieran, todos ellos relacionados con lo que las fuerzas del orden tildaban como «alteración del orden público»⁶². Para autores como Gamboa, Manuel Gerena «se convirtió en el más prohibido de todos los cantautores de los años setenta, tuvo que irse de inmigrante a Cataluña, único lugar donde le permitían decir sus cosas» (2011: 27).

En relación con el carácter contestatario y la inevitable intención de denuncia social de muchas coplas flamencas, cabe destacar la recurrencia del elemento trágico en muchas de las muestras líricas cuyo contenido se centra en la denuncia. Como expresión artística predominantemente popular, las coplas flamencas se utilizaban para ilustrar tanto las alegrías como las penas de quienes las componían y cantaban, siendo la muerte un elemento muy presente en el imaginario colectivo de esos pueblos que utilizaban el flamenco como medio de expresión. En *Enrique Morente. La voz libre*, Balbino Gutiérrez recoge de manera metódica y ordenada todas y cada una de las coplas cantadas por el cantaor granadino a lo largo de su larga y prolífica carrera artística; tanto las que sacaba del amplio repertorio popular de letras flamencas como las que creaba y adaptaba él mismo, a las que Gutiérrez ha dado el nombre de «morentinas».

De todas esas coplas, aquellas en las que más referencias a la muerte y a lo trágico podemos encontrar son las seguiriyas, uno de los palos del flamenco que expresa más tristeza y pesar; aunque también aparecen referencias similares en el repertorio de soleares. Con respecto a la carga trágica de estas letras populares, Cristina Cruces Roldán afirma que muchas de esas letras son el reflejo «del abandono, la soledad y el desamparo, las formas que toma otro tipo de muerte: la muerte social que rodea y asola al hombre pobre» (2003: 73).

⁶² El 8 de julio de 1976, el medio *El País* publicaba que «el primer recital “en esta Galicia que tantas cosas comunes tiene con mi tierra”, como diría el propio cantante, fue interrumpido a la mitad por la fuerza pública, que cargó contra una parte considerable de los espectadores». En el mismo periódico se anunciaba, el 16 de noviembre de 1976, la cancelación de un recital de Gerena en la ciudad de Valencia, siendo los motivos aducidos para ello «entender que pudieran derivarse de su actuación consecuencias de alteración del orden público».

Me faltan fuerzas
ya no puedo más
de las fatigas.
De las fatigas que tiene mi cuerpo,
se va al hospital.
(Gutiérrez, 2018: 580)

Vemos, tal y como apuntábamos en el capítulo anterior, la estrecha relación entre el elemento trágico o la presencia de la con la condición social y la situación económica que se describe en su universo ficticio, un marco narrativo que refleja en cierto modo y por otra parte las condiciones socioeconómicas de los compositores e intérpretes de estas coplas.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISIS DE *OMEGA*

3.1. LOS CAMINOS CRUZADOS DE FEDERICO GARCÍA LORCA, LEONARD COHEN Y ENRIQUE MORENTE: *OMEGA*

«*Omega*, más que un disco, es un movimiento cultural y social, un fenómeno histórico»

(Galindo, 2011: 17)

A finales de 1996 y tras un largo proceso de adaptación, grabación y negociaciones con diferentes productores y casas discográficas, salió a la venta un álbum que cambió de manera radical el panorama musical español. Con el respaldo del pequeño sello independiente *El Europeo Música*, *Omega* llegó finalmente a los estantes de las tiendas de discos el 8 de diciembre de ese mismo año. Se trataba de un álbum en el que Enrique Morente llevaba trabajando más de cuatro años y que aunaba canciones de Leonard Cohen adaptadas al español y cantadas en clave flamenca con versiones musicales de textos de Federico García Lorca extraídos en su mayoría de *Poeta en Nueva York* (1940).

El planteamiento inicial de producir un disco que llevara al flamenco las canciones de Leonard Cohen y los textos de *Poeta en Nueva York* pronto se vio alterado por la aparición de un nuevo componente artístico: el grupo granadino de rock Lagartija Nick, que a mediados de los noventa irrumpió con fuerza en la escena musical *underground* andaluza y española. En sintonía con la naturaleza curiosa, innovadora y camaleónica de Enrique Morente, Antonio Arias, Juan Codorniú, Miguel Ángel Rodríguez Pareja y Eric Jiménez se unieron al transgresor proyecto cuando este no era más que una abstracción, una idea de la que solo se habían materializado algunas grabaciones de canciones de Leonard Cohen que Morente había llevado a cabo junto con el músico Raúl Alcover.

La deliberación con que Enrique Morente se acerca a los roqueros, mientras alimenta con sabiduría la comunidad de jóvenes flamencos, sin dejar de mantener su prestigio en los escenarios más puristas, es el elemento que conecta circuitos alejados, catalizador único e indiscutible. (Galindo, 2011: 15)

Omega fue el resultado de una serie de confluencias, influencias y afinidades artísticas; un cúmulo de huellas literarias y musicales que trazaron una suerte de triángulo entre los tres artistas que forman parte de este trabajo y, al mismo tiempo, del álbum que aquí nos ocupa. Si la relación que Leonard Cohen estableció con la obra de Federico García Lorca se puede leer como una suerte de «viaje de ida», este homenaje que Enrique Morente quiso dedicar al trabajo de estos dos grandes artistas es el «viaje de vuelta». Este álbum es la intervención que, de algún modo, cierra ese círculo que comenzó con Leonard Cohen y su interés por la poesía de García Lorca y cristalizó en trabajos como el celebrado «Take This Waltz», o títulos como «The Gypsy's Wife», «The Faithless Wife» y «The Night of Santiago», muestras en las que Morente supo leer e interpretar la influencia del poeta granadino en la producción artística del canadiense. *Omega* es, por tanto, la pieza que completa el diálogo interdisciplinar que comenzó en una librería de segunda mano de Montreal cuando un joven Leonard Cohen se topó con un volumen de *Selected Poems of Federico García Lorca* y culminó cuando el propio Enrique Morente descubrió *Poeta en Nueva York* a través de las canciones de Cohen.

La grabación del disco fue un proceso largo y costoso que se llevó a cabo entre Granada y Madrid y en el que estuvieron implicadas más de una veintena de personas. A los cuatro miembros de Llargartija Nick, a los ingenieros de sonido y al propio Morente se unieron los talentos de Aurora Carbonell y Estrella Morente, mujer e hija del cantaor, así como los de grandes nombres del mundo del flamenco como Tomatito, Cañizares, Miguel Ángel Cortés, el Paquete, Vicente Amigo, el Negri y Juan Antonio Salazar entre otros. Los procesos de grabación del álbum se iniciaron oficialmente en abril de 1996, pero tanto los miembros de Lagartija Nick como Enrique Morente habían estado trabajando por su cuenta en algunos temas que posteriormente se incluirían en *Omega*, por lo que parte del trabajo había dado comienzo mucho antes. En noviembre de ese mismo año el disco estaba ya prácticamente terminado y, finalmente, el 8 de diciembre salió a la venta en toda España con una tirada inicial de diez mil copias.

En la versión de 1996, la original, el álbum incluía un total de 13 temas: «Omega», «Pequeño vals vienés (Take This Waltz)», «El pastor bobo», «Manhattan (First We Take Manhattan)», «La aurora de Nueva York», «Sacerdotes (Priests)», «Niña ahogada en el pozo», «Adán», «Vuelta de paseo», «Vals en las ramas», «Aleluya (Halleluja nº2)», «Norma y paraíso de los negros» y «Ciudad sin sueño».

A pesar de no tratarse de un álbum dedicado exclusivamente a su obra, el resultado final de *Omega* emocionó enormemente a Leonard Cohen. «Me habría sentido muy solo en un álbum de flamenco. Ahora, con Lorca, me siento en muy buena compañía»

(Galindo, 2011: 180) afirmó en agradecimiento a Morente por haber hecho que su obra compartiera espacio artístico con Federico García Lorca.

El hecho de que viera que había una realidad flamenca en mis canciones fue lo que me conmovió profundamente. Porque muchos de los cambios, por ejemplo en Manhattan, son cambios flamencos. De modo que Morente vio que en estas canciones había una referencia a algo que él entendía, que ya existía un encuentro entre los dos en ese punto, lo cual hizo posible que llevara mis canciones al centro de su propia tradición. (Galindo, 2011: 180)

En palabras de Pedro G. Romero, *Omega* «tiene ese aliento particular, andar por el nexo común de Cohen y Lorca enfrentados al mundo moderno. Me refiero al García Lorca de *Poeta en Nueva York* o *El público*» (Casani, 2011: 40). Para Romero el mérito de Morente reside en su capacidad de convertir ese posicionamiento ante los horrores y amenazas de la sociedad en una postura ideológica propia desde su voz artística. A través de la experimentación y la fusión de distintos géneros, Morente se enfrenta al sistema del mismo modo que se enfrentaban los poetas de vanguardia: obviando las directrices artísticas de ese sistema que pretendían subvertir. La superposición de estilos, sonidos y géneros, la hibridación de flamenco y rock o la fusión entre voces flamencas y gritos desesperados hacen de *Omega* una muestra musical y artística única. Para Santiago Auserón, este álbum «culmina un proceso de transformación cultural que se estaba preparando desde finales de los sesenta, desde el primer rock andaluz» (Galindo, 2011: 14).

3.1.1. Los inicios de *Omega*

A finales de 1991 Alberto Manzano —escritor, traductor, periodista, ensayista y gran amigo de Leonard Cohen— buscaba a un artista que quisiera participar en un disco homenaje al canadiense con motivo de su sexagésimo cumpleaños. Siendo conocedor de la devoción que Cohen sentía por el flamenco, Manzano quería regalarle un disco que consistiera en una serie de adaptaciones de sus canciones interpretadas por un destacado cantaor del panorama del flamenco contemporáneo.

Me encanta la idea de verme mezclado con el flamenco por una vez en mi vida. Me emocionaría tener alguna conexión con esa expresión porque amo esa música. [...] Para mí sería como si Ray Charles cantara alguna de mis canciones. O Aaron Neville, uno de

mis cantantes favoritos. Oír mis canciones traducidas a ese género sería algo maravilloso. Me sentiría muy conmovido. Nadie ha hecho eso nunca por mí. (Galindo, 2011: 30)

Después de escuchar la colaboración que Enrique Morente había llevado a cabo con el célebre guitarrista Agustín Castellón Campos «Sabicás» en el disco *Morente - Sabicas* (1990), así como los discos anteriores en los que había colaborado con Pepe Habichuela, Manzano se puso en contacto con el Taller de Músics de Catalunya, institución que en ese momento representaba a Morente para sus conciertos y recitales en Barcelona y alrededores. Gracias a la mediación del Taller, Manzano pudo establecer contacto con el cantautor para proponerle participar en el proyecto que tenía entre manos. Como buen conocedor del panorama musical español, Manzano sabía que de todos los cantautores en activo en las últimas décadas del siglo XX, Morente era el más conocido por su capacidad de renovación, de innovar y, ante todo, por su valentía a la hora de expandir sus horizontes como músico e intérprete. A pesar de que Morente no estaba familiarizado con la producción musical de Leonard Cohen, su curiosidad artística le llevaba siempre a afrontar nuevos retos, por lo que aceptó la propuesta y, con ello, una serie de textos que contenían las letras de algunas canciones del canadiense traducidas y adaptadas por el propio Manzano.

Entre esos textos se encontraban las adaptaciones de canciones como «Hey, That's No Way to Say Goodbye» y «Winter Lady», del álbum *Songs of Leonard Cohen* (1967); «Priests», un tema inédito que Cohen había cedido a Judy Collins; «I Tried to Leave You», «A Singer Must Die» y «Who By Fire», de *New Skin for the Old Ceremony* (1974); «Ballad of the Absent Mare», de *Recent Songs* (1979); el célebre «Hallelujah», de *Various Positions* (1984); «First We Take Manhattan», «Everybody Knows» y «Ain't No Cure for Love», del disco *I'm Your Man* (1988) y, por supuesto, «Take This Waltz».

Como se puede apreciar por los títulos, la muestra de canciones entregada a Morente contenía textos de diferentes momentos de la carrera musical de Cohen, desde su primer álbum en 1967 hasta los discos de finales de la década de los ochenta. El objetivo de Alberto Manzano era crear un repertorio que fuera representativo de cada una de las etapas por las que había transitado Leonard Cohen como compositor, músico y cantautor.

Como hemos adelantado en el repaso por la trayectoria vital y artística de Leonard Cohen, si hay algo que caracterizó su producción musical fue, precisamente, la diversidad de estilos y sonidos que fue adoptando y con los que fue evolucionando a lo largo de su carrera como cantante y compositor. En 1993, fecha en la que tuvo lugar el primer

encuentro entre estos dos genios del arte, Cohen ya contaba con una amplia discografía que abarcaba sonidos y estilos diversos. En su discografía es posible encontrar desde sonidos propios del folk, sobre todo en esos primeros álbumes en los que el único acompañamiento musical de su voz era el sonido de su propia guitarra; hasta sonidos más cercanos al rock creados con herramientas más sofisticadas como sintetizadores o teclados electrónicos, especialmente a partir de la década de los ochenta.

La idea original de Alberto Manzano era producir «un disco de flamenco puro y duro, en la estela de los álbumes habituales de Enrique, acompañado a la guitarra por Pepe Habichuela» (Marín Estrada, 2017). Adaptar y versionar los textos de Cohen suponía para Morente un doble reto. Llevar sus canciones al flamenco implicaba, por un lado, adaptar una letra que había sido traducida de otro idioma con el objetivo de intentar mantener su esencia original. Asimismo, el proyecto exigía llevar al flamenco letras que habían sido creadas para cantarse en estilos muy diversos y que, a priori, no tenían nada que ver con la expresión artística que dominaba Morente, el cante.

En los meses siguientes, Enrique Morente comenzó a versionar y grabar, junto con el músico Raúl Alcover, algunas de las canciones de Cohen que habían llegado a sus manos. El granadino llegó a mandar a Alberto Manzano las grabaciones de tres temas diferentes: «Pequeño vals vienés», que Cohen había versionado a su vez como «Take This Waltz»; «Dama errante» o «Winter Lady» y «Oye, esta no es manera de decir adiós», adaptación de «Hey, That's No Way to Say Goodbye». Contento con los resultados, Manzano ofreció a Morente la posibilidad de conocer a Leonard Cohen durante su visita a España con motivo de una de sus giras europeas. La ajetreada agenda de Cohen hizo que el encuentro entre ambos artistas no pudiera hacerse realidad hasta una fría tarde del invierno de 1993, coincidiendo con la estancia de Cohen en Madrid para promocionar su último álbum, *The Future*.

En aquel histórico encuentro no hablaron «de Lorca, ni de arte, ni de poesía» porque, según el propio Morente «yo no sé hablar de esas cosas» (Galindo, 2011: 30). No obstante, a pesar de no hablar del proyecto que Morente ya tenía en mente ni de lo importante que Federico García Lorca había sido en sus respectivas trayectorias personales y profesionales, el cantaor granadino salió de la cafetería del céntrico hotel madrileño con la determinación de cambiar el rumbo del proyecto que ya había iniciado con Alberto Manzano. Así, poco tiempo después⁶³ Morente dio comienzo al trabajo que lo cambió todo, un proyecto musical que reunía canciones de Leonard Cohen con textos

⁶³ «Tiempo después, no sé, un mes, dos meses, seis meses, empiezo un trabajo sobre Leonard Cohen» (Galindo, 2011: 30).

de Federico García Lorca. Sobre su deuda con el traductor y ensayista catalán, Enrique Morente llegó a confesar que «si Alberto Manzano no hubiese tenido la cosa de llamarme y yo no hubiese tenido el interés de conocerlo [a Cohen], *Omega* no se habría hecho» (Galindo, 2011: 29).

Sin embargo, esa primera toma de contacto con la obra de Leonard Cohen a través de las traducciones de Alberto Mazano no fue suficiente para arrancar el proyecto de *Omega*. No fue hasta el momento en que Morente comenzó a trabajar con la grabación de «Take This Waltz» cuando verdaderamente entendió la conexión que Leonard Cohen había establecido con la obra de Federico García Lorca. Esta canción es, como ya hemos mencionado anteriormente, una adaptación del «Pequeño vals vienés» a la que Cohen dedicó cerca de 150 horas de trabajo. El objetivo principal era conseguir una traducción que mantuviera la esencia surrealista, desesperada y fúnebre del poema original al mismo tiempo que se adaptaba a la base musical que, como indica el título del poema y posteriormente de la canción, es un delicado *vals*. Así, tras observar la buena acogida que tuvo la canción desde su lanzamiento como parte del álbum homenaje a García Lorca publicado en 1986 y titulado *Poetas en Nueva York*, Cohen decidió incluir este tema en uno de sus propios álbumes. En 1988 ese «Take This Waltz» se convirtió en una de las canciones de *I'm Your Man*.

Esta canción fue clave para el desarrollo de *Omega* tal y como lo conocemos hoy, pues fue esencial para que Morente visualizara la conexión entre la obra de Federico García Lorca y las letras de Leonard Cohen. La adaptación al flamenco de «Take This Waltz» se convirtió así en el primer paso para que el proyecto que Morente estaba llevando a cabo se centrara en *Poeta en Nueva York*, además de en las canciones de Cohen.

Como hemos visto en capítulos anteriores, Enrique Morente ya había puesto música a innumerables poemas de Federico García Lorca —desde el mítico «Madre, llévame a los campos» de *Doña Rosita la soltera* a títulos de *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano* o *Yerma*—. Sin embargo, uno de sus mayores deseos era ponerle música a los textos del Lorca más oscuro y surrealista: «Es imposible acercarse a una obra tan difícil y superrealista (*sic*) como *Poeta en Nueva York* si no te desinhibes, si no buscas» (Mora, 1996), llegó a decir Enrique Morente justo después de publicar *Omega*.

Cambié de rumbo. El disco iba hacia una dirección un poco más popera y me pareció que debía tener un sonido más anticonvencional, más inconformista. El disco de Leonardo era una idea maravillosa, pero pensé hacerlo más *Poeta en Nueva York*. Si lo junto con Lorca puede ser una bomba. (Galindo, 2011: 39)

Poeta en Nueva York era, además del poemario más cercano al surrealismo de la obra de García Lorca, el único en el que el compromiso social se convertía en un rasgo definitorio. El mensaje de este poemario triunfa precisamente porque el fuerte simbolismo que presentan sus versos y la subjetividad con que el poeta expresa la realidad que percibe en la metrópolis norteamericana no solo no interfieren con ese compromiso social sino que lo subrayan. Para estudiosos como José Ortega, «este poemario se conecta directamente con una realidad social o contexto de una humanidad doliente» (1977: 418). La denuncia de *Poeta en Nueva York* se centraba en la manera en que los elementos de la sociedad moderna alienaban por completo al individuo y lo alejaban del mundo natural y de su libertad. Se trata, por tanto, de una obra en la que uno de los mensajes más claros que subyacen es la manera en que los avances de la industria suponen un alto precio para la sociedad: el de la destrucción o supresión del mundo natural. Tal y como apunta Eduardo Subirats, «las consecuencias sociales [de estos avances] no son ni la libertad ni el bienestar, sino el hambre y la miseria» (1985: 18).

Enrique Morente descubrió *Poeta en Nueva York* a raíz de comenzar a trabajar en su adaptación de «Take This Waltz». Así, lo que comenzó como un homenaje a Leonard Cohen se convirtió pronto en un proyecto radicalmente diferente que aunaba las letras del canadiense con poemas de Federico García Lorca. Para Enrique Morente, la crítica social que subyacía en las canciones de Cohen con las que se había familiarizado tenía mucho que ver con el clima de denuncia social que reinaba entre las páginas de *Poeta en Nueva York*, del mismo modo que la angustia amorosa que se hacía palpable en la obra de Cohen conectaba directamente con la frustración amorosa tan característica de los amantes lorquianos.

Alberto Manzano, enlace entre el cantautor y la obra de Leonard Cohen, no fue informado del cambio de intenciones y de rumbo artístico que había tomado el proyecto que Morente y él habían comenzado juntos. Varios años después de esta primera toma de contacto y de presentar a ambos artistas en la cafetería del Hotel Palace de Madrid⁶⁴, Manzano recibió en su casa el libreto con las letras definitivas que formaban parte del álbum *Omega*, ya grabado y a punto de salir a la venta. Para su sorpresa, las letras de las canciones de Cohen que se incluían en el disco no coincidían con las adaptaciones que él

⁶⁴ En una de las columnas de esa cafetería se expone, enmarcada, una poesía escrita por el propio Federico García Lorca, de su puño y letra, en la que pueden leerse los versos «Alfonso Doce de plata/ vuela en la moneda blanca./ De corcho y hoja de lata/ mi cuerno de la abundancia./ ¡Me gasté en el bar del Palace/ mis monedillas de agua!», seguidos de la firma del poeta. Esto nos da una idea de la importancia que dicho lugar tuvo en la vida social del poeta durante su estancia en la capital.

mismo había traducido y preparado para que Morente las cantara. En algunos casos, como veremos más adelante, se aplicaron cambios a las letras que, en la opinión Alberto Manzano, traicionaban la esencia original de las canciones de Cohen y alteraban el sentido global de las mismas. Manzano afirma que desde que Morente inició los procesos de grabación de las canciones de Cohen hasta que finalmente se pusieron en contacto con él para hacerle saber que *Omega* iba a publicarse, ningún miembro del equipo de Morente le informó de los cambios que se habían llevado a cabo tanto en el proyecto como en las traducciones que él mismo había proporcionado⁶⁵. La libertad interpretativa de Enrique Morente a la hora de adaptar las letras a su estilo de cante le llevó a aplicar una serie de cambios a los textos que Manzano le había enviado. Con respecto a estos cambios, Antonio Arias —bajista y cantante del grupo Lagartija Nick así como ayudante de producción— señala lo siguiente:

Al principio miras el poema como algo inamovible, pero los acentos te vienen mal con la música. Había algunas cosas que Morente necesitaba decir de otra manera y hacía falta el permiso expreso de Leonard Cohen, pero en aquel tiempo estaba recluido en un monasterio. (Galindo, 2011: 41)

Tanto Enrique Morente como Borja Casani —productor de *Omega*— y los demás miembros del equipo eran plenamente conscientes de las limitaciones legales que, por contrato, habían establecido con Leonard Cohen para poder utilizar sus letras.

Con Cohen manteníamos una relación poco fluida. [...] Lo que hacían era defender reglas estrictas, es decir: las letras tienen que ser exactamente lo que acepte el autor. Alberto Manzano, el amigo de Cohen aquí en España, importantísimo en la relación, también mantuvo en todos los contratos que las letras eran inamovibles. (Galindo, 2011: 42)

No obstante, a pesar de los obstáculos iniciales que se presentaron con respecto a las modificaciones de las letras, Casani obtuvo los permisos necesarios para adaptar las canciones de Cohen a las necesidades interpretativas de Enrique Morente. Para Manzano, estos cambios restaron «nivel literario» a los textos de Leonard Cohen y desequilibraron el peso de su obra con respecto a la de Federico García Lorca en el resultado final. El desacuerdo entre el traductor y Morente en cuanto a dichas modificaciones fue el principal motivo por el que Manzano decidió no firmar como autor principal de las

⁶⁵ Información obtenida de una entrevista telefónica entre Alberto Manzano y la autora el 11 de mayo de 2022.

traducciones que finalmente formaron parte del libro de letras de *Omega*. En su lugar, pidió que Morente figurara como coautor de dichas letras ante la imposibilidad de «defender aquellos textos» (Galindo, 2011: 42).

Sin embargo, el distanciamiento de Morente con el proyecto original planteado por Manzano no se debió solo al cambio de rumbo establecido en cuanto al contenido literario del álbum. Otro factor decisivo para que *Omega* se convirtiera en la versión del álbum que finalmente salió a la venta en diciembre de 1996 fue el acercamiento entre Enrique Morente y la banda de rock granadina Lagartija Nick.

Mientras Enrique Morente trabajaba en las versiones flamencas de las canciones de Leonard Cohen y se planteaba la posibilidad de llevar a cabo un proyecto musical que rindiera homenaje a *Poeta en Nueva York*, su interés artístico estaba puesto en la escena musical del momento, especialmente en el ámbito de la música *underground* andaluza. Morente, que siempre había tenido cierto interés por la música rock, comenzó a seguir de cerca el trabajo de Lagartija Nick, una banda de rock granadina que había nacido en 1990 y que, para la fecha en que *Omega* empezó a ser un proyecto sólido, ya había publicado otros tres álbumes que habían tenido buena acogida por parte del público y de la crítica: *Hipnosis* (1991), *Inercia* (1992) y *Su* (1995). La banda fue fundada por Antonio Arias, cantante y bajista; Juan Codorníu, guitarrista; Miguel Ángel Rodríguez Pareja, también guitarrista; y Eric Jiménez, batería que más tarde pasaría a formar parte de Los Planetas, un grupo *indie* de la escena musical granadina.

Cuenta Miguel Ángel Rodríguez Pareja, guitarrista de Lagartija Nick, que tras el lanzamiento de *Su*, a Morente le llamó mucho la atención una de las canciones del álbum, «La curva de las cosas» y que, tras escucharla, quiso grabarla con el grupo (Galindo, 2011). Sin embargo, Lagartija Nick y Enrique Morente nunca llegaron a grabar esa canción, pero en los encuentros que tuvieron a raíz de ese primer acercamiento acordaron trabajar juntos en un proyecto.

Fue Jesús Arias, hermano de Antonio Arias, integrante del grupo granadino TNT y gran aficionado a la música y a la poesía en general, quien sembró en Enrique Morente la semilla de *Omega* tal y como se llevó a cabo finalmente. A mediados de la década de los ochenta, Arias tuvo, como Leonard Cohen muchos años antes, una epifanía *joyceana* que lo cambiaría todo: estaba en su casa leyendo un libro de poemas de Federico García Lorca que acababa de llegar a sus manos mientras escuchaba, al mismo tiempo, un disco de Peter Gabriel. Justo cuando Arias empezaba a leer «Omega (Poema para muertos)», comenzó a sonar «The Rhythm of the Heat», una canción muy oscura, con un ritmo frenético, una percusión poderosa y, sobre todo, una canción inundada por los gritos y los

quejíos de Peter Gabriel, su autor e intérprete. La experiencia de superponer la lectura del poema con los vertiginosos ritmos de Peter Gabriel de fondo dejó a Arias completamente fascinado y, desde ese momento, comenzó a plantear cómo llevar ese poema de Federico García Lorca a la música en una clave parecida a la que el cantante británico había empleado en «The Rhythm of the Heat». Años después, Jesús Arias le hablaría a Morente de ese mismo poema y le explicaría la visión que él mismo había proyectado para la grabación e interpretación del mismo.

El verano de 1995 lo pasamos intentando encontrar a Morente por Granada para enseñarle una idea que rondaba nuestras cabezas. [...] Yo ya había escrito el motivo central del tema «Omega», es decir; esa explosión salvaje y rítmica y [...] mi hermano, Jesús Arias, nos sugirió que esa colaboración se podía basar en el texto Omega que cierra (*sic*) *Poeta en Nueva York*. Nosotros seríamos el ruido de la gran ciudad y Morente la voz de la sangre. (Gutiérrez, 2018: 481)

«No lo conocía. Me lo explicó Jesús: es un poema en el que cada verso está cogido de un poema distinto de la obra de García Lorca. Y eran poemas para muertos» (Galindo, 2011: 38), confesaría Morente años más tarde. A pesar de que «Omega (Poema para los muertos)» nunca llegaría a grabarse tal y como lo había planteado Jesús Arias, su idea hizo reflexionar a Morente, que por aquel entonces ya estaba trabajando en las canciones de Cohen y ya había visto una conexión entre la música del canadiense y los poemas de *Poeta en Nueva York*.

Tanto Morente como Lagartija Nick tenían muy claro su objetivo: llevar al plano musical los matices de angustia, miseria y compromiso social que Federico García Lorca había plasmado en su poemario neoyorquino; como explicaba Antonio Arias, líder de la banda granadina, «nosotros seríamos el ruido de la gran ciudad y Morente sería la voz de la sangre» (Gutiérrez, 2018: 481).

3.2. *Omega*: anatomía de un álbum

De Leonard Cohen escogí *Manhattan*, *Hallelujah*, *Priests* y *Take this waltz*. Con este último descubrí *Poeta en Nueva York*. Así que el disco ha acabado siendo mi visión flamenca de *Poeta en Nueva York* con un artista invitado, Leonard Cohen, que es un extraordinario poeta. (Gutiérrez, 2018: 482)

La versión original de *Omega* que salió a la venta en diciembre de 1996 incluía un total de trece temas originales grabados por Enrique Morente y el grupo Lagartija Nick con la colaboración de un selecto grupo de artistas invitados en el que destacan nombres como Vicente Amigo, el célebre guitarrista «Tomatito» o Isidro Muñoz. De esos trece temas, nueve eran versiones musicales de poemas de Federico García Lorca mientras que los cuatro restantes eran adaptaciones al español de canciones compuestas por Leonard Cohen. Para proceder al análisis de cada una de estas canciones, tarea que llevaremos a cabo a lo largo de este capítulo, tomaremos como referencia la división que Balbino Gutiérrez, periodista, flamencólogo y gran conocedor de la obra de Morente, hace de este disco y que él mismo explica de forma detallada en su libro *Enrique Morente. La voz libre* (2018).

Cabe mencionar que, a pesar de que nuestro análisis se centre en las letras de las canciones que componen *Omega* y en los motivos literarios que en ellas se reflejan mientras que el de Balbino Gutiérrez toma como referencia los aspectos musicales del álbum, su compartimentación del mismo nos sirve como punto de partida para analizar de forma ordenada cada uno de los niveles en que se estructura. De esta manera situaremos, por un lado, las versiones de las canciones de Leonard Cohen y, por otro, los temas que incluyen textos lorquianos. Siguiendo la división planteada por Gutiérrez, el análisis se organizará en tres bloques principales que lo harán más claro y estructurado. Asimismo, además de detenernos en el análisis de los temas que llegaron a formar parte de *Omega*, dedicaremos también un espacio de este capítulo a aquellas canciones de Leonard Cohen que Alberto Manzano envió a Morente para su adaptación y posterior grabación y que solo se incluyeron en la versión especial del vigésimo aniversario del disco o que finalmente no llegaron a formar parte del disco.

Balbino Gutiérrez distingue en su análisis musical de *Omega* tres niveles diferenciados que, no obstante, se presentan como niveles «superpuestos y ligados» (2018: 480). En un primer nivel que coincide con el orden cronológico en que se llevó a cabo el proyecto y que llevará por título «El *Omega* de Leonard Cohen», podemos distinguir las versiones que Morente hizo de las canciones compuestas por el cantautor

canadiense. En esta sección nos detendremos en un total de cuatro composiciones: «Pequeño vals vienés», versión de «Take This Waltz»; «Manhattan», versión de «First We Take Manhattan»; «Sacerdotes», una versión de «Priests»; y, por último, «Aleluya nº2», inspirada en el «Hallelujah» de Cohen. Tal y como apunta el propio Gutiérrez, las versiones que Morente hace de esas tres primeras canciones tienen un toque de flamenco más convencional, mientras que «Aleluya» conserva la esencia *rockera* que le dio su propio creador.

El segundo nivel, un apartado que recibe el título de «El *Omega* más subversivo», estará conformado ya por las adaptaciones musicales de los textos de Federico García Lorca modificados y versionados por el propio Morente. En él podemos encontrar «Omega», el primer tema del álbum; «Niña ahogada en el pozo», «Vuelta de paseo» y «Ciudad sin sueño». Este segmento se caracteriza a nivel musical, según Gutiérrez, por la fuerte presencia que el grupo Lagartija Nick tiene en cada una de estas canciones. A pesar de que en todas ellas hay también una «amalgama de estilos flamencos» (2018: 480), estas son las canciones en las que más presente está ese estilo punk y rock tan característico de los trabajos de la banda granadina.

El tercer y último nivel que Balbino Gutiérrez distingue en *Omega* se analizará en una sección titulada «El *Omega* más flamenco»; y en él encontraremos «El pastor bobo», «La aurora de Nueva York», «Vals en las ramas» y «Norma y paraíso de los negros». Estas son las canciones que se caracterizan musicalmente por la incorporación de estilos y sonidos más propios del flamenco más convencional, pues son también las que cuentan con la colaboración de grandes músicos del género como Juan Antonio Salazar, autor de las bulerías que acompañan la letra del «Solo del pastor bobo»; o el gran Vicente Amigo, responsable de los arreglos flamencos de «La aurora de Nueva York». No obstante, es importante mencionar que el uso del adjetivo «convencional» para referirnos a los sonidos flamencos de *Omega* debe entenderse con el matiz correspondiente, pues ninguno de los géneros musicales que forman parte de este álbum lo hacen en su vertiente convencional. Tal y como apuntaba Ángel Álvarez Caballero, se trata más bien de «temas clásicos dentro de todo lo clásico que puede ser Morente» (Gutiérrez, 2018: 480).

Omega fue un acto de transgresión e innovación, un álbum heterodoxo en el que los sonidos del flamenco convivían en armonía con los del rock y el punk; un álbum en el que la guitarra española compartía espacio con la guitarra eléctrica, con los sintetizadores y con el rock más distorsionado y psicodélico; y un álbum en el que las letras de Cohen y los versos de García Lorca convivían en perfecta armonía con otras muestras líricas de la tradición oral y del flamenco más canónico.

3.2.1. El *Omega* de Leonard Cohen

De todos los temas que Alberto Manzano tradujo y adaptó para que Enrique Morente los cantara y los llevara así al flamenco, cuatro de ellos pasaron el filtro final de *Omega*: «First We Take Manhattan», «Priests», «Hallelujah» y «Take This Waltz», un tema que merece mención especial por tratarse de una adaptación musical de un poema lorquiano y ser, por tanto, el resultado de un doble ejercicio de adaptación. Asimismo, en esta sección nos detendremos en el análisis de «Dama errante», una versión de «Winter Lady»; «Oye, esta no es manera de decir adiós», versión de «Hey, That's No Way to Say Goodbye» o «Un cantaor debe morir», adaptación de «A Singer Must Die», canciones que aunque no llegaron a formar parte de la versión original de *Omega*, sí que se incluyeron en la edición especial de su vigésimo aniversario o fueron interpretadas por Enrique Morente en conciertos y recitales como parte del repertorio promocional del disco.

Como ya hemos apuntado anteriormente, los textos que Manzano le entregó a Morente no fueron interpretados tal y como los había planteado el escritor catalán y amigo de Leonard Cohen, quien había traducido las letras pensando en su futura interpretación y buscando «fórmulas rítmicas» que, aunque alteraban en cierto modo la literalidad del texto, mantenían la esencia de su significado y permitían al intérprete cantarlas de manera fluida y natural. Manzano ya había traducido las canciones de varios álbumes de Leonard Cohen para una colección de la editorial Fundamentos⁶⁶, pero en ese caso las letras se habían traducido para «ser leídas, no para ser cantadas» (Manzano, 2022). Las diferencias entre las versiones que él le había enviado a Morente y las que finalmente llegaron a formar parte de *Omega* llevaron a Manzano a la conclusión de que el granadino había extraviado sus traducciones y había tenido que recurrir a *Canciones I* y *Canciones II*, los volúmenes anteriormente mencionados.

En esta sección nos detendremos, pues, en un análisis pormenorizado de los temas y motivos literarios que componen cada uno de los textos de esta selección, prestando especial atención a las diferencias que cada adaptación establece con su respectiva versión original. Asimismo, cotejaremos cada una de estas canciones con las traducciones originales que Alberto Manzano envió a Morente para su uso en el proyecto original de *Omega*, analizando así los cambios introducidos por Morente en cada una de las versiones de Leonard Cohen que terminaron formando parte del álbum.

⁶⁶ Dichos volúmenes están recogidos en la colección Espiral de la editorial Fundamentos y se titulan *Canciones. Leonard Cohen* (2000) y *Leonard Cohen. Canciones Vol. II* (2007) respectivamente.

3.2.1.1. «Pequeño vals vienés»

El de «Pequeño vals vienés» es un caso único en el catálogo de *Omega*, pues se trata de una canción que mantiene el texto original que Federico García Lorca planteó como parte de *Poeta en Nueva York* mientras emplea como base musical el vals que Leonard Cohen compuso para la adaptación que él mismo realizó en el álbum *Poetas en Nueva York* (1986) una década antes de la publicación de *Omega*. Así, la canción en que se inspira este tema —el «Take This Waltz» de Leonard Cohen—, fue la piedra angular de *Omega* tal y como lo conocemos en la actualidad, pues, a pesar de tratarse de una creación de Cohen, fue la pieza musical que descubrió a Morente el universo poético de *Poeta en Nueva York* (Gutiérrez, 2018: 482).

El primer elemento que llama la atención del texto es la importancia de los enclaves geográficos que en él se mencionan. «Pequeño vals vienés» es el primero de los dos textos que se incluyen en la novena sección de *Poeta en Nueva York*, titulada «Huida de Nueva York (Dos vals hacia la civilización)». El título del poema y el de la sección al que pertenece presentan una dicotomía entre Nueva York, la gran urbe de la barbarie en la que ha transcurrido el resto del poemario; y Viena, cuna del vals que en este poema aparece como representante del Viejo Mundo y de la civilización. García Lorca enfrenta dos grandes urbes que representan sistemas sociales, económicos y culturales distintos; Europa es, en este caso, el refugio de la tradición y el orden mientras que Nueva York alberga los mecanismos industriales del capitalismo, elementos de los que el poeta intenta huir. El ritmo furioso de la urbe neoyorquina se ralentiza y suaviza a medida que la voz poética se aleja de ella. Para Mármol Ávila, Viena representa «esa nobleza centroeuropea, aún perteneciente al Imperio austrohúngaro, que se divierte gracias al vals» (2019: 120), y por eso precisamente estructura el poema en torno a las tres menciones que la voz poética dedica a la ciudad austriaca. La ciudad simboliza, en este caso, a las clases altas y aristócratas de la sociedad que García Lorca pretende criticar a lo largo de todo el poemario al relacionarlas con la muerte.

Otro elemento crucial es el motivo en torno al cual se estructura el texto: el vals, una elección musical que, en el contexto de este poema, no es baladía. El característico patrón rítmico del vals se convierte también en la base rítmica del poema, otra muestra del dominio musical de Federico García Lorca junto con detalles como esa mención al «vals de quebrada cintura» que cierra la tercera estrofa. En este caso, hablamos de «vals roto» cuando en lugar del compás ternario que caracteriza este estilo musical, la pieza está escrita en un compás de cinco por cuatro. Autores como Hernández Sánchez

mencionan la importancia del vals en el conjunto de la obra de García Lorca, pues él mismo manifestó en más de una ocasión su intención de escribir una obra compuesta exclusivamente por «vals poéticos» (1987: 70).

El ritmo del vals se convierte así en el vehículo perfecto para presentar al lector —o, en este caso, al oyente— una sucesión de imágenes secuenciadas y muy explícitas que, tal y como plantea Maria Imhof, fomentan «la sobreimpresión como elemento estético en el desarrollo de la historia» (2017: 155). Esta técnica ya era empleada por autores de cine mudo como Fritz Lang, artífice de *Metrópolis* (1926), así como por otros grandes directores de la época cuyas obras tuvieron un elevado nivel de influencia en poemarios como *Poeta en Nueva York*; el cine mudo y las corrientes estéticas que seguía tuvieron gran calado en la producción poética de la Generación del 27. La naturaleza estética de este poema, su manera de presentar los hechos narrados y de encadenar secuencias de imágenes consecutivas con un contexto informativo limitado, así como el aire lúgubre y misterioso de lo narrado, nos hace remitirnos de forma irremediable a las grandes películas de cine mudo que entonces comenzaban a llenar las salas de cine y que marcaron el panorama artístico y cultural de la época. La década de los años veinte se caracterizó por la apertura de la poesía a nuevas corrientes y nuevos géneros artísticos y, en el caso de Federico García Lorca, su fijación con el séptimo arte fue tal que llegó a escribir un guion cinematográfico titulado *Viaje a la Luna* (1929).

Desde la primera lectura de «Pequeño vals vienés», el lector se percata del protagonismo crucial que la muerte tiene en la estructura temática del poema. De hecho, las grandes presencias del texto a nivel temático son la muerte y el amor, este último como sentimiento homoerótico reprimido. El sustantivo «muerte» aparece mencionado de manera explícita hasta en tres ocasiones, y comparte espacio con su forma adjetival y verbal, así como con una serie de imágenes y símbolos que remiten a esa misma idea.

Te quiero, te quiero, te quiero,
con la butaca y el libro muerto,
por el melancólico pasillo,
en el oscuro desván del lirio,
en nuestra cama de la luna
y en la danza que sueña la tortuga.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals de quebrada cintura.

(García Lorca, 2008: 227-228)

La reduplicación de la estructura «te quiero» evidencia que el trasfondo temático amoroso es incuestionable. Esto queda de manifiesto en la quinta estrofa, cuyo primer verso reza «Porque te quiero, te quiero, amor mío», empleando de nuevo la misma reduplicación reforzada, en este caso, con el vocativo «amor mío». Sin embargo, la relación establecida entre la voz poética y el interlocutor no es exclusivamente amorosa, pues está revestida de un ineludible componente erótico. Versos como «Dejaré mi boca entre tus piernas» o el que refiere a ese «vals de quebrada cintura», así como las menciones a los jacintos y los lirios desvelan un clima de sensualidad y erotismo muy característico de la poesía de García Lorca. Sin embargo, las referencias a ciertos elementos corporales para evidenciar el deseo sexual no son algo exclusivo de «Pequeño vals vienés»; la cintura, cercana a los órganos sexuales, aparece mencionada en *Sonetos del amor oscuro*, mientras que los muslos, también cercanos a la genitalia y con forma fálica, aparecen del mismo modo en varias gacelas de *Diván del Tamarit*.

Otro componente crucial tanto en el texto de Federico García Lorca como en la versión de Leonard Cohen es el elemento onírico. A lo largo del poema encontramos varias alusiones al sueño en versos como «en nuestra cama de la luna/ y en la danza que sueña la tortuga» o «en el desván donde juegan los niños/ Soñando viejas luces de Hungría/ por los rumores de la tarde tibia./ Viendo ovejas y lirios de nieve». El elemento onírico es clave para entender los matices surrealistas de *Poeta en Nueva York*, como también lo son las teorías freudianas relacionadas con el subconsciente y los sueños que movieron muchas de las tendencias artísticas y literarias de la época. En el caso de García Lorca, sin embargo, más que el lugar en que se desata la verdadera creatividad o el yo poético se desinhibe, el sueño es, en muchas ocasiones, el refugio del amor⁶⁷.

En ese sentido, tampoco son casuales las referencias al alcohol. Este es un vals «de muerte y de coñac», siendo el alcohol una sustancia que altera el comportamiento humano del mismo modo que el sueño lleva al hombre a su estado subconsciente. El alcohol es, al mismo tiempo, un componente esencial en el proceso de desinhibición sexual del poeta. Autores como Gibson (2016) y Sahuquillo (1991) han reflexionado sobre la relación que García Lorca establece con el alcohol a lo largo de su obra, especialmente con respecto a los marineros.

Como a muchos homosexuales —es inevitable recordar al Gent de Querelle de Brest, así como a Jean Cocteau—, a Lorca le fascinaban los marineros, que aparecen a menudo en sus poemas y dibujos neoyorquinos asociados con el sueño y el alcohol. En uno de ellos,

⁶⁷ Nos referimos a textos como «El amor duerme en el pecho del poeta», de *Sonetos del amor oscuro*.

un hombre fornido con abundante pelo en el pecho, tiene sobre las rodillas, agarrándole por la cintura a un joven marino guapo y afeminado. (Gibson, 2016: 269)

La vinculación entre el tema de la muerte y el componente homoerótico de este texto se aprecia ya en obras anteriores de Federico García Lorca. Autores como Mira (2007), Gibson (2016) o Millanes Rivas (2018), afirman que uno de los aspectos que más preocupaban al escritor con respecto a su condición sexual era la imposibilidad de la concepción y la reproducción; es decir: la esterilidad e infructuosidad de sus relaciones. Versos como «en el oscuro desván del lirio», «por el silencio oscuro de tu frente», «en las ondas oscuras de tu andar» nos sugieren que, tal y como apunta Gibson, «para Lorca el adjetivo oscuro, referido al amor, sí tenía un claro matiz homosexual» (2016: 30).

Este recelo y cuidado por mantener la discreción y no desvelar su propio objeto de deseo se refleja, además de en el empleo de ciertos símbolos poéticos, en el uso de mecanismos lingüísticos que preservan la identidad tanto de la voz poética como del interlocutor a quien confiesa su amor. Así, el uso de la segunda persona y de vocativos como «amor mío» que se suceden a lo largo del poema esquivan las marcas de género y permiten velar las referencias homoeróticas del texto.

El protagonismo de la muerte en este poema es indiscutible. Al margen de las menciones explícitas, su presencia está siempre en el paisaje que dibuja el yo poético; unas veces en relación con el amor y otras en relación con lo onírico. El verso «Dejaré mi boca entre tus piernas,/ mi alma en fotografías y azucenas» nos sugiere la relación entre el recuerdo, representado en este caso por las fotografías, y la muerte, presente en el carácter simbólico de las flores mencionadas. Para Arango, las azucenas son, como variante del lirio, un símbolo de muerte (1995b: 157).

La muerte está presente de forma más sutil en versos como «hay una muerte para piano/ que pinta de azul a los muchachos»; un «azul» que se refiere, en este caso, al color de los cadáveres y que sitúa a la muerte como entidad con autonomía propia. Sin embargo, al traducir y adaptar esta parte del poema para su «Take This Waltz», Leonard Cohen añade un matiz de significado que por su ingenio y doble sentido aporta un toque personal a la canción al mismo tiempo que encaja a la perfección con su temática y simbolismo. En lugar de «una muerte para piano», el canadiense opta por «There's a bar where the boys have stopped talking/ They've been sentenced to death by the blues». Esa «muerte para piano» del poema original permanece, en cierto modo, englobada en esta interpretación de Cohen en la que el *blues* es, al mismo tiempo, ese estilo musical en el

que la melancolía es un elemento central, y el color azul tal y como se representa en el poema de García Lorca.

Son numerosos los versos en los que la versión de Leonard Cohen, más adaptación que traducción, presenta modificaciones con respecto al poema original. Donde García Lorca dibujaba «un bosque de palomas disecadas», Cohen opta por «un árbol donde las palomas van a morir», una imagen que aunque pueda parecer más sutil resulta igualmente efectiva para transmitir el clima onírico y la presencia de la muerte.

Por otro lado, la adaptación de Cohen despeja ciertos interrogantes que se plantean en el texto original. Un ejemplo de ello lo encontramos en el verso «toma este vals con la boca cerrada», que presenta cierta ambigüedad al admitir una lectura que podría referirse a la «boca cerrada» del tú lírico, y otra en la que podría referirse a la del vals. En este caso, Leonard Cohen opta por una traducción que resuelve la ambigüedad en favor de nuestra segunda opción: en «take this waltz with a clamp on its jaws», el posesivo «its» se refiere al vals, que en este escenario poético se ve sometido a una personificación. Asimismo, mientras que García Lorca utiliza la imagen de la «boca cerrada», Cohen utiliza una imagen más impactante, onírica e irracional: la del vals con una «grapa en sus mandíbulas».

Otro elemento cuya presencia resulta relevante destacar en ambas versiones es el río. En este poema, el río emerge como el disfraz que toma el yo poético en el momento del encuentro entre los amantes para bailar el vals.

En Viena bailaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río.
¡Mira qué orilla tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,
y en las ondas oscuras de tu andar
quiero, amor mío, amor mío, dejar,
violín y sepulcro, las cintas del vals.
(2008: 228-229)

Para Ferrera-Lagoa, la interpretación más plausible es la del vals «como río desembocando en el mar» (2022: 366), como ente que, siguiendo su camino, se aproxima a su inexorable destino, la muerte. Asimismo, en la tradición literaria peninsular, el río está estrechamente ligado a lo erótico y lo sensual pues es, en muchas ocasiones, el lugar

de encuentro entre los amantes. Por su parte, Cirlot recoge que el río es un símbolo ambivalente por «corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido» (1992: 389). La relación entre el río y el amor en clave homoerótica se explora también en «Oda a Walt Whitman», otro de los textos de *Poeta en Nueva York*.

Ni un solo momento, hermosura viril,
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río y dormir como un río
con aquel camarada que pondría en tu pecho
un pequeño dolor de ignorante leopardo.
(2008: 219)

El río aparece, una vez más, como el espacio de seguridad en que los amantes pueden encontrarse en igualdad de condiciones, lejos de las críticas y las miradas ajenas. En la adaptación de Leonard Cohen, el río goza, de igual modo, de un papel crucial en el desarrollo de la acción poética.

And I'll dance with you in Vienna,
I'll be wearing a river's disguise.
The hyacinth wild on my shoulder,
My mouth on the dew of your thighs.
And I'll bury my soul in a scrapbook,
With the photographs there, and the moss.
And I'll yield to the flood of your beauty,
My cheap violin and my cross.
And you'll carry me down on your dancing,
To the pools that you lift on your wrist.
(Cohen, 2009: 128)

En este caso, el disfraz de la voz poética es de río y la mención aparece como apertura de la última estrofa, como también ocurría en el original de García Lorca. Sin embargo, en esta adaptación, ese verso de apertura cobra un sentido muy especial, pues es el momento de la canción en que interviene la voz de Jennifer Warnes, cantante y corista de Leonard Cohen —además de su íntima amiga— y responsable de los arreglos vocales de este tema. Al comienzo de esa última estrofa, la voz de Warnes se superpone a la del propio Cohen, llegando a fundirse con ella en la enunciación de algún verso e interpretando así

vocalmente lo que en la acción poética sería el baile del vals en pareja. Esa promesa de bailar con el ser amado en Viena y de llevar un disfraz de río va seguida de una sucesión de promesas enumeradas en las que las menciones de la primera y la segunda persona se intercalan entre verso y verso, aportándole así a la estrofa el ritmo y la cadencia de los pasos de baile que se ejecutan durante el vals.

En ese sentido y en relación con la presencia del río como símbolo a lo largo de todo el poema, la presencia del mar también resulta especialmente significativa. Para Sahuquillo, «el mar de Lorca es el cielo-Urano caído, es decir, la homosexualidad “pura” derrotada por el cristianismo» (1991: 250).

Dentro del grito desesperado que es *Poeta en Nueva York*, este poema se presenta como un rítmico descanso en el que el lector se deja atrapar por el suave compás del vals en una sucesión de imágenes que giran en torno a la muerte y su paisaje. A pesar de ser la canción en la que el sello *morentino* es menos evidente por ser la única en la que su papel se limita a la interpretación vocal de la pieza musical, su presencia en el repertorio final y definitivo de *Omega* es especialmente simbólica. «Pequeño vals vienés» ocupa un lugar privilegiado que la sitúa como pieza clave y central en ese homenaje que Enrique Morente pretendía hacer a la relación poética que Leonard Cohen estableció con la obra de Federico García Lorca.

3.2.1.2. «Manhattan»

«First, We Take Manhattan» fue el título que Cohen le dio a la composición que daba comienzo al disco *I'm Your Man* (1988). Para Enrique Morente se trataba de una canción que abordaba «la idea de la rebeldía ante el poder» (Galindo, 2011: 43), una interpretación que encajaba con la del crítico Mikal Gilmore, que la describió como «also menacing, a sinister and tense depiction of social collapse and a terrorist's revenge» (*Rolling Stone*, 2016). El propio Cohen reflexionaba sobre el significado que él mismo atribuía a la canción en los siguientes términos:

I think it means exactly what it says. It is a terrorist song. I think it's a response to terrorism. There's something about terrorism that I've always admired. The fact that there are no alibis or no compromises. That position is always very attractive. I don't like it when it's manifested on the material plane. I don't really enjoy the terrorist activities. But psychic terrorism. (Loss, 2017)

Como en el «Pequeño vals vienés» de García Lorca, uno de los primeros elementos que captan la atención del oyente al escuchar «First We Take Manhattan» son las dos referencias geográficas que se repiten a lo largo de la canción. Nueva York —o más concretamente, la isla de Manhattan— y Berlín, la capital alemana, son las dos grandes ciudades que actúan como elementos referenciales centrales en la letra de la canción. Según algunos críticos, estas ciudades eran especialmente significativas para Cohen en el ámbito musical, pues la primera constituía el centro neurálgico mundial de la industria musical del momento y la segunda era «the city he has found it hardest to play in» (2009: 53) en un sentido emocional. Estas dos ciudades se erigían de igual manera como centros de poder político y económico de las potencias a las que pertenecen: Estados Unidos y Europa, respectivamente.

Me condenaron a veinte años de hastío
por intentar cambiar el sistema desde dentro.
Ahora vengo a desquitarme.
Primero, conquistaremos Manhattan.
Después, conquistaremos Berlín.
(Morente, 1996)

Sin embargo, a pesar del carácter bélico que rezuma «First We Take Manhattan», la canción está envuelta por un aura de espiritualidad muy característica en la obra de Cohen. El yo poético afirma estar «guiado por una señal en los cielos» y «guiado por una marca de nacimiento en mi piel»; en estos dos versos la voz poética deja entrever que sus ideas supersticiosas no están reñidas con su compromiso político. En su versión, Morente mantiene el tono beligerante de la canción original de Cohen, sin dejar de lado esa espiritualidad, un elemento que el cantaor consigue subrayar en su interpretación; la voz distorsionada de Estrella Morente, que canta los estribillos y numerosos versos de esta canción, suena como un eco que convierte cada estrofa en un canto profético.

Me amaste como perdedor
y te preocupa que pueda vencer.
Sabes cómo detenerme
y no me sabes tú comprender
¿Cuántas veces recé para volver a empezar?
Primero, conquistaremos Manhattan.
Después, conquistaremos Berlín.
(Morente, 1996)

Esta cuarta estrofa mantiene también la interrogación retórica de la original «How many nights I prayed for this, to let my work begin» manteniendo así el clima de espiritualidad y superstición que envuelve esta canción. Para Alberto Manzano, sin embargo, la mayor afrenta en lo que respecta a la adaptación de esta canción es el verso que reza «No me sabes tú comprender». En sus propias palabras, ese verso supone «una traición al sentido de la canción [...] Nada más lejos de la intención de Cohen, que nunca habría buscado “la comprensión del sistema” contra el que cantaba» (Galindo, 2011: 43).

El sistema que la voz poética de «First We Take Manhattan» intenta cambiar desde dentro resulta, por tanto, muy similar al sistema contra el que bramaba Federico García Lorca en poemas como «Nueva York (Oficina y denuncia)», «Grito hacia Roma» u «Oda al rey de Harlem»: una sociedad que oprime y aliena a sus propios individuos hasta convertirlos en una gran masa que solo trabaja en beneficio del propio sistema. El inconformismo y las ansias de cambio que abandera esta obra, así como lo simbólico y coincidente de los enclaves geográficos que en ella se mencionan, hacen de esta canción un tema idóneo para formar parte de un álbum cuyo objetivo es poner música a los textos de *Poeta en Nueva York*. El espíritu de denuncia social que el poeta granadino dejó plasmado en este poemario se refleja de manera especial en esta canción de Leonard Cohen.

3.2.1.3.«Sacerdotes»

El de «Priests» es un caso particularmente especial dentro del repertorio musical de Leonard Cohen. Se trata de una canción que el compositor no grabó para ninguno de sus trabajos discográficos y cuyas versiones más conocidas fueron grabadas por Judy Collins, cantautora que incluyó el tema en su álbum *Wildflowers* (1967); y Richie Havens, que grabó esta canción para su disco *Richard P. Havens* (1969).

La letra de «Priests», sugerente y misteriosa, presenta una serie de imágenes que transportan al oyente y lector a un escenario de cultos religiosos lleno de referencias que, aunque son efectivas y contundentes, resultan también opacas en cuanto a su significado.

And who will write love songs for you
When I am Lord at last
And your body is the little highway shrine
That all my priests have passed
That all my priests have passed?

(Cohen, 2009: 110)

La versión de Enrique Morente comienza con la misma interrogación retórica aunque, en este caso, añade un matiz que no está presente en la original: la capilla —en este caso representada por el cuerpo de la amada— es aquí de color blanco.

¿Quién te escribirá canciones de amor
Cuando yo sea Señor al final
Y tu cuerpo la capilla blanca de un camino
Donde mis sacerdotes por ti rezarán?

(Morente, 1996)

Asimismo, mientras que los sacerdotes de la original simplemente «pasan» por esa capilla, los de Morente «rezarán» por la amada. Según Cirlot, el blanco es un color «tradicionalmente [...] asimilado al andrógino, al oro, a la deidad» (1992: 101), por lo que está directamente vinculado con lo áureo y lo divino. En este sentido, estos dos sutiles matices subrayan una atmósfera de espiritualidad que ya de por sí tiene mucha fuerza en la versión original de la canción.

En los versos «¿Quién disparará la flecha/ que los hombres sigan a través de tu gracia?» que abren la tercera estrofa, una traducción casi literal de su equivalente en la versión original, esa flecha podría hacer referencia al amor, a la flecha de Cupido. Sobre el simbolismo de la flecha, Cirlot señala lo siguiente:

Arma de Apolo y de Diana, significando la luz del supremo poder. Simboliza el rayo solar, tanto en Grecia como en la América precolombina. Pero, por su forma, tiene un sentido fálico innegable, en especial cuando aparece en emblemas contrapuesta a un símbolo del «centro» y de carácter femenino como el corazón. La flecha clavada en éste es un símbolo de conjunción. (1992: 205)

La imagen de la flecha se asocia con la sexualidad masculina, pues como cualquier símbolo fálico, se trata de un elemento cuya función es penetrar o, en este caso, perforar un objetivo. En uno de los versos de la tercera estrofa, la voz poética se refiere a sí misma como «Lord of Memory» —«Señor del Recuerdo» en la traducción de Alberto Manzano y «Señor de tus recuerdos» en la versión de *Omega*— en un contexto en el que la amante es presentada como una deidad que mueve la fidelidad de los sacerdotes. La Memoria es, en la tradición mitológica griega, la madre de las Nueve Musas, seres inspiradores de todas las formas artísticas. En el universo ficticio de la canción, la voz poética se presenta

en calidad de Señor de la Memoria como un ser que ostenta poder sobre la amante, musa que en el pasado le inspiró para escribir canciones de amor y que se ha convertido en la deidad que inspira también a sus sacerdotes.

La cuarta estrofa de ambas versiones presenta lo que podrían ser referencias al proceso de creación y decoración de manuscritos medievales mencionando «la vida de los héroes», la «vida de los santos» y «pinturas rojas y doradas».

The simple life of heroes	La simple vida de los héroes,
The twisted life of saints	La retorcida vida de los santos,
They just confuse the sunny calendar	Siempre confundiendo el calendario solar
With their red and golden paint	Con sus pinturas rojas y dorás,
With their red and golden paint.	Con sus pinturas rojas y dorás
(Cohen, 2009: 110)	(Morente, 1996)

Esta breve imagen descrita por Cohen recuerda a los manuscritos ilustrados o manuscritos iluminados medievales; textos que los copistas o amanuenses se encargaban de copiar y de decorar con colores vibrantes, especialmente con tonos dorados.

La versión original de esta traducción, el texto de Leonard Cohen que Manzano tradujo para Morente, contaba con una última estrofa que el granadino no incluyó en la grabación de este tema para *Omega*.

Y todos visteis el baile
Del que Dios me privó
Pero Él me vio observarte
Cuando eras libre de corazón
¿Quién te escribirá canciones de amor?⁶⁸

El uso de la segunda persona del plural consigue que la voz poética quebrante la cuarta pared para dirigirse al público, un mecanismo empleado por Cohen en muchas de sus canciones de manera similar. La escena descrita en esta estrofa desvela una jerarquía en torno a la divinidad que protagoniza el texto. La voz poética aparece como deidad que, subordinada a un Dios superior, tiene ciertas limitaciones y, sin embargo, ostenta también cierto poder sobre el colectivo al que hace referencia, los sacerdotes. Esa misma voz poética nos remite de manera inevitable al rey David de «Hallelujah», el mismo que

⁶⁸ En el original: «And all of you have seen the dance/ That God has kept from me/ But he has seen me watching you/ When all your minds were free» (Cohen, 2009: 110).

componía canciones para el Señor y observaba la belleza de Betsabé mientras esta se bañaba. La voz poética de «Hallelujah» también interpelaba a su interlocutor en segunda persona en varias ocasiones y dejaba evidenciar, como también ocurre en «Priests», una relación jerarquizada con una divinidad.

I did my best, it wasn't much.
I couldn't feel, so I learned to touch.
I've told the truth, I didn't come all this way to fool you.

And even though it all went wrong
I'll stand before the Lord of Song
With nothing on my tongue but Hallelujah
(Cohen, 2009: 57)

La divinidad mencionada en este caso es el Señor de la Canción, también vinculado en el imaginario *coheniano* con la labor de creación poética y la inspiración. Como «Hallelujah», uno de los temas centrales de «Priests» es la *poiesis*, el propio proceso de creación literaria y la condición de ser poeta, un tema muy frecuente en la producción artística de Cohen. Así, a pesar de no haber formado parte del repertorio propio de Leonard Cohen, «Priests» se erige como un gran ejemplo de su estilo literario así como de su maestría como autor. El perfecto equilibrio entre el simbolismo religioso y amoroso que refleja esta canción la convierte en una muestra especialmente representativa de la poesía de Cohen y de los temas que en ella se tratan con mayor frecuencia.

3.2.1.4. «Aleluya»

Esta canción, que toma su título de la expresión de adoración y gratitud tomada del Tanaj —también llamado *Mikra* o Biblia hebrea— y que se utiliza en las liturgias del judaísmo y el cristianismo como exclamación jubilosa para adorar al Creador, formaba parte de *Various Positions* (1984), el séptimo álbum de estudio de Leonard Cohen. Su letra⁶⁹ hace un uso elegante e inteligente de elementos del imaginario religioso bíblico —el arpa del

⁶⁹Aunque la letra que aparecía en la versión de *Various Positions* es considerada como la original, en 1988 el propio Cohen añadió una serie de modificaciones que dieron como resultado un texto diferente. Esa segunda versión de «Hallelujah» se publicó en el álbum *Live in Concert* (1994) y desde entonces el canadiense recorrió escenarios de todo el mundo cantando sendas versiones indistintamente o combinando estrofas de ambos textos en muchos de sus recitales y conciertos.

Rey David, el momento en que queda prendado de la belleza de Betsabé mientras esta se baña, el cabello de Sansón cortado a manos de Dalila...— para, en un homenaje al título del álbum, dejar entrever la posición de su autor con respecto a los diferentes aspectos temáticos que aborda la canción. Para Enrique Morente, el «Hallelujah» de Leonard Cohen trata «de la mezcla de lo religioso con el sexo. Es la mezcla de lo erótico con el amor. La desesperación de no encontrar la solución» (Galindo, 2011: 43). Paradójicamente, a pesar de que tanto él como Alberto Manzano coincidían en sus respectivas visiones e interpretaciones de esta canción, la adaptación de «Hallelujah» para el álbum *Omega* fue la más complicada y la que salió peor parada según Manzano.

Por más irónica que sea la canción, por más irreverente que sea el poeta, en la línea «No es la risa malvada de alguien que ha visto la luz», el matiz de «malvada» está en las antípodas de la canción. Son matices que tienen una importancia capital en el significado de la letra de la canción y que, según mi credo, en *Omega* se han descuidado. Son aristas sin pulir y profundidades abandonadas. Poesía a cazoladas y pan duro. (Galindo, 2011: 43)

Alberto Manzano envió a Enrique Morente una traducción de la versión original de la canción, la que se incluyó en el álbum *Various Positions* (1984), adaptada «para ser cantada, no para ser leída». Esto supuso para Manzano llevar a cabo una serie de modificaciones líricas que, aunque alejaban la adaptación de su versión original, hacían que las frases fueran más aptas para ser interpretadas con acompañamiento musical. A pesar de ello, Morente no utilizó el texto enviado por Manzano y decidió acudir a otras fuentes para traducir y adaptar la canción que finalmente tituló como «Aleluya n.2». Este giro de los acontecimientos nos ayuda a explicar por qué todas las estrofas que Morente canta en su «Aleluya» pertenecen a la versión de 1988 que Cohen incluyó en el álbum *Live in Concert* (1994), la misma versión que Jeff Buckley grabó para su álbum *Grace* (1994) y que popularizó la canción, convirtiéndola en un himno. Según Manzano, el cambio se debió a un error por parte de Morente, quien, después de extraviar los textos que le había enviado, se vio obligado a recurrir a las traducciones de algunas letras de Cohen que el propio Manzano había publicado en un volumen para la Editorial Fundamentos.

La versión de Morente omite las dos primeras estrofas de la canción original de Cohen y, con ello, la bella y mítica descripción de la progresión musical que el rey David tocaba para el Señor, la poderosa imagen de David espiando a Betsabé mientras esta se baña o la referencia al momento en que Dalila ata a Sansón a una silla y corta su cabello;

una serie de imágenes de los Textos Sagrados que son muy importantes para comprender la armonía entre erotismo y sensualidad que pretende transmitir la canción. No obstante, el «Aleluya» de *Omega* sí que mantiene una de las imágenes más poderosas de la canción de Leonard Cohen.

There was a time you let me know
What's really going on below
But now you never show it to me, do you?

And remember when I moved in you
The holy dove was moving too
And every breath we drew was Hallelujah
(Cohen, 2009: 57)

En un plano físico, la voz poética se mueve dentro de la amante como también se mueve, en este caso figuradamente, la paloma en la que toma forma el Espíritu Santo, trazando así un juego de significados con el movimiento. Se sitúa por un lado el movimiento físico del acto sexual y, por otro, el movimiento de la paloma, el espiritual, como referencia a la religiosidad. Morente adapta ese juego de significados de manera más sencilla pero igual de efectiva en los versos «Recuerdo nuestros cuerpos vibrando juntos/ con el Espíritu Santo/ y cada aliento era un frío aleluya». Sin embargo, aunque en otras estrofas de la versión original Cohen sí que habla de un «frío aleluya», en esta estrofa en concreto no lo hace, por lo que el matiz que incluye Morente contrasta, en cierto modo, con la calidez y cercanía de la escena descrita, una escena en la que ambos amantes están entregados a la intimidad y la cercanía que implica el acto sexual.

La única estrofa que Morente mantuvo de la traducción de Alberto Manzano fue la última que aparece en la versión final de «Aleluya». Los versos que Manzano tradujo como «Sé muy bien que existe un Dios/ Pero lo que me enseñó el amor/ es a disparar a quien te apunta», Morente los interpretó como «Quizá haya un Dios arriba,/ pero yo lo que aprendí del amor/ es a disparar a quien te amenaza». Sin embargo, de todas las modificaciones líricas realizadas por Morente para esta canción, la que más molestó a Alberto Manzano fue la que tuvo lugar en los últimos dos versos de esa misma estrofa. Donde Cohen escribió «It's not the laughter of someone who claims to have seen the light/ No, it's a cold and it's a very lonely Hallelujah», Morente optó por incluir «No es la risa malvada de alguien que ha visto la luz/ sino un frío y solitario aleluya». Para Manzano, el uso adjetivo «malvada» en ese verso revierte la esencia cálida y cercana de esa estrofa en concreto y de la canción en general.

Asimismo, tras cantar esa estrofa y mientras el coro de voces femeninas entonaba el «aleluya» que hacía de estribillo durante toda la canción, Morente incluía una estrofa de su amplio repertorio de letras populares:

La tierra, con ser la tierra
no comerá mi dolor
que al pie del almendro estuve
y no le corté la flor
(Gutiérrez, 2018: 589)

Esta muestra lírica aparece, con alguna modificación, en el recopilatorio de *Cantos Populares Españoles* de Francisco Rodríguez Marín. Además de tratarse de un árbol cargado de simbología en la tradición judía⁷⁰, en la mitología griega el almendro simboliza el componente eterno del amor (Graves, 2002), por lo que esta modificación de Enrique Morente retoma, en cierto modo, lo erótico y lo amoroso, dos de los temas centrales de la canción según el propio Morente.

Como veremos a continuación, esta hibridación entre las letras de Leonard Cohen y muestras líricas del repertorio tradicional no es exclusiva del caso de «Aleluya». El profundo conocimiento de la tradición oral vinculada al flamenco que Morente atesoraba así como su amplísima visión literaria, le permitían establecer relaciones entre letras cultas y muestras líricas populares sin alterar el sentido literario global de la pieza musical interpretada y adaptada en cuestión.

A pesar de las discrepancias con respecto a la traducción y adaptación de la letra original y a pesar de la dificultad de reinterpretar la que entonces ya era la canción más conocida, cantada y versionada de Leonard Cohen, Morente consiguió imprimir en su «Aleluya» el sello personal de su producción artística sin mermar la esencia *coheniana* de la canción.

3.2.1.5. «Oye, esta no es manera de decir adiós»

«Hey, That's No Way to Say Goodbye» fue una de las diez canciones que formaron parte del primer álbum de estudio de Leonard Cohen, *Songs of Leonard Cohen* (1967), uno de

⁷⁰ En la tradición judía, el almendro es un árbol con una fuerte carga simbólica. El *menorah*, candelabro judío que Dios mandó construir a Moisés, posee seis brazos que imitan la forma de una flor de almendro (Scholem, 2009).

los más característicos de su carrera por su particular sonido y el uso que en él hace de los arreglos de guitarra. Se trata de un trabajo discográfico en el que el peso recae sobre la interpretación vocal del cantante —melódica y pausada— y los arreglos de guitarra, pues apenas se emplearon otros instrumentos para realizar los acompañamientos musicales. No es de extrañar, por tanto, que tanto a nivel temático como en lo referente a su sonido y su musicalidad, esta canción guarde numerosas similitudes con «Winter Lady», la otra composición de dicho álbum que formó parte del repertorio originalmente propuesto para *Omega*. Sin embargo, el caso de la canción que en este apartado nos ocupa es diferente, pues «Oye, esa no es manera de decir adiós» sí que llegó a aparecer en la lista de canciones del álbum, aunque lo hizo en la versión de su vigésimo aniversario.

Sobre el proceso de composición de la canción, el propio Cohen llegó a confesar que el compás lo marcó el sonido de un radiador estropeado que goteaba dentro de su habitación en el Penn Terminal Hotel de Nueva York (Cohen, 1975)⁷¹.

The room is too hot. I can't open the windows. I am in the midst of a bitter quarrel with a blonde woman. The song is half-written in pencil but it protects us as we maneuver, each of us, for unconditional victory. I am in the wrong room. I am with the wrong woman. (Cohen, 1975)

Así, la letra de la canción explora el momento en que la voz poética reflexiona sobre la relación amorosa establecida con su interlocutor, la segunda persona a la que se dirige, cuando ese sentimiento amoroso se torna ya imposible y se vislumbra la despedida entre los amantes. En su mayoría, los versos de la versión grabada e interpretada por Enrique Morente coinciden con los de la traducción que le proporcionó Alberto Manzano.

Te amé en la mañana,
nuestros besos, profundos y cálidos,
tu cabeza sobre la almohada
como soñolienta tormenta dorada.
Sí, muchos se amaron
antes que nosotros,
ya sé que no somos nada nuevo.
En ciudades y bosques
rieron como nosotros.
Pero llegan las distancias, Suzanne,

⁷¹ Apunte extraído del libro de letras y notas que acompañaba el álbum *Greatest Hits* (1975).

y debemos intentarlo.

Tus ojos son dulces cuando están tristes,

Oye, esta no es manera de decir adiós.

(Morente, 1996)

La estrofa perfila una escena en la que la voz poética reflexiona sobre el encuentro amoroso con la amante en tono nostálgico y con la mañana como protagonista, tanto a nivel temporal como simbólico, del escenario poético que se presenta. Ese amor que pasa el delicado umbral de la noche y se mantiene hasta la aurora transmite al oyente la esperanza de la voz poética. Sobre el significado simbólico de la aurora, Cirlot subraya que «conciérne analógicamente a todo principio, despertar o iluminación» cuyo simbolismo no resulta «disimilar al de los niños» (1992: 90).

En la lírica de tradición oral peninsular, las canciones en que se hace referencia a la llegada del nuevo día en términos eróticos o amorosos conforman todo un subgénero lírico. La celebración del encuentro entre los amantes o el sentimiento de aflicción ante la despedida con la llegada del amanecer son temas centrales en composiciones como las albas o las alboradas, así como en muestras similares de la tradición oral europea. En el caso que aquí nos ocupa, la carga simbólica de la mañana se emplea un modo muy similar al que se refleja en esas muestras líricas de tradición oral a las que hacíamos referencia.

Con la mañana como escenario poético y referencia temporal, la voz poética oscila así entre la esperanza que trae el nuevo día en su afán por «intentarlo» y la melancolía que imprime el uso de las formas verbales en pretérito. La clave interpretativa del significado de la canción queda contenida en el verso que le da título, «Oye, esta no es manera de decir adiós», en el que el reproche de la despedida pone sobre aviso al lector u oyente con respecto al desenlace de este encuentro amoroso. Así, a pesar de la esperanza puesta en los versos anteriores, la materialización definitiva del sentimiento amoroso resulta imposible como suele ser habitual en la producción lírica de Leonard Cohen.

En la adaptación de Alberto Manzano, el décimo verso de esta primera estrofa rezaba «Pero ahora la distancia/ nos exige este esfuerzo». Morente, que optó por mantener un verso más parecido al original⁷² decidió añadir, sin embargo, un matiz que no estaba en ninguna de las versiones anteriores: el vocativo «Susan» o «Suzanne». Este cambio introducido por el propio Morente podría entenderse como una referencia intertextual, como un guiño a otra de las grandes canciones de la trayectoria musical de Leonard

⁷² «But now it's come to distances and both of us must try» (Cohen, 2009: 172).

Cohen: Suzanne, también del álbum *Songs of Leonard Cohen* (1967). Esta referencia, a pesar de lo desenfadado de su presencia, no resulta casual, pues pone de manifiesto el conocimiento que Morente adquirió sobre la producción artística de Leonard Cohen a raíz de que Manzano le propusiera el proyecto inicial de llevar sus canciones al flamenco. «Suzanne» es, además uno de los escasos temas musicales de su producción artística en cuyo título aparece el nombre propio de una mujer⁷³, una de las canciones más emblemáticas de Cohen.

En la segunda estrofa sucede algo parecido; mientras que el tercer y el cuarto verso de la traducción de Manzano rezan «Llévame en tu onda/ al rincón que siempre tendremos», Morente prefirió mantener la traducción literal del verso original⁷⁴. Según el propio Manzano, estos cambios en sus traducciones originales podrían deberse a un extravío de las traducciones enviadas, lo que hizo que tuviera que recurrir a otros medios⁷⁵ para adaptar las originales de Cohen (A. Manzano, entrevista personal, 11 de mayo de 2022).

«Oye, esa no es manera de decir adiós» se erige como una de las muestras musicales más representativas del espíritu innovador que tanto caracteriza *Omega*. Con una base musical a cargo de Montoyita y su guitarra, esta canción refleja no solo el éxito de esa idea inicial de Alberto Manzano que pretendía llevar las canciones de Cohen al territorio musical del flamenco, sino también el éxito de *Omega* como espacio de confluencia entre la poesía de Federico García Lorca y las letras del canadiense.

3.2.1.6. «Dama errante»

«Dama errante» fue una de las adaptaciones que Alberto Manzano hizo llegar a Enrique Morente para ese proyecto original que pretendía homenajear a Leonard Cohen en clave flamenca y que finalmente se convirtió en *Omega*. La versión original formaba parte de *Songs of Leonard Cohen* (1967), el primer álbum de estudio de Leonard Cohen. Esta adaptación de «Winter Lady», título que recibía la original de Cohen, no llegó a pasar el

⁷³ Otros ejemplos son «Queen Victoria» y «Joan of Arc», que reciben el nombre de dos personajes históricos; y «So Long, Marianne» o «Song of Bernardette».

⁷⁴ En la letra original de Cohen: «Walk me to the corner, our steps will always rhyme»; mientras que en la versión de *Omega* el verso se mantiene como «Llévame al rincón, / Nuestros pasos siempre rimarán».

⁷⁵ Según Alberto Manzano, estas adaptaciones que no se corresponden con las que él mismo envió fueron extraídas de los volúmenes de letras de Leonard Cohen que él mismo tradujo y publicó para la editorial Fundamentos.

corte final del álbum y tampoco formó parte del repertorio ampliado y remasterizado del CD publicado en 2016 con motivo de su vigésimo aniversario. Sí que se grabó, sin embargo, como parte del tercer disco o LP3 de la colección de vinilos que salieron a la venta con motivo del aniversario.

«Winter Lady» es una de las primeras grabaciones musicales de Cohen y, por tanto, una de esas canciones en las que aplicó los acordes de guitarra que aprendió de un joven español en Montreal durante sus años de juventud. A pesar de no formar parte del repertorio final de *Omega*, Enrique Morente interpretó «Dama errante» en numerosas ocasiones, tanto en recitales y conciertos como en eventos promocionales.

Dama errante, espera un poco,
espera que la noche acabe.
Tan solo estás de paso,
ya sé que no soy tu amante.⁷⁶

Los temas y motivos literarios que conforman el tejido poético de la versión original, la canción de Leonard Cohen, hacen de «Winter Lady» una muestra lírica que encaja a la perfección tanto con la poesía más neopopularista de Federico García Lorca como con el repertorio tradicional que cantaba el propio Morente. En esta primera estrofa que plantea la acción narrativa del poema nos encontramos ya dos de esos motivos: el encuentro entre los amantes y la llegada del nuevo día. La situación descrita recuerda inevitablemente al planteamiento temático de canciones tradicionales de la lírica oral peninsular como las albas o alboradas; canciones en las que se hace referencia al encuentro entre los amantes y a su despedida al amanecer.

Al introducir los arreglos para interpretar y adaptar la letra que Manzano le había enviado, Morente incluyó dos muestras de la lírica de tradición oral que él mismo había interpretado en otras ocasiones como parte de su repertorio de flamenco más puro.

Ya cantan los gallos,
amor mío, y vete.
Calla que los gallos,
vete, vida mía.
Más no esperes,

⁷⁶ Salvo en el caso de la cita extraída del programa *El séptimo de caballería* de TVE que se incluye a continuación, los extractos líricos de «Dama errante» han sido obtenidos de una transcripción personal de la pista de audio del LP3 de *Omega*. Esta grabación incluida en la edición especial del vigésimo aniversario del álbum es el único documento en el que se recoge la versión de estudio de la canción.

no descubra el día
los nuestros placeres.
Calla que los gallos,
amor mío, vete

Esta estrofa contiene una coplilla recogida en diversos recopilatorios⁷⁷ como parte de la lírica castellana de tradición oral. En ella se recogen todos esos motivos que caracterizan las albas o alboradas medievales. La despedida entre los amantes, siendo uno de ellos quien urge al otro a abandonar el lecho compartido; la presencia del gallo como animal que simboliza la llegada del nuevo día, y la referencia al placer erótico compartido. Esta coplilla era una de las muestras líricas del repertorio popular de Enrique Morente y aparece también en alguno de sus trabajos discográficos como *Morente sueña la Alhambra* (2005).

La versión de «Dama errante» interpretada por Morente en el programa *El séptimo de caballería* de TVE, única interpretación de la canción de la que se conservan documentos audiovisuales, cerraba con una estrofa que, de nuevo, formaba parte de su repertorio popular, en este caso, de letras flamencas.

El maldito carcelero
tiene un ojo de cristal.
Que le den a usted,
que le van a dar.
Si lo tiene o no lo tiene,
eso no importa na'.
Que le den a usted,
que le van a dar.

Se trata de una copla popularizada por Manolo Caracol que Morente interpretó también en otras ocasiones. Así aparece recogida en el tema «Esquilones de plata», una de las canciones que formaron parte del disco *Nueva York - Granada* (1990) grabado en colaboración con Agustín Castellón Campos, célebre guitarrista flamenco conocido como «Sabicas». Esta última estrofa no se recogió, sin embargo, en la grabación de la versión para *Omega*⁷⁸.

⁷⁷ Así la encontramos en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* (1987) de Margit Frenk, donde aparece como «Nº454» (1987: 208). También aparece recogida en *Cancionero y romancero español* (1969), de Dámaso Alonso.

⁷⁸ Esta grabación, recogida en el LP 3 de la edición del vigésimo aniversario del disco (2016), sí incluye, sin embargo, la copla «Ya cantan los gallos», anteriormente citada.

La interpretación por bulerías que Morente hizo de esta canción contrasta con el tono pausado y melódico de la canción original de Cohen. No obstante, las modificaciones líricas que el granadino incluyó a la traducción de Alberto Manzano resultan de lo más apropiado y encajan a la perfección con los temas y motivos que ya aparecen en la original. La amplia visión literaria de Enrique Morente y su conocimiento de la tradición oral fueron imprescindibles para la transformación de esta canción que aunque no pasó el filtro final de *Omega* es una óptima representación del espíritu cosmopolita y de hibridación que transmite el álbum en su totalidad.

3.2.1.7. «Un cantaor debe morir»

«A Singer Must Die» fue una de las canciones que se publicaron en el álbum de estudio *New Skin for the Old Ceremony* (1974), el cuarto en la trayectoria musical de Leonard Cohen. El título de la canción desvela uno de los grandes temas de la producción artística de Cohen: el de la conciencia de la propia condición de poeta y creador que entraña, por tanto, la reflexión sobre la labor de creación artística. Así, en este ejercicio metaliterario en el que la voz poética invita al lector a reflexionar sobre la labor del poeta y su relación con la obra y la crítica, aparecen temas que ya estaban en canciones como «Tower of Song» o la anteriormente mencionada «Hallelujah». El primero de estos dos ejemplos, «Tower of Song», supone un ejercicio de reflexión sobre los pormenores de la vida del escritor desde un tono de inflado pesimismo. Resulta, del mismo modo, una muestra del ácido humor que caracterizaba la poesía de Cohen, pues la voz poética se vanagloria, de forma irónica, de su «don», el don de la palabra. En «Hallelujah» esa reflexión sobre los motivos que llevan al hombre a la labor de la creación artística —relacionados con lo divino pero también con lo terrenal—, aparece en interrelación con la pasión carnal y la espiritual, pero lleva, de igual manera, al tema del poder de la palabra y el deber de utilizarla con responsabilidad.

La original de Cohen intercala ese tema con otra de sus grandes inquietudes, la búsqueda de la aprobación femenina y su condición de eterno mujeriego.

Now the courtroom is quiet. But who will confess.
Is it true you betrayed us? The answer is Yes.
Then read me the list of the crimes that are mine,
I will ask for the mercy that you love to decline.
And all the ladies go moist, and the judge had no choice,

a singer must die for the lie in his voice.
(Cohen, 2009: 10)

La palabra «moist», que en este verso se refiere a las mujeres que menciona la letra, podría tener el doble sentido de «húmedas» por la emoción, es decir, como consecuencia de las lágrimas derramadas, o «húmedas» en el sentido sexual de la acepción. A pesar de que el texto de esta canción que Manzano le hizo llegar a Enrique Morente sí que incluía una traducción de esa referencia que también daba pie a ese doble sentido, el granadino optó por modificar ese verso⁷⁹.

And I thank you, I thank you for doing your duty,
you keepers of truth, you keepers of beauty.
Your vision is right, my vision is wrong,
I'm sorry for smudging the air with my song.
(Cohen, 2009: 10)

Esta estrofa revela, por un lado, el conflicto del poeta con su obra y su labor como creador literario y, por otro, la difícil relación entre el autor y la crítica, sea esta profesional o el reflejo de la opinión pública con respecto a su trabajo. El agradecimiento que abre el primer verso, la referencia a esos «keepers of truth» y «guardians of beauty» (2009: 10) o la disculpa que cierra la estrofa revelan el espíritu sarcástico de la canción, así como la intención política con que Cohen la escribió. El resto de estrofas de la canción de *Omega* siguen con fidelidad la versión de Alberto Manzano salvo por alguna modificación menor en alguno de sus versos que no afectaba, sin embargo, al significado del verso ni de la canción⁸⁰.

Sin embargo, para la última estrofa del texto Morente obvia la traducción de Manzano⁸¹ y acude directamente al original de Cohen, conservando así la integridad y consistencia de la adaptación.

Ahora estoy aquí

⁷⁹ Mientras que en la traducción de Manzano aparecía como «Todas las mujeres están mojadas/ Y el juez no tuvo elección», en la versión final que se grabó para *Omega*, Morente canta «La gente me acusaba/ Y el juez no tuvo elección».

⁸⁰ Cambia, por ejemplo, «Lamento haber ensuciado» (Manzano, 2021) por «Siento haber manchado» (*Omega*, 1996); o «La noche es espera» (Manzano, 2021) por «La noche es oscura» (*Omega*, 1996).

⁸¹ «Y en una tumba de cuatro duros,/ Espérame dentro/ Con esas que dan placer/ A cambio de dinero./ Con esas que se desnudan,/ Que siempre tienen un lecho/ Para que puedas reposar/ Tu cabeza en su pecho./ Y todas las mujeres están mojadas/ Y el juez no tiene elección:/ Un cantaor debe morir/ Por tener la mentira en su voz». (Manzano, 2021)

y sigo escuchando.
Tus gafas de sol te protegen.
Tu manera de despreciarte,
tu manera de detenerte,
los golpes en tu cuerpo,
sus puños en tu cara.
Y larga vida al estado,
quien quiera que lo hiciese.
Señor, yo no vi nada,
solo llegaba tarde a mi casa⁸².

«Un cantaor debe morir» es la adaptación de Leonard Cohen que más se acerca a la versión original de todas las que formaron parte del repertorio de *Omega*. La voz de Enrique Morente, más solemne y grave que en ninguna de las demás grabaciones del disco, toma un cariz de seriedad y, al más puro estilo *coheniano*, recita los versos en una interpretación que tiene más de recital que de canción. Como artista cuyo medio de expresión era la palabra, Leonard Cohen fue, en muchos casos, mal interpretado; su obra y su mensaje fueron mal entendidos y mal recibidos por el público en más de una ocasión. Como él, Enrique Morente también enfrentó duras críticas a lo largo de toda su trayectoria artística por no amoldarse a las normas del género musical en el que se encasillaba su obra. Por ello, la presencia de esta canción en *Omega* resulta especialmente significativa, pues refleja la sintonía entre ambos artistas a pesar de las notables diferencias que los separaban tanto en lo artístico como en lo personal.

3.2.2. El *Omega* más subversivo

Siguiendo con la clasificación planteada por Balbino Gutiérrez en su obra *Enrique Morente. La voz libre* (2018), en esta sección nos detendremos en el análisis de cuatro canciones de *Omega* basadas en textos de Federico García Lorca; cuatro piezas musicales cuya producción destaca por la presencia y la influencia del grupo Lagartija Nick. Así, para el análisis de «Omega (Poema para los muertos)», «Niña ahogada en el pozo», «Vuelta de paseo» y «Ciudad sin sueño», acudiremos a los textos originales de *Poeta en Nueva York* de los que proceden sus letras y atenderemos a las modificaciones líricas

⁸² Transcripción de la canción original del álbum *Omega* (1996).

llevadas a cabo por Morente y por los miembros de Lagartija Nick para llevar dichos textos al plano musical.

Tanto la adaptación de las canciones que conforman este segundo nivel como la de aquellas que se incluyen en el tercero supuso un grado de dificultad mucho menor. Al disponer de la versión definitiva de los textos en el mismo idioma, Morente y Lagartija Nick solo tuvieron que acudir a la obra de Federico García Lorca —especialmente a *Poeta en Nueva York*— para obtener los textos sobre los que se construyeron las canciones de *Omega*. Sin embargo, a pesar de que para Alberto Manzano las adaptaciones de Federico García Lorca se mantuvieron mucho más fieles a los originales que las de Leonard Cohen y acabaron siendo muestras líricas de un nivel literario más elevado (Galindo, 2011: 42), lo cierto es que los textos de García Lorca también sufrieron modificaciones en el proceso de adaptación y producción del disco. Tal y como veremos a continuación, además de cambiar de orden algunas de las estrofas de ciertos poemas para ajustar mejor la métrica al ritmo de la música, los artífices de *Omega* se tomaron las libertades creativas necesarias para obtener los resultados deseados. Encontraremos así fragmentos de diferentes poemas —ya sea de *Poeta en Nueva York* o de otros poemarios— en las mismas canciones, los versos de Federico García Lorca junto a los de otros autores como Walt Whitman o muestras de la tradición oral peninsular que comparten espacio lírico con obras de la llamada «poesía culta».

Este segundo nivel en la clasificación musical de *Omega* se caracteriza por comprender «una amalgama de estilos flamencos» (Gutiérrez, 2018: 605), así como letras que ya tienen precedentes temáticos en producciones anteriores de Enrique Morente. Este es también el nivel musical en el que se recogen parte de las *morentinas*⁸³ de *Omega*, es decir, composiciones que aúnan letras cultas y populares, sonidos del flamenco y de otros géneros musicales y que son, en definitiva, las composiciones musicales que mejor reflejan el espíritu innovador y curioso de Enrique Morente.

3.2.2.1. «Omega (Poema para los muertos)»

«Omega (Poema para muertos)» es, además del tema musical que da título al álbum que aquí nos ocupa, el que inaugura su lista de canciones. Fue, asimismo, la primera canción

⁸³ Gutiérrez define las *morentinas* como «las composiciones y los cantos de Morente que no se pueden clasificar de manera convencional ni por las letras ni por los estilos tradicionales y que constituyen una parte muy importante de su producción creadora [...] de los últimos quince años de su carrera» (2018: 605).

basada en un texto de Federico García Lorca que los miembros de Lagartija Nick adaptaron para un proyecto previo que finalmente vio la luz en el álbum publicado junto a Morente en 1996.

Yo compuse «Vuelta de paseo» y «Ciudad sin sueño» muy rápidamente en el invierno de 1995. «Omega» ya estaba escrito antes por Eric y por mí. Enrique Morente venía trabajando en unas versiones de Leonard Cohen adaptadas al flamenco [...] así que se unieron los dos proyectos en uno solo... (Gutiérrez, 2018: 481)

A pesar de que la primera versión de estudio contaba solo con tres minutos de grabación, la pista final de «Omega (Poema para los muertos)» dura diez minutos y cuarenta y cinco segundos, lo que la convierte en la más extensa de todo el disco.

El grueso de la letra de esta canción procede de «Omega (Poema para muertos)», uno de los conocidos como «poemas sueltos» de Federico García Lorca. El texto original es, en realidad, un poema breve en el que se suceden, como una especie de estribillo, numerosas exclamaciones de solo dos palabras —«las hierbas»—; así como una advertencia —«espera»—. Aunque no forme parte de *Poeta en Nueva York*, las imágenes que se suceden en los versos de este texto y el aura de angustia y desesperación que transmiten sus interjecciones encajan a la perfección con la estética oscura y surrealista de dicho poemario lorquiano.

La versión de Lagartija Nick y Enrique Morente, a pesar de mantener ese clima de angustia y desesperación, añade diferentes niveles de complejidad al poema original combinando los versos del mismo con fragmentos de otras obras del propio Federico García Lorca e incluso con estrofas de canciones del repertorio popular recopiladas e interpretadas por Morente.

Como la noche interminable
cuando se apoya en los enfermos,
y hay barcos que buscan ser miraos
para poder hundirse tranquilos.
Si cada aldea tuviera una sirena,
Mi corazón tendría la forma de un zapato.
(Morente, 1996)

La primera estrofa de la canción, sin ir más lejos, es una adaptación y redistribución de la primera estrofa de «Luna y panorama de los insectos», uno de los textos de *Poeta en Nueva York* al que el Lorca dio el subtítulo de «Poema de amor»; y que forma parte de la

sexta sección del poemario, «Introducción a la muerte». En este caso, la desolación que transmite esta estrofa es pausada y tranquila, por lo que contrasta enormemente con el momento musical que la sucede. Al introducir este elemento ajeno al poema original, la canción abre con la presencia de la noche y, con ello, de la luna. Sobre la función de la luna en *Poeta en Nueva York* (1940), Manuel Antonio Arango afirma que, mientras que en otros libros tiene «implicaciones antropológicas», en el poemario neoyorquino es «una luna que castiga, en nombre de la tecnificación que ultraja la vida» (1995b: 369). Destaca, asimismo, que «la pluralidad semántica del simbolismo lunar es sorprendente porque [...] puede encarnar diferentes valores en un momento dado» (1995b: 371).

El siguiente fragmento de la canción, cantado por la voz distorsionada y cargada de eco de Enrique Morente, lo componen, precisamente, los versos del poema original de Federico García Lorca que le da nombre a este tema. Las inquietantes imágenes que transmite Lorca a través de este poema se convierten en oscuras y místicas advertencias cantadas por la voz de un Morente lleno de emoción, un clima que se acentúa gracias a la poderosa percusión de la batería que lo acompaña.

No obstante, el elemento que más protagonismo acapara en la interpretación que Morente hace de «Omega (Poema para los muertos)» es la profunda y desgarradora exclamación que, como advertencia, se repite a lo largo de todo el poema: «¡Las hierbas!».

También están ligadas a la idea de los poderes naturales, en bien y en mal. Las hierbas, por su poder medicinal o su veneno, aparecen con gran frecuencia en leyendas y cuentos folklóricos y en la magia. La sistematización de cualidades asignadas a cada hierba o planta constituye un caso evidente de especialización del simbolismo. (Cirlot, 1992: 240)

En la canción, cada intervención de Morente clamando «¡Las hierbas!» actúa como preámbulo de un giro inesperado en el sonido del acompañamiento musical. Los quejidos del cantaor, que son bramados en el silencio de un acompañamiento sobrio y pausado, dan paso a una explosión de sonido en la que la batería, la guitarra eléctrica y el bajo se funden en un ritmo frenético con el «ruido» del acople de los sintetizadores.

Para el oyente «Omega» es, por tanto, una experiencia llena de sobresaltos; un viaje de sensaciones en el que su atención y sus sentidos están puestos en el desarrollo sonoro de la canción. Muestra de ello es el giro que acontece una vez pasado ya el ecuador de la canción, cuando se aproxima el séptimo minuto de grabación. La pista de sonido parece verse afectada por una serie de grabaciones que, como si fueran interferencias, emergen de fondo a modo de psicofonías distorsionadas, superponiéndose unas sobre

otras. Esos quejíos distorsionados no son sino fragmentos de grabaciones de grandes cantaores ya fallecidos que el propio Antonio Arias se encargó de recopilar por encargo de Morente para incluirlas en la canción. «Omega» cuenta, gracias a esto, con las voces de Manuel Vallejo, Chacón, Manuel Torres o Manolo «Caracol», entre otros (Barrera Ramírez, 2014b: 113), lo que la convierte en un verdadero homenaje a los grandes nombres del flamenco. Este es el motivo por el que el título de la canción va seguido de «Poema para *los* muertos», sintagma que, a diferencia del empleado por García Lorca en el título de su poema, cuenta con la presencia del artículo determinado.

Otra particularidad de «Omega» es, de nuevo, la fusión de la poesía culta con el repertorio popular de Enrique Morente. En la versión definitiva de la canción hay dos estrofas que se corresponden con coplas del repertorio popular, una de ellas por seguiriyas y la otra por soleares.

A queos los golpes,
A queos, por Dios.
Que se le arrancan las alas,
que se le arrancan de fatigas
las alas a mi corazón.
(Gutiérrez, 2018: 606)

Los versos «Tú vienes vendiendo flores/ las tuyas son amarillas/ las mías de tos colores», del repertorio por soleares de Morente, se corresponden con los de una soleá que ya había interpretado en numerosas y ocasiones y que, tal y como él mismo había declarado en alguna ocasión, había aprendido del maestro Antonio Mairena. Esta coplilla fue grabada para alguno de sus trabajos discográficos; en *Despegando*, por ejemplo, la encontramos en el tema «Vendiendo flores» cantada también por soleares. Se trata de una letra que, en su momento, fue grabada por otros grandes nombres del flamenco como Pepe Habichuela o Manolo Caracol, además de Antonio Mairena (Gutiérrez, 2018).

Estos detalles hacen que «Omega» sea la apertura perfecta para un trabajo que además de homenajear a *Poeta en Nueva York* y de aventurarse en la tarea de cantar al García Lorca menos cantado, es también un homenaje a la historia y evolución del flamenco y a su capacidad para adaptarse, como expresión artística universal, a sonidos y letras que no son tradicionalmente propias del género.

3.2.2.2. «Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)»

Es esa misma angustia de las escaleras de los edificios gigantes de Nueva York donde no puedes salvar a nadie y una niña se ahoga... en medio del maremágnum de la industria. Lo cantamos en tiempo de jaleo. Y es una continuación más poética de todo el drama de la sociedad industrial moderna. (Galindo, 2011: 85)

Con estas palabras describía Enrique Morente la canción «Niña ahogada en el pozo», un tema interpretado por *jaleos* y basado en el texto «Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)» de *Poeta en Nueva York*. La perturbadora imagen que transmite el título del poema y de la canción nos indica de manera efectiva el eje temático en torno al cual gira la acción en el texto: la muerte.

Las estatuas sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes,
pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.
... que no desemboca.
(García Lorca, 2008: 178)

La primera estrofa del poema y de la canción desvela el motivo literario central del mismo, uno de los más recurrentes y constantes en la obra de Federico García Lorca: el del agua, especialmente el agua estancada o sin movimiento, como símbolo de muerte. Esa agua «que no desemboca», símbolo de la presencia de la muerte, está presente en todas y cada una de las estrofas de este poema. En ese sentido, el poeta granadino escribió lo siguiente sobre las imágenes que inspiraron el poema:

Un día la pequeña Mary se cayó a un pozo y la sacaron ahogada. No está bien que yo diga aquí el profundo dolor, la desesperación auténtica que yo tuve aquel día. Eso se queda para los árboles y las paredes que me vieron. Inmediatamente recordé aquella otra niña granadina que yo vi sacar del aljibe, las manecitas enredadas en los garfios y la cabeza golpeando contra las paredes, y las dos niñas se me hicieron una sola que lloraba sin poder salir del círculo del pozo dentro de esa agua parada que no desemboca nunca. (García Lorca, 1994: 350)

En el «Romance sonámbulo» del *Romancero gitano* (1928), por ejemplo, los versos «Sobre el rostro del aljibe/ se mecía la gitana./ Verde carne, pelo verde,/ con ojos de fría plata» anunciaban el trágico final de la muchacha gitana que, esperando a su amante, había muerto sobre el aljibe; es decir, sobre un depósito en el que, como en el pozo, el

agua se mantiene contenida, en calma y sin movimiento. En ese mismo poema, Federico García Lorca insistía ya en esa idea con «Un carámbano de luna/ la sostiene sobre el agua», reforzando así la función del elemento acuático como un agente trágico que está directamente vinculado con la muerte.

Encontramos una imagen parecida en la «Casida del herido por el agua», uno de los poemas que forman parte de *Diván del Tamarit* (1940). En esta casida, la voz poética expresa su deseo de bajar al pozo «para mirar el corazón pasado/ por el punzón oscuro de las aguas», siendo aún más claro en versos como «Quiero bajar al pozo,/ quiero morir mi muerte a bocanadas,/ quiero llenar mi corazón de musgo,/ para ver al herido por el agua». La profundidad del pozo donde reposa el agua en calma es el escenario en que tienen lugar todas las imágenes de tragedia que se suceden en el poema. Para Eduardo Tijeras, este poema es un espacio onírico en el que la voz poética lucha por llegar a las profundidades de la pesadilla buscando su «expiación y catarsis» (2015: 99). De todas las acepciones simbólicas del agua en nuestro imaginario cultural, Cirlot destaca el carácter agónico de lo acuático:

Tanto si tomamos las aguas como símbolo del inconsciente colectivo o personalizado, como si las vemos en su función mediadora y disolvente, es evidente que su estado expresa el grado de tensión, el carácter y aspecto con que la agonía acuática se reviste para decir, con mayor claridad a la conciencia, lo exacto de su mensaje. (Cirlot, 1992: 55)

Del mismo modo, la célebre duda «¿No habrá sido la muerte el primer Navegante?» que Gaston Bachelard enunciaba en *El agua y los sueños* (2003: 114) ponía ya de manifiesto la relación establecida entre el agua y la muerte desde los más antiguos relatos mitológicos. Por ello y a pesar de la ambivalencia del símbolo, no es de extrañar que en la obra de García Lorca, el agua y, especialmente, el agua quieta, esté estrechamente vinculada a la presencia de la muerte como *fatum* de todo hombre. En palabras de Manuel Antonio Arango, «en *Poeta en Nueva York*, el agua es un símbolo a la vez de muerte y destrucción» (1995b: 373).

Por otro lado, el hecho de que la víctima de la tragedia que aquí nos ocupa sea una niña conecta con la imagen que el poeta pretendía transmitir de la ciudad de Nueva York. Como lugar en el que reinaban la geometría y la angustia y como ciudad en la que no había sitio para la naturaleza o la felicidad y en la que el individuo estaba predestinado a vivir sufriendo por y para un sistema que lo explotaba sin darle nada a cambio, la infancia no tenía cabida. El niño es, según Cirlot, «símbolo del futuro, en contraposición al anciano

que significa el pasado. [...] De ahí su concepción como “centro místico” y como “fuerza juvenil que despierta”» (1992: 325).

En su adaptación, Enrique Morente y Lagartija Nick se limitan a cambiar el orden de algunas de las estrofas del poema original manteniendo, sin embargo, la totalidad de sus versos y poniendo toda la fuerza de la voz en los «que no desemboca». Esos son los versos en los que el cantaor se recrea entre el vertiginoso ritmo de palmas, la percusión y las guitarras eléctricas que conforman el acompañamiento musical de la canción. La interpretación del cantaor hace de «Niña ahogada en el pozo» una de las canciones más particulares de *Omega*; Morente recita los versos con un fraseo rápido y desordenado que sigue el frenético ritmo de la percusión, lo que hace que, en ocasiones sea difícil distinguir las palabras de esos versos, oscureciendo aún más las imágenes que transmite del poema.

3.2.2.3. «Vuelta de paseo»

En la primera de las diez partes en que se divide *Poeta en Nueva York*, titulada «Poemas de la soledad en Columbia University», encontramos «Vuelta de paseo» como texto inaugural de este poemario. Se trata de un breve poema de tan solo 12 versos en el que Federico García Lorca introdujo ya las bases temáticas sobre las que se sostenía todo el poemario que se desarrollaba a continuación.

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.
(García Lorca, 2008: 111)

El espacio celeste, el cielo, es el primer símbolo que aparece en el poema y lo hace como complemento agente de la acción, es decir, como el ente que ha cometido el asesinato. Según Arango, el cielo es considerado como un elemento «asociado al principio masculino, [...] mientras que la tierra está asociada al principio femenino pasivo» (1995b: 371).

El constante flujo de imágenes que el poeta encadena en este texto se reproduce en la mente del lector como si de una serie de fotogramas se tratase, enfatizando una vez más la influencia de las artes escénicas y especialmente del cine de principios del siglo XX en esta obra de García Lorca. En los versos de este poema se suceden imágenes de

muerte y desaliento que conforman un paisaje desolador, un flujo de imágenes que se yuxtaponen en un recurso propio del surrealismo y que genera un fuerte efecto onírico en el lector. Las formas «que buscan el cristal» y, por tanto, lo frío e inerte, conviven con una escena de naturaleza muerta: «el árbol de muñones», «los animalitos con la cabeza rota» o «el agua harapienta» nos hablan de un paisaje en el que, como sucede en la gran urbe donde solo se ven edificios de cemento y cristal, el individuo ve frustradas sus ansias de conectar con sus propias raíces, con el mundo natural. Tanto el árbol como los «animalitos» presentan, además, signos de violencia que sugieren que sus heridas son el resultado de la brutalidad de un sistema que arrollaba todo lo que se pusiera en su camino. Aparece de nuevo la imagen del niño en el verso «y el niño con el blanco rostro de huevo» (2008: 111), esta vez marcado por la presencia de la muerte representada en la palidez de su tez. Esta imagen recuerda al lector que la infancia no tenía cabida en una ciudad como Nueva York. Asimismo, la «mariposa ahogada en el tintero» puede entenderse, además de cómo una víctima más de la violencia del sistema, como una metáfora de la manera en que ese sistema consume hasta la belleza más pura. Ese tintero, como recipiente de un líquido que se mantiene estático, cumple en este caso una función simbólica muy similar a la del pozo en «Niña ahogada en el pozo».

Resulta especialmente simbólica la presencia del cristal como uno de los elementos con más protagonismo en la urbe pues, tal y como apunta Cirlot, su estado de transparencia «se define como una de las más efectivas y bellas conjunciones de contrario: la materia “existe”, pero es como si no existiera, pues que se puede ver a su través» (1992: 152). En este caso, el cristal es el elemento al que las «formas» ansían llegar, la única esperanza de conexión con el mundo exterior y, por ello, con el mundo natural que existe para el individuo.

En el primer y el último verso de «Vuelta de paseo» la voz poética expresa, en cierto modo, su estado de ánimo. Este paralelismo aporta al poema una estructura circular que consigue enfatizar el efecto onírico de su contenido. Al mismo tiempo, se trata de un verso que refleja las dos fuerzas que parecen reinar en este poema: la muerte y la fatalidad del destino, este último elemento representado por el cielo, fuerza que tiene poder sobre el estado del yo poético pero a la que este no puede controlar. Este primer verso, «Asesinado por el cielo», es precisamente el que más se repite en la versión de «Vuelta de paseo» que Enrique Morente y Lagartija Nick grabaron para *Omega*.

En este caso, los primeros dos minutos de la canción transcurren al ritmo de una *granaina*; Morente canta la primera estrofa de la canción con una voz calmada y acompañado solo por una guitarra flamenca que marca un ritmo suave y delicado.

Llegado el momento, la canción rompe en un estridente jaleo de guitarras eléctricas, bajos y baterías que aceleran el ritmo de la canción y sobre los que la voz de Morente se eleva esta vez de manera más intensa y acelerada, para poner más énfasis en cada uno de los «asesinao por el cielo» que entona.

Los gemidos ininteligibles del propio Morente y de su coro una vez terminan las estrofas del texto despiden la canción sobre un fondo de sonidos de guitarras acopladas y de *quejíos* que, al unísono, recrean de forma magistral la angustia y la desolación que Federico García Lorca fue capaz de reflejar en los versos de este poema.

3.2.2.4. «Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)»

Esta canción para mí habla de una ciudad donde no duerme nadie con la conciencia tranquila. Ni uno ni otro. Con la angustia de qué podrá pasar al día siguiente. Es una sociedad que vive en el aire. No duerme por desesperación. Y refleja la sociedad de consumo, la sociedad de ambición, del comercio engañoso, de la especulación y la corrupción. (Galindo, 2011: 78)

Con estas palabras describió el maestro Enrique Morente lo que «Ciudad sin sueño» significaba para él. Esta canción está inspirada en el poema homónimo que forma parte de la tercera sección de *Poeta en Nueva York*, un apartado titulado «Calles y sueños». Se trata de un poema en el que la noche es, además del espacio temporal en que se desarrolla la acción, una metáfora de la oscura situación de decadencia de la sociedad moderna, en especial de una sociedad extremadamente capitalista cuyo máximo exponente era, en este caso, la ciudad de Nueva York. El cielo al que la voz poética hace referencia en la primera estrofa es, como no podía ser de otro modo, el de la metrópolis neoyorquina; un cielo de rascacielos y luces artificiales que nunca descansa y, por ende, nunca permite el descanso.

La noche juega un papel muy importante en la obra de García Lorca, pues es siempre el escenario en que aparece uno de los símbolos lorquianos por excelencia: la luna. Para J. M. Aguirre, la luna «es el dios de la obra de Lorca» (1967: 281), pues es un elemento que suele estar presente en los momentos en que los augurios de tragedia de la poesía lorquiana tornan, finalmente, en la muerte de sus protagonistas. Como un vigía, la luna es siempre testigo del trágico destino del individuo. Por eso no es de extrañar que en una escena de tensión e incertidumbre como la de «Ciudad sin sueño», «las criaturas de

la luna» estén merodeando por las calles de Nueva York para cerciorarse del sufrimiento y la agonía de aquellos que viven en la ciudad.

No obstante, la falta de sueños y de descanso que describe la voz poética no afecta solo a los vivos; el «muerto en el cementerio más lejano/ que se queja tres años» o «el niño que enterraron esta mañana» (2008: 151) son también víctimas del frenético ritmo de una ciudad en la que los muertos tampoco pueden descansar. Incluso animales como las iguanas, los cocodrilos, las «furiosas hormigas» o el oso, agentes del mundo natural, están al servicio de los mecanismos de la ciudad que atormentan al individuo y que impiden a toda costa su descanso. Particularmente revelador es el verso «No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!» (2008: 151) que de manera breve pero contundente desmiente la máxima que Calderón de la Barca immortalizó en su obra *La vida es sueño* (1635); en el escenario que nos describe la voz poética en estos versos, la vida no es más que una angustiada e interminable vigilia.

Esta voz poética, sin embargo, ofrece al lector un leve atisbo de esperanza en forma de promesa en medio de la desoladora escena al anunciar, como si de una profecía se tratase, el día en que resucitarán «las mariposas disecadas», seres que representan la inocencia y la belleza de todo aquello que la ciudad ha aniquilado. No obstante, la esperanza de ese «otro día» que el yo poético promete como el día en que volverán la vida y la belleza queda sepultada por los aterradores versos de la última estrofa del poema:

Pero si alguien cierra los ojos,
¡azotadlo, hijos míos, azotadlo!
Haya un panorama de ojos abiertos
y amargas llagas encendidas.
(García Lorca, 2008: 153)

El yo poético amenaza, como si de un celador se tratase, a todo aquel que cierre los ojos, que intente evadirse de la realidad. Se insiste así en la idea de la vigilia como la penitencia del individuo que vive en la ciudad moderna, pues la única realidad que deja ver la noche es la de un mundo de falsedad y muerte.

La versión que Morente y Largentija Nick hacen de este poema incluye, además, los versos «one hour to madness and joy! O furious! O confine me not!» que forman parte de «One Hour to Madness and Joy», uno de los poemas del autor norteamericano Walt Whitman, figura literaria muy importante para Federico García Lorca. De nuevo, la modificación introducida por Enrique Morente resulta especialmente significativa, no solo por el simbolismo que rodea a la figura de Walt Whitman en el universo poético

lorquiano, sino también por la carga simbólica que encierra el poema del que se toma este verso en concreto. «One Hour to Madness and Joy» fue el sexto poema de «Enfans d'Adam» —que más tarde recibió el título «Children of Adam»—, añadido a la colección de *Leaves of Grass* (1860). Como poema culminante de la colección, «One Hour...» transmite el ímpetu de una carga erótica que, movida por fuerzas cósmicas, se combina en los actos de creación del universo poético de Whitman. Así, cuerpo y alma se unen para crear el «yo», la identidad del individuo; la tierra y el sol son las fuerzas que dan origen al mundo natural y, por último, lector y poeta son los dos polos de la creación literaria. La fuerza sexual que se celebra en este poema en el que se suceden imágenes que rememoran el éxtasis erótico es la misma fuerza sexual que García Lorca celebró en obras como el *Romancero gitano* (1928), *Bodas de sangre* (1931) o *Diván del Tamarit* (1940). Del mismo modo, esa fuerza erótica es la que mueve a la voz poética de gran parte de las composiciones líricas de Leonard Cohen, como hemos explorado en secciones anteriores de este trabajo.

Por todo ello, así como por lo inusual de su acompañamiento musical, «Ciudad sin sueño» es una de las canciones más eclécticas y experimentales de todo el álbum *Omega*. Cuenta Juan Codornú, guitarrista de Lagartija Nick, que antes de comenzar la grabación del tema, Morente escribió diferentes versos del poema en trozos de papel que repartió entre los músicos e ingenieros de sonido allí presentes pidiéndoles que entraran en la sala de grabación y que, todos a la vez, recitaran los versos del poema que había escritos en esos papeles (Galindo, 2011). El resultado de este episodio son esos clamores ininteligibles que suenan de fondo con el compás frenético de las palmas y los aullidos de la guitarra eléctrica que se acoplan al tiempo que Morente canta los últimos versos del poema. Este acompañamiento musical consigue por lo angustioso y ahogado de su ritmo transportar al oyente a esa ciudad en la que el ruido de la maquinaria no cesa y las luces cegadoras impiden el descanso.

Como parte del *Omega* más subversivo, «Ciudad sin sueño» es una fiel representante del espíritu musical de Lagartija Nick, así como una muestra indiscutible de la huella que dejaron en el disco.

3.2.3. El *Omega* más flamenco

En este último apartado analizaremos los temas de *Omega* que según Balbino Gutiérrez siguen de manera más fiel los cánones del flamenco tradicional. De este modo, centraremos nuestra atención en las canciones «El pastor bobo», «La aurora de Nueva York», «Vals en las ramas», «Norma y paraíso de los negros» y, por último «Adán», un tema que Gutiérrez no incluye en ninguna de las secciones en que divide este álbum pero que por su naturaleza musical encaja a la perfección con las canciones analizadas en este apartado. No obstante, a pesar de adherirse a los palos más tradicionales y característicos del flamenco, todas estas canciones siguen siendo muestra del espíritu innovador y heterodoxo de Enrique Morente y se erigen como uno de los motivos principales de que *Omega* sea considerado como la obra más vanguardista de la historia del flamenco.

Este es, por tanto, la sección de *Omega* en la que, además de las letras lorquianas, destacan los arreglos musicales de grandes nombres del flamenco como Juan Antonio Salazar, que compuso temas para Camarón, entre otros muchos cantaores; el célebre tocaor sevilla Vicente Amigo, uno de los guitarristas más reconocidos de su generación; o Isidro Muñoz, artífice de los arreglos musicales de tres canciones del álbum.

3.2.3.1. «Solo del pastor bobo»

Este tema es, como «Omega (Poema para los muertos)» o «Adán», una de las pocas excepciones en las que Morente incluye en este álbum textos que no forman parte de *Poeta en Nueva York*. En este caso, el «Solo del pastor bobo», nombre que recibe originalmente este poema, es uno de los monólogos de *El público*, la célebre obra de teatro de Federico García Lorca escrita en 1930 y cuya primera representación no llegó a realizarse hasta cuatro décadas después. Se trata de una obra que, como *Así pasen cinco años*, pertenece a lo que se ha denominado «teatro imposible» del autor granadino; una obra de planteamiento surrealista que busca, como el movimiento estético al que se adscribe, romper con las normas establecidas. De hecho, para autores como Ana María Gómez Torres, el propósito de *El público* era «destruir el teatro tradicional» (1995: 46).

Para Rafael Martínez Nadal, la peculiaridad de *El público* reside precisamente en su naturaleza surrealista, en «la coexistencia de la realidad y el sueño, la intercomunicación entre las distintas esferas, el derribo de los límites tradicionales de tiempo y espacio» (Martínez Nadal, 1974: 79). Sobre esa naturaleza rompedora de esta obra teatral, Federico García Lorca reconoció lo siguiente en una entrevista con el diario argentino *La nación*:

Sí, mi pieza no es una obra para representarse es, como ya lo he definido, un poema para silbarlo, ese silbido se esconde o forma parte de un lenguaje que se escucha pero no se articula como palabra comprensible, es el teatro bajo la arena que encuentra una manera de expresión arriba, en donde está ese teatro al aire libre, dos espacios conjugados y separados a la vez por las barreras que forman las convenciones sociales. (García Lorca, 2006: 17)

A pesar de que en algunas de las ediciones que se han publicado de *El público* este «Solo del pastor bobo» aparece como enlace entre el cuarto y el quinto cuadro de la obra, en la edición analizada y consultada para el desarrollo de este trabajo aparece como introito, lo que ofrece al lector o espectador una especie de anticipo o visión inicial de la temática que se desarrollará en la obra. Resulta relevante subrayar que en este «Loa del pastor bobo» —como también se conoce este fragmento de la obra— el pastor se retira del escenario mientras lleva consigo las caretas, un gesto simbólico que puede interpretarse como la retirada de esas convenciones sociales que el autor mencionaba, algo que permite la representación de lo oscuro y lo oculto que ofrece esta obra. Para autores como Kosma, este desenmascaramiento es especialmente simbólico, pues encierra la premisa principal de la obra al afirmar que «vivir alineado es no vivir, es estar muerto» (1996: 68).

Así, este solo del pastor bobo insiste en una serie de temas y de ideas, siendo una de ellas la de la máscara o la careta. Para María E. Harretche, «casi todo lo que ocurre, se dice, se calla, se hace o se deshace en *El Público* supone un proceso de enmascaramiento o desenmascaramiento» (1990: 1816).

El pastor bobo guarda las caretas,
las caretas
de los pordioseros y de los petas,
que matan a las gipaetas.
Caretas,
de los niños que usan la puñeta
y se pudren debajo de una seta

La máscara o la careta, como aparece mencionada hasta en diez ocasiones en este fragmento de *El público*, es un mecanismo para ocultar la realidad, aunque también puede utilizarse para desvelarla y dejar en evidencia la mentira. Sobre la naturaleza transformadora de la máscara y su capacidad para ocultar, Cirlot apunta lo siguiente:

Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya «otra cosa», pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; este es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. (1992: 299)

«No hay más que máscara», afirma el Director, uno de los personajes principales, en el tercer cuadro de la obra. En una profunda reflexión, este personaje habla de la máscara como una lacra que oprime al ser humano incluso en sus momentos más íntimos (García Lorca, 2006). La máscara es la proyección que el individuo hace de sí mismo, la manera en que elige exponerse al mundo. Sin embargo, el elemento performativo de esas expectativas sociales que el individuo aspira a cumplir puede acabar dominando su esencia genuina, haciendo que la máscara se convierta en su verdadera personalidad.

El motivo de la máscara goza de una gran importancia así como una carga simbólica profunda y misteriosa en *Poeta en Nueva York*. En el contexto de esta obra, García Lorca utiliza la imagen de la máscara en varios poemas. En «Danza de la muerte», por ejemplo, la máscara «que viene del África a Nueva York» esconde el rostro de un afroamericano que siembra el caos y la angustia por la metrópolis norteamericana. En palabras del propio Federico García Lorca esa máscara es «muerte verdaderamente muerte, sin ángeles ni *Resurrexit*. Muerte alejada de todo espíritu, bárbara y primitiva como los Estados Unidos, que no han luchado ni lucharán por el cielo» (1994: 348). Para Arango, esa máscara de «Danza de la muerte» es, además de un símbolo primitivo, un símbolo de denuncia social (1995b: 358), así como el elemento central en torno al que se estructura el poema. Para Honig, por otro lado, el negro lleva la máscara porque la pureza espiritual de su raza se convierte en todo lo contrario al llegar a la aniquiladora sociedad neoyorquina, por lo que el negro, como «encarnación de la vida» que es, llega oculto tras la máscara de la muerte (1974: 96).

Esa idea de la sociedad que oprime al individuo con sus expectativas que subyace en el mensaje de *El público* es también uno de los elementos en torno a los que gira *Poeta*

en *Nueva York*. La ciudad ejerce en el poemario el papel de elemento opresor que acaba alienando de identidad de los individuos que viven en ella.

Como ocurría en el caso de «Omega», la conexión temática entre el fragmento de *El público* y los textos de *Poeta en Nueva York* convierte este «Solo del pastor bobo» en un texto ideal para formar parte de la lista de canciones de *Omega*. En la versión del álbum, Enrique Morente utiliza como letra los versos del fragmento original de Federico García Lorca sin realizar apenas cambios. Se trata de una serie de versos, la mayoría de rima consonante, que fueron escritos por García Lorca con la intención de ser cantados sobre el escenario, por lo que su adaptación musical para el álbum no debió suponer complicaciones. Juan Antonio Salazar, autor de la composición musical de esta canción, se encargó de crear una base flamenca de corte tradicional. Las palmas, único elemento de percusión, suenan de fondo mientras el suave y delicado sonido de la guitarra flamenca marca el ritmo de la bulería interpretada por la poderosa voz de Enrique Morente.

3.2.3.2. «La aurora de Nueva York»

Uno de los aspectos más importantes de *Poeta en Nueva York* es la influencia que la arquitectura de la ciudad ejercer sobre el estado de ánimo del poeta y cómo ese horizonte de altísimos rascacielos, ángulos y aristas acaba abriéndose hueco prácticamente como un personaje más en este poemario.

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos [...]. Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de Gloria. Ejércitos de ventanas, donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de las delicadas brisas que tercamente envía el mar, sin tener jamás respuesta. (García Lorca, 1994: 344-345)

Por ello, uno de los textos de *Poeta en Nueva York* en que mejor se aprecia el poder de la formas arquitectónicas de la metrópolis norteamericana es «La aurora», un poema que podemos encontrar en la tercera de las diez secciones en que se divide el poemario, «Calles y sueños».

«La aurora de Nueva York tiene/ cuatro columnas de cieno», reza el primer verso. Nos encontramos ante un escenario en que la aurora de la ciudad aparece como

protagonista de un poema en que se nos mostrará cómo la ciudad recibe la esperanza y la oportunidad del nuevo día representada en esa luz del amanecer. Ya en la primera estrofa vemos que la aurora está sostenida por «cuatro columnas de cieno», por cuatro pilares de lodo y barro estancado. Posee, asimismo, «un huracán de negras palomas/ que chapotean las aguas podridas». Nos encontramos, de nuevo, ante la imagen del agua estancada como indicador de miseria, en este caso con una metáfora que equipara lo miserable de la vida en la ciudad con el elemento natural en descomposición.

La imagen de la naturaleza que se proyecta a lo largo de todo el poemario que aquí nos ocupa se aleja en estilo y forma de la que reina en otras obras de Federico García Lorca. En *Poema del cante jondo*, por ejemplo, las imágenes y los símbolos que acompañaban a los elementos naturales que en el poemario aparecen aludían a las connotaciones positivas que el mundo natural tenía para el poeta. Esta disparidad en cuanto a la percepción del mundo natural proviene, en ambos casos, de la importancia del imaginario andaluz en la formación del poeta. Tal y como apuntábamos en capítulos anteriores, para Josephs y Caballero el tema de Andalucía en la obra de García Lorca se convierte, en ocasiones, en un telón de fondo desde el que el poeta proyecta su visión de la realidad más que en un tema *per se*. Es la mirada andaluza la que describe y dibuja la monstruosa urbe neoyorquina, y es esa misma mirada la que, una vez alejada de la ciudad y en contacto con el mundo natural norteamericano, se torna melancólica. Esto se aprecia en «Poema doble del Lago Eden», texto en el que la voz poética se enfrenta a la nostalgia del pasado y de la infancia perdida —el yo poético enfrentado a su «voz antigua»⁸⁴— a raíz de su contacto con la naturaleza que le rodea. En *Poeta en Nueva York*, la naturaleza vegetal, como «últimos residuos de vida» (Díez de Revenga, 1977: 46) actúa como símbolo de la pérdida de la inocencia y la nostalgia del pasado.

La aurora de Nueva York, apoyada en la podredumbre que cubre y de la que se alimenta la ciudad, gime por las escaleras como gimen los que sufren, en este caso buscando naturaleza entre las interminables hileras de ventanas. La carga simbólica de la aurora, protagonista indiscutible del poema, ha sido ampliamente explorada a lo largo de la historia.

El significado simbólico de la aurora concierne analógicamente a todo principio, despertar o iluminación; por esto, la alegoría la muestra como doncella desnuda que aparta de su cuerpo velos en movimiento ondulante. En emblemas, marcas y signos,

⁸⁴«Era mi voz antigua/ ignorante de los densos jugos amargos./ Lo adivino lamiendo mis pies/ bajo los frágiles helechos mojados.» (García Lorca, 2008: 165).

imágenes de la aurora aparecen con frecuencia en el período inmediatamente anterior al Renacimiento. Trátase de un simbolismo no disimilar al de los niños. Uno y otros constituyen representación del Doncel divino o de la Doncella divina, símbolos del alma en su función naciente. (Cirlot, 1992: 90)

En palabras de Manuel Antonio Arango, «el hombre se encuentra enajenado de su naturaleza genérica en los planos individual (psicológico) y social, provocando desequilibrios psicosociales típicos de una sociedad en que lo material es la norma de valor suprema» (1995a: 59), por lo que el sufrimiento de la aurora representa el sufrimiento del individuo. Esta idea conecta directamente con los primeros versos de «Asesinado por el cielo», aquellos que nos presentan a «las formas que van hacia la sierpe/ y las formas que buscan el cristal». En «La aurora», como en «Asesinado por el cielo», se da la paradoja de los cristales que, a pesar de su capacidad de transparencia, no sólo no conectan al hombre con el mundo natural que tanto anhela, sino que lo sumen aún más en su sentimiento de desarraigo y alienación.

Los primeros versos de la cuarta estrofa, «Los primeros que salen comprenden con sus huesos,/ que no habrá paraíso ni amores deshojados», hacen referencia a la clase trabajadora que es esclava del sistema y en masa y al llegar el nuevo día, acude a sus puestos de trabajo, «al cieno de números y leyes» sin tener tiempo para detenerse en sus propios lamentos. Por eso, a pesar de ser la luz de un nuevo día, la aurora se encuentra con un escenario en el que «no hay mañana ni esperanza posible»; los engranajes de la ciudad, que son los engranajes del sistema capitalista y de la sociedad moderna, arrollan sin piedad la inocencia y la ilusión que en la tercera estrofa aparecían representadas en los niños. La imagen del niño, símbolo de vida y futuro que representa la fase inicial del ciclo vital, aparece ligada al abandono y, con ello, a la desesperanza.

La versión que Morente y Lagartija Nick hacen de este poema en *Omega* utiliza los versos del texto original aunque con un orden diferente al que aparecen en el poema. Para Enrique Morente, «La aurora» era uno de los poemas que mejor reflejaban la preocupación de Federico García Lorca ante la deshumanización de la sociedad moderna:

Ya lo vio el poeta, esa dureza de los barrios donde hay gente que camina como recién salida de un naufragio de sangre. Yo cuando la canto últimamente no lo digo a nadie, pero pienso en las Torres Gemelas y en el 11-M. La desgracia de Nueva York y la de Madrid. (Galindo, 2011: 93)

De los treinta y cinco poemas que componen *Poeta en Nueva York*, «La aurora» es el que capta y representa con mayor precisión esas primeras impresiones plasmadas por

Federico García Lorca al llegar a la metrópolis norteamericana: la «arquitectura extrahumana y ritmo furioso», la «geometría y angustia» de una ciudad en la que se observa «el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos» (1994: 344). Por ello, su inclusión en el repertorio original de *Omega* resultaba esencial para transmitir el mensaje principal del poemario neoyorquino. La versión de Enrique Morente constituye «uno de los cortes con flamenco más convencional» del disco, como así la califica Balbino Gutiérrez (2018: 480). La espectacular composición musical que Vicente Amigo creó para que Morente interpretara este tema como una bulería por soleares es de un gusto exquisito; la sobriedad de la guitarra flamenca y el delicado palmeo solo quedan eclipsados por la voz del cantaor en los momentos en que este interpreta la letra con más emoción e intensidad. La fragilidad y la elegancia de la composición de Vicente Amigo hacen de su pieza musical el acompañamiento perfecto para este poema de Federico García Lorca.

3.2.3.3. «Vals en las ramas»

«Vals en las ramas» es el poema que cierra la novena parte de *Poeta en Nueva York*, sección que recibe el título de «Huida de Nueva York (Dos valsés hacia la civilización)» y en la que comparten espacio dos valsés poéticos: el que aquí nos ocupa y el «Pequeño vals vienés». De este «Vals en las ramas» se conserva un autógrafo fechado en agosto de 1931 como parte de *Poemas para los muertos*, un libro proyectado por el poeta que nunca llegó a publicarse como tal (García Lorca, 2008: 230). Como ya hemos apuntado anteriormente, el título de la sección en que se encuentra este poema no es casual; «Pequeño vals vienés» y «Vals en las ramas» son el antepenúltimo y penúltimo poema respectivamente en una sucesión de textos que expone la opresión esclavista del sistema sobre el individuo, de tal manera que «se comprende aquella trágica angustia vacía que hace perdonable por evasión hasta el crimen y el bandidaje» (García Lorca, 1994: 345). Así, frente al horror de la gran ciudad, la voz poética huye «hacia la civilización» en busca de paz. Se hace referencia así al viejo continente, Europa, como cuna del vals y, con ello, como referente de la civilización. Ese regreso a la civilización supone un retorno al orden y, de igual manera, una reposición de las formas y estructuras poéticas que al poeta le resultaban más familiares y melódicas. Estos dos valsés suponen la vuelta a una regularidad métrica propia de la producción anterior de García Lorca que contrasta con la libertad métrica desplegada a lo largo de *Poeta en Nueva York*. De los treinta y seis

poemas que lo conforman, solo dos de ellos —«Tu infancia en Menton» y «Nacimiento de Cristo», escritos en endecasílabos y alejandrinos respectivamente— siguen una estructura métrica regular. El resto de textos se caracterizan por dar muestra de una variedad métrica impropia de las producciones anteriores del poeta: textos con hemistiquios, versos monosilábicos, de tres sílabas o de más de veinte sílabas.

Asimismo, la elección del vals como elemento representativo de la cultura europea tampoco es fortuita. De acuerdo con Hernández Sánchez, las tendencias poéticas y artísticas de la Generación del 27 se vieron influidas por una suerte de neorromanticismo que floreció junto a los nuevos preceptos estéticos de vanguardia, especialmente aquellos relacionados con el surrealismo (1987: 64). Esa sensibilidad neorromántica llevó a García Lorca a interesarse por formas artísticas como el vals, acervo cultural anclado en un pasado reciente que servía para revivir la grandeza de la tradición desde una posición cosmopolita.

Por todo ello, los poemas de esta sección difieren en estilo y forma del resto de textos de *Poeta en Nueva York* al ofrecer consecuciones de imágenes que, siguiendo el suave ritmo del vals, se alejan notablemente de los angustiosos versos de otras secciones del poemario en los que la voz poética refleja el caos y la alienación que produce la gran ciudad.

El título del poema y sus tres primeros versos nos indican que estamos ante una composición de marcado carácter musical⁸⁵. No obstante, esos tres primeros versos no solo marcan el ritmo de un vals de imágenes que va a desarrollarse a continuación; también sitúan al lector temporalmente en la época del año en que las hojas se caen y el paisaje cambia inevitablemente: el otoño. Los siguientes versos nos revelan de manera más concreta un escenario nocturno en el que contamos, como no podía ser de otra forma, con la presencia de la luna. En los versos «el agua duerme una hora/ y el mar blanco duerme cien» aparecen dos símbolos muy importantes en la poética de Federico García Lorca: el agua y el mar. Para Arango, el mar de *Poeta en Nueva York* simbolizaba un estado transitorio entre las posibilidades aún informales y las realidades formales, «una situación de ambivalencia que está en incertidumbre, en duda y en indecisión» (1995b: 376). Así, a lo largo de este poemario, el poeta hace uso de este símbolo para expresar el concepto de la muerte y, del mismo modo, para denotar la cisura entre el individuo y el medio social en que se encuentra. Sobre el significado simbólico del mar, Cirlot apuntaba lo siguiente:

⁸⁵ «Cayó una hoja./ Y dos./ Y tres./ La luna duerme una hora/ y el mar blanco duerme cien.» (García Lorca, 2008: 230).

Su sentido simbólico corresponde al del «océano inferior», al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, ga-ses) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. «Volver al mar» es como «retornar a la madre», morir. (1992: 298)

Con respecto a estos símbolos lorquianos, Eutimio Martín afirma que el lector debe remitirse a la «evocación semántica» que pretendía transmitir García Lorca antes de acudir al «significado denotativo del término en cuestión» (1987: 165). De este modo, los términos «luna» y «mar» pasan a ser leídos como «muerte» y «angustia», pues esa es la simbología que el autor transmite a través de ellos desde sus inicios como poeta y, especialmente, a lo largo de todo el poemario que aquí nos ocupa.

Sin embargo, a pesar de comenzar con imágenes de naturaleza que contrastan con la «geometría y angustia» de los poemas neoyorquinos, los versos que se despliegan a continuación de la caída de las hojas presentan un panorama de desesperanza en el que la muerte tiene una presencia indiscutible: el ruiseñor y la propia voz poética lloran sus heridas mientras la nieve y las «ramas desgajadas» auguran el acecho de la muerte. En este poema se da la peculiaridad de que la luna aparece junto con el sol en una danza que coincide con el final del otoño y, por ello, con el simbólico final de la vida natural.

Será el cielo para el viento
duro como una pared
y las ramas desgajadas
se irán bailando con él.
Una a una
alrededor de la luna,
dos a dos
alrededor del sol,
y tres a tres
para que los marfiles se duerman bien.
(García Lorca, 2008: 231)

Sobre esta particular fusión simbólica entre sol y luna, en su edición de las obras completas del poeta granadino Miguel García Posada nos recuerda que aunque normalmente la luna es un símbolo asociado a la muerte y el sol es su símbolo opuesto, en ocasiones estos dos elementos se funden en el mismo significado simbólico negativo (García Lorca, 1996: 261). Este «Vals en las ramas» conecta directamente con la

preocupación por el mundo natural que Federico García Lorca expresa en varios poemas de *Poeta Nueva York*, siendo el mundo natural el vivo reflejo de los valores y la esencia del ser humano.

En su versión de *Omega*, a diferencia del «Pequeño vals vienés» —que tomaba su base musical del vals que Leonard Cohen había compuesto para el poema—, este «Vals en las ramas» fue adaptado a ritmo de *tanguillos*. En este caso, el oyente puede apreciar que, además de la voz de Enrique Morente y el acompañamiento de la guitarra, la base musical de la canción cuenta con el sonido de un instrumento de percusión que, sustituyendo al habitual sonido de las palmas, crea un ambiente más grave y sombrío. Una vez más, la adaptación musical del poema por parte de Morente y, en este caso, de Isidro Muñoz, casa a la perfección con el estado emocional y el clima sensorial que Federico García Lorca transmite a través de este poema.

3.2.3.4. «Norma y paraíso de los negros»

«Norma y paraíso de los negros» es uno de los conocidos como «poemas negros» de *Poeta en Nueva York*. Junto con «Oda al rey de Harlem» e «Iglesia abandonada», forma parte la segunda sección del poemario neoyorquino que recibe el título de *Los negros*. Al tratarse de una sección tan específica a nivel temático, resulta de interés general situarla en su contexto histórico para alcanzar un grado de comprensión mayor y más profundo en torno a su relevancia dentro del poemario neoyorquino.

El momento en que Federico García Lorca llegó a Nueva York desde España coincidió con el último periodo del movimiento conocido como «Harlem Renaissance» o «Renacimiento de Harlem». El barrio neoyorquino que durante el siglo anterior había sido predominantemente poblado por una clase media blanca gracias a la afluencia de migrantes procedentes de Europa y Europa del Este se convirtió a principios del siglo XX en el centro neurálgico de la población afroamericana de la isla de Manhattan. Se dio así una concentración de comunidades afroamericanas procedentes de distintos puntos del planeta en la que florecieron la literatura, la política y la defensa de los derechos civiles y la música, uno de los aspectos más destacados de ese renacimiento de Harlem, que dejaría para los anales la etapa conocida como *Jazz Age*. Los motivos de la concentración inmobiliaria que fomentó ese florecimiento cultural eran el resultado de políticas previas relacionadas con los años de esclavitud y segregación, sobre todo en los estados sureños del país norteamericano. Así, gran parte de los pobladores que se asentaron en Harlem a

principios del siglo XX formaban parte de esa Gran Migración que partió del Sur a los territorios afroamericanos del Norte y el Medio Oeste del país, mientras que el resto de pobladores del distrito de Harlem eran ciudadanos afrodescendientes de comunidades racialmente estratificadas del Caribe que habían llegado al país norteamericano en busca de una vida mejor.

La búsqueda de una mejora en su nivel de vida y la huida del racismo institucionalizado que tan profundamente arraigado estaba en la sociedad estadounidense de la época hizo que comunidades afrodescendientes y afroamericanas de orígenes diversos convivieran en un espacio reducido y pusieran en común sus legados culturales, intercambio que fomentó la creación de espacios musicales, literarios, teatrales y políticos.

Sin embargo y a pesar de esas confluencias culturales, el racismo también era una realidad asentada en la metrópolis neoyorquina. Cuando Federico García Lorca llegó por primera vez a la ciudad de Nueva York en el verano de 1929, la desigualdad social a la que se enfrentaba la población afroamericana de la ciudad captó poderosamente su atención. De hecho, si la crítica coincide en el carácter de denuncia social que reina en este poemario lo hace precisamente por el espacio poético que García Lorca le dedica a la situación del afroamericano pues, tal y como lo plantea Arango, «la preocupación por la deshumanización del negro es [...] fundamental en los versos escritos en Nueva York» (1995a: 59). La población afroamericana, una de las protagonistas indiscutibles de *Poeta en Nueva York*, se encontraba entonces en una posición de marginalidad en la que se veía doblemente sepultada por la fuerza arrolladora del despiadado sistema. Los mecanismos de la ciudad y la sociedad del mundo moderno, que ya enajenaban y alienaban al individuo blanco por su condición social y de clase, oprimían doblemente al individuo negro, no solo por su condición social, sino también por su raza; por la esencia étnica, histórica y cultural que lo hacía y lo hace diferente.

Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario; esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas. (García Lorca, 1994: 346)

Así, en «Norma y paraíso de los negros», el primero de los tres poemas que conforman la segunda sección de este poemario, encontramos un ejemplo perfecto de ese compromiso. Se trata de un poema que, temáticamente, se sostiene sobre la dicotomía del amor y el odio y se centra precisamente en la raza negra, jugando con las imágenes y los

colores para describir el panorama de opresión y sufrimiento del individuo afroamericano.

En el título del poema se nos dan dos de las claves esenciales para entenderlo: norma y paraíso. García Lorca presenta, por un lado, la «norma», los mecanismos que la sociedad utiliza para oprimir al individuo mientras que, por otro lado presenta el «paraíso», el ideal de libertad y felicidad al que aspira y no puede acceder.

«Odan la sombra del pájaro/ sobre el pleamar de la blanca mejilla», reza el primer verso del poema. El lector se encuentra en primera instancia con el odio, la parte negativa de esa dicotomía. Asimismo, se presenta un conflicto entre las ansias de libertad del afroamericano y los símbolos que representan los elementos opresores de la sociedad. Matices como la «blanca mejilla» o el salón de «nieve fría» son elementos muy visuales que no hacen sino jugar con las tonalidades y recordarle al lector la principal diferencia entre opresor y oprimido. En la tercera estrofa, sin embargo, aparece el otro extremo de esa dicotomía.

Aman el azul desierto
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.
(García Lorca, 2008: 123)

La luna de «Norma y paraíso de los negros» se manifiesta como un ente situado en medio de la dicotomía entre la angustiada ciudad y el paraíso natural que queda atrás. La luna, también presente en la urbe neoyorquina, actúa como medio ambivalente, pues a pesar de estar presente también en el mundo natural y de retrotraer a los protagonistas del poema a sus orígenes, los sitúa en un falso paraíso. En ese binomio de amor y odio que presenta el poema, las imágenes representativas de lo que el negro «ama» son imágenes de libertad y naturaleza, por lo que la voz poética crea un vínculo entre el bienestar y la felicidad del individuo con su pertenencia al mundo natural mientras que, por el contrario, la aversión del negro se enfoca en todo aquello que lo aleja de ese mundo natural, de su esencia. En palabras de José Ortega, «estos antiguos leñadores y cazadores contraponen un dinámico conocimiento ancestral frente al vacío de la metrópoli» (1977: 412).

Así, «el conflicto de luz y viento», «el azul desierto», «la mentirosa luna de los polos» o «la danza curva del agua en la orilla» hacen referencia a elementos del mundo natural en términos positivos, algo que difiere de forma drástica a las representaciones del mundo natural que aparecen en «Oda al rey de Harlem», el segundo de los tres poemas

que forman parte de la sección «Los negros». La cuchara que menciona la voz poética con la que «arrancaba los ojos a los cocodrilos/ y golpeaba el trasero de los monos», los «escarabajos borrachos de anís» (2008: 125), los «tanques de agua podrida» o «los cocodrilos» que duermen en largas filas «bajo el amianto de la luna» (2008: 127) perfilan un panorama de naturaleza que, como parte de la gran ciudad, es sinónimo de muerte y podredumbre.

Es por el azul crujiente,
azul sin un gusano ni huella dormida,
donde los huevos de avestruz quedan eternos
y deambulan intactas las lluvias bailarinas.
(García Lorca, 2008: 123)

Resulta inevitable comparar la manera en que García Lorca percibe y representa a la comunidad afroamericana de *Poeta en Nueva York* con la forma en que describe y refleja a la comunidad gitana en poemarios como el *Romancero gitano*. En ese sentido, la imagen que Federico García Lorca presenta del negro y su realidad está, en cierto modo, distorsionada por los mecanismos de mitificación del poeta. Como ya ocurriera en el poemario de 1928, en *Poeta en Nueva York*, García Lorca perfila los modelos de comportamiento y las trifulcas emocionales de una raza desde la mirada ajena de la otredad, desde la perspectiva privilegiada y «orientalista» del europeo que observa y juzga la realidad a través de su propia experiencia. En ambos casos, Federico García Lorca presenta una imagen del individuo racializado como un ser con una estrecha vinculación con lo espiritual y cuya esencia ancestral y primitiva lo hace incompatible con la sociedad moderna en la que reside.

Por ello, además de responder a un interés filantrópico y a una intención de denuncia de las desigualdades sociales que afectan a los miembros de estas comunidades racializadas, la presencia de estos grupos étnicos y raciales en la obra de García Lorca responde, ante todo, a una intención de elevar la obra poética a través de la mitificación de sus personajes.

Tanto «Norma y paraíso de los negros» como la sección del poemario a la que pertenece resultan de gran relevancia para comprender la totalidad de *Poeta en Nueva York* y abarcar de manera más completa la visión de la ciudad a la que el poeta se enfrentó a su llegada en 1929. Por ello, su inclusión en la lista definitiva de *Omega* resulta especialmente significativa. La versión grabada para el disco es un tema interpretado por fandangos en tonos de Huelva cuya base musical es obra de Isidro Muñoz y del propio

Enrique Morente. Un coro de voces masculinas abre la canción y acompañado de las palmas, la guitarra y el sonido de la caja flamenca, interpreta la primera estrofa del poema original de García Lorca hasta en tres ocasiones. Por su parte, Morente solo interpreta la quinta estrofa del texto de *Poeta en Nueva York* seguida de la segunda, por lo que la adaptación de *Omega* se centra en los aspectos más negativos del poema original, en la «norma» que oprime y aliena al negro más que en la paz y armonía del mundo natural del que procede.

«Norma y paraíso de los negros» es, por tanto, una de las canciones que más se ajustan, a nivel musical, a los cánones del flamenco convencional de todas las que conforman la lista de *Omega*. Además de la profunda voz de Morente, algo distorsionada por un efecto de eco incorporado a la grabación, el protagonismo indiscutible y el peso melódico de la canción lo llevan el acompañamiento de la impecable guitarra de Isidro Muñoz y la percusión de las palmas y la caja flamenca.

3.2.3.5. «Adán»

El texto en que se inspiró y se basó esta canción de *Omega* es, como ya hemos mencionado anteriormente, uno de los pocos poemas que aparecen en este álbum que no forman parte de *Poeta en Nueva York*. En este caso, el texto original y homónimo es un soneto de Federico García Lorca publicado en *Primeras canciones* (1922).

En «Adán», Federico García Lorca sitúa al lector ante una de las dicotomías que más presente están a lo largo de toda su obra: la de la plenitud sexual cuyo resultado es la fertilidad y la creación de vida, frente a la frustración del deseo sexual que resulta ser infructuoso y estéril.

Sobre la figura de Adán y su significación simbólica, Cirlot lo define como «hombre primordial», subrayando, además la procedencia etimológica de su nombre (1992: 52), que procede de la palabra hebrea adama —o tierra—. Por su parte, Gershom Sholem señala que Adán representa inicialmente una «representación extensiva de la fuerza del universo», y que en su figura y su identidad como primer hombre, se halla su resumen (1966).

Árbol de sangre moja la mañana
por donde gime la recién parida.
Su voz deja cristales en la herida
y un gráfico de hueso en la ventana

La primera estrofa presenta una imagen que sugiere la llegada al mundo de una nueva vida; junto a esa «recién parida» que gime por los dolores del parto, la imagen del «árbol de sangre» vincula el acto de dar a luz con el mundo natural. Esa tendencia a equiparar la creación vida como fruto de las relaciones sexuales a la manera en que se reproduce la vida en el mundo natural es también una constante en la obra de Federico García Lorca. En «Canción novísima de los gatos», por ejemplo, los versos «la vida es sucesión/ de ritmos sexuales. Sexo tiene la luz,/ sexo tiene la estrella, sexo tiene la flor» nos muestran lo que Gabriela A. Genovese califica como una «exaltación de la libido omnipresente en la naturaleza» (2004: 268). Así, como representación de la fuerza del universo y como hombre de la tierra, espacio en que tienen lugar los ciclos naturales, Adán encarna la posibilidad y la esperanza de la creación y la procreación.

Mientras la luz que viene fija y gana
blancas metas de fábula que olvida
el tumulto de venas en la huida
hacia el turbio frescor de la manzana

Sin embargo, en contraposición a esa imagen de fecundidad, en los dos tercetos de este soneto, la voz poética nos presenta a Adán, primer hombre y figura esencial del cristianismo, como un ser desdoblado en dos personalidades o estados que contempla esa escena de creación y de vida de forma muy diferente.

Adán sueña en la fiebre de la arcilla
un niño que se acerca galopando
por el doble latir de su mejilla.

Pero otro Adán oscuro está soñando
neutra luna de piedra sin semilla
donde el niño de luz se irá quemando.

Ese Adán que «sueña en la fiebre de la arcilla», el hombre que representa una virilidad limpia y esencial, es el mismo al que encontramos en los versos de la Oda a Walt Whitman⁸⁶. En el caso del poema que aquí nos ocupa, ese Adán que presencia la llegada del niño, símbolo de futuro y de la renovación del ciclo vital⁸⁷, se torna oscuro en un

⁸⁶ «Ni un sólo momento, Adán de sangre, macho,/ hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman» (García Lorca, 2008: 221).

⁸⁷ Véase «Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)».

escenario onírico gobernado por una luna, un símbolo de tragedia en la producción poética lorquiana que en este caso es, además, «de piedra sin semilla». La luna ejerce a la vez de vigía y artífice de la acción que en la estrofa se describe, pues es en la luna donde acaba la esperanza del mañana, donde «el niño se irá quemando».

Para J. M. Aguirre, «la verdadera tragedia emocional» que aquí se expresa tiene su origen en la impotencia masculina frente a la capacidad creadora de la mujer, algo que desemboca en una «frustración reproductora» que, según el autor, refleja «el estancamiento implícito en una relación homosexual» (1967: 285). Así, incapaz de dejar a un lado sus ansias de creación y reproducción, ese «Adán oscuro» es otro amante lorquiano que ve frustradas sus expectativas afectivo-sexuales por la irremediable esterilidad de su deseo sexual. Ni siquiera acudiendo a su mundo onírico, ese «Adán oscuro» es capaz de evadirse de la decepcionante realidad de su propia naturaleza.

Para la adaptación de este poema a *Omega*, Enrique Morente mantuvo los versos del soneto original con la excepción de algunos matices. En el primer verso, por ejemplo, en lugar de «árbol de sangre moja la mañana», el cantaor cambia opta por cambiar el verbo, utilizando «riega» en lugar de «moja».

En el plano musical, «Adán» es una de las canciones más sencillas y que más se ajustan a los preceptos del flamenco más tradicional de este álbum. En este tema grabado e interpretado por *soleares*, el único sonido que acompaña la voz de Morente es el de una guitarra flamenca. Sin palmas ni coros, la base musical compuesta por Isidro Muñoz y el propio Enrique Morente sitúa todo el protagonismo de la canción en el sonido de la guitarra y en la voz del cantaor. Por ello, aunque Balbino Gutiérrez no incluyera esta canción en ninguna de las secciones en que él mismo dividió *Omega* para su análisis, se trata de un tema que encaja a la perfección con «El pastor bobo», «La aurora de Nueva York», «Norma y paraíso de los negros» y «Vals en las ramas», composiciones musicales que siguen con más fidelidad los cánones del flamenco.

3.3. «Oriente y Occidente»

En su clasificación de las canciones de *Omega* según su homogeneidad sonora y temática, Balbino Gutierrez no incluyó «Oriente y Occidente», una *bonus track* que acabó formando parte de la edición del vigésimo aniversario del álbum. Se trata de la grabación de una actuación en directo que tuvo lugar en la primera edición del festival Heineken Greenspace de Valencia celebrado en 2005. En aquel encuentro y casi una década después

de la publicación de *Omega*, Morente y los componentes de la banda neoyorquina de rock alternativo Sonic Youth interpretaron este martinete que luego pasaría a formar parte de la versión extendida del álbum.

El de «Oriente y Occidente» es un caso particularmente especial no solo por su tardía inclusión en el repertorio de *Omega*, sino también por lo ecléctico de esta canción y por ser una muestra evidente de la capacidad innovadora de Enrique Morente como cantautor y productor musical. La canción está dividida en tres segmentos diferenciados por las pausas que se suceden en la grabación y los cambios sonoros que se van introduciendo en el acompañamiento musical a medida que progresa la pista de sonido.

Ya no pintaré más la flecha
que se mira en la gota de agua,
que tiembla en la mañana
cuando silba el viento.

La hora escrita
que el columpio
se lleva con su risa.

Los clavos de las rosas del azul
que cuecen en el toldo negro del violeta
rebañan con sus gritos
las hojas de acanto del verde manzana.
Ayer, si el tiempo lo permite,
18 que es hoy del mes de agosto,
hubo toros mañana en la plaza de Cartagena
un domingo del año 1940.

Estas dos primeras estrofas con las que Morente da comienzo a «Oriente y Occidente» provienen de un texto titulado «La hora escrita. Carretera de Málaga a Almería, 1937», escrito por el pintor Pablo Ruiz Picasso. Nos encontramos así ante la primera grabación e interpretación en directo por parte de Morente de unos versos que años más tarde pasarían a formar parte de «Guern-Irak», una de las canciones del disco *Pablo de Málaga* (2008). En 2003 Enrique Morente ya se había iniciado en la tarea de adaptar e interpretar los textos del pintor malagueño para el disco *Canto y cante a Picasso*, por lo que este episodio relacionado con *Omega* o la creación del propio *Pablo de Málaga* no fueron las primeras tomas de contacto entre el granadino y la obra de Picasso.

La sucesión de imágenes que se presenta en estas dos primeras estrofas recuerda de manera inevitable a los poemas de influencia surrealista del propio Federico García Lorca que se suceden en *Poeta en Nueva York*. Esa «flecha que se mira en la gota de agua» a la que hacen referencia los dos primeros versos lleva al oyente a «la flecha sin cuerpo» de «Norma y paraíso de los negros».

Odian la flecha sin cuerpo,
el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.

(García Lorca, 2008: 123)

Sin embargo, «Norma y paraíso...» y el resto de textos que conforman *Poeta en Nueva York* no se adscriben completamente a los preceptos de la poesía surrealista. En palabras de Morris, dentro de lo que tradicionalmente se considera como escritura surrealista se pueden distinguir «distintos grados de temperatura e intensidad, de absorción e intención» (1989: 3), pues el surrealismo poético no se reduce al uso de la escritura automática que deriva en un flujo de imágenes desvinculadas entre sí. En ese sentido y en relación con la presencia del surrealismo en los trabajos de García Lorca, Clementa Millán, afirma que «la obra de Lorca está sometida a una configuración lógica» que queda reflejada en «una coherencia interna difícilmente discutible» (García Lorca, 2008: 93).

El uso de los tiempos verbales que se da en el texto de Pablo Picasso que aquí nos ocupa sí que denota una fuerte influencia del surrealismo en su definición más estricta y limitada en torno a la escritura automática. Los saltos temporales de la segunda estrofa —del «Ayer» que abre uno de los versos al presente simple de «18 que es hoy del mes de agosto», o el uso del pretérito perfecto simple «hubo» junto al adverbio de tiempo «mañana», que implica futuro— quiebran la lógica temporal y cronológica del relato poético, recurso que sugiere, junto con la sucesión de imágenes inconexas que se presentan en dicha estrofa, un intento de escritura automática que se aproxima a ese «automatismo psíquico puro» que André Breton ponía como ejemplo del objetivo principal del arte surrealista.

En el segundo segmento de la canción se corresponde con la interpretación de la seguriya «Mírame a los ojos», ya grabada anteriormente como parte del álbum de estudio *Despegando* (1977). Se trata de una copla que procede del repertorio por seguriyas de Pastora María Pavón Cruz, conocida artísticamente como La Niña de los Peines.

Mírame a los ojos,
hazme ese favor.
Con la mirá de mis ojos
camelo decírtelo to'.

La mención de los ojos es muy común en las coplas flamencas tradicionales, especialmente en aquellas de temática amorosa. Para Gutiérrez Carbajo, esa tendencia de la música tradicional a centrarse en la mirada tiene que ver con el «fenómeno de la presencia» (2021: 108) ya que, tal y como apunta más adelante, «el otro nos es presente de un modo manifiesto en la experiencia de la mirada, que es la experiencia fundamental en la comunicación» (2021: 109). Sobre la carga simbólica de los ojos y su relación con el acto de ver, Cirlot apunta lo siguiente:

La expresión de Plotino: que el ojo no podría ver el sol si no fuese en cierto modo un sol, expone el fondo y la esencia de la cuestión. Siendo el sol foco de la luz y ésta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender. (1992 :339)

Por último, la canción termina con la letra por seguiriyas de «Entre una y dos» una letra popular que Morente no había grabado en ninguno de sus álbumes de estudio, unas variaciones de las seguiriyas del Viejo de la Isla y Francisco de la Perla y que proceden del repertorio de Aurelio Sellés.

La selección lírica que compone esta canción refleja, una vez más, el amplio conocimiento que Morente atesoraba tanto de la poesía culta como de la tradición popular. Asimismo, no resulta incoherente que la grabación de «Oriente y Occidente» pasara a formar parte de la lista de canciones de *Omega*, pues tanto los fragmentos que se corresponden con la producción de Pablo Picasso como los que forman parte del repertorio de cantes populares encajan a nivel temático con aquellos que se recogen en las canciones originales del álbum.

Esta canción es un claro ejemplo de la forma en que el espíritu innovador y la capacidad compositiva de Enrique Morente no finalizaron con el lanzamiento de *Omega*. Las *morentinas*, como así llama Balbino Gutiérrez a este tipo de composiciones que aúnan elementos líricos y musicales del flamenco tradicional con sonidos y letras de otras fuentes artísticas, siguieron formando parte de la producción musical del cantaor granadino hasta el final de sus días.

3.4. Las canciones que no formaron parte de *Omega*

Tal y como apuntábamos al comienzo de este capítulo, el proyecto inicial que dio lugar a *Omega* no era sino un disco homenaje que pretendía llevar las canciones más representativas de la producción musical de Leonard Cohen al español y, más concretamente, al ámbito del flamenco. Con motivo del sexagésimo cumpleaños de su amigo Leonard Cohen, Alberto Manzano se propuso grabar para él un álbum que recogiera algunas de sus canciones más famosas cantadas en un estilo musical que Cohen disfrutaba y admiraba profundamente. Para llevar a cabo dicha tarea, se puso en contacto con Enrique Morente a través del Taller de Musics de Barcelona y, cuando el granadino aceptó el encargo, Manzano le envió de forma progresiva una serie de canciones que él mismo había traducido y adaptado. Los títulos que contenía ese dossier de traducciones eran «Yo quería dejarte», una adaptación de «I Tried to Leave You»; «Balada de la yegua ausente», versión de «Ballad of The Absent Mare»; «Todo el mundo lo sabe», de «Everybody Knows»; «No hay cura para el amor», traducción de «Ain't No Cure for Love»; así como una versión de «Who By Fire» y otra de «So Long, Marianne». Junto con estas adaptaciones, Manzano también envió las traducciones de aquellas canciones que finalmente sí formaron parte del álbum *Omega*, ya fuera en su lanzamiento original o en la edición especial que salió a la venta con motivo de su vigésimo aniversario.

Con el objetivo inicial de culminar ese proyecto original en homenaje a Cohen todavía en mente, Morente llegó a grabar cuatro de las canciones que Manzano le había enviado. Sin embargo, durante ese proceso que dio comienzo entre 1992 y 1993, el cantaor descubrió a través de «Take This Waltz» esa relación que Cohen había establecido con la obra de Federico García Lorca y quedó tan intrigado como fascinado ante la posibilidad de llevar al flamenco los textos de *Poeta en Nueva York*. Como consecuencia de ese cambio de rumbo que había tomado el proyecto iniciado por Alberto Manzano, el catalán decidió llevar a cabo su homenaje a la obra de Cohen con otros artistas relacionados con el mundo del flamenco en un álbum titulado *Como un corazón*, un trabajo que salió a la luz en 2016.

Con el objetivo de rescatar del olvido los textos que Manzano envió a Enrique Morente, este apartado pretende profundizar en el análisis de esas adaptaciones que finalmente no pasaron el corte final y nunca formaron parte del repertorio de *Omega* puesto que, como muestras representativas de la obra de Leonard Cohen, trazan universos poéticos que conectan con los temas analizados a lo largo de este trabajo. Asimismo, la inclusión de este material inédito como parte de nuestro corpus nos permite acercarnos a

lo que *Omega* podría haber sido si Morente y Borja Casani, productor del álbum, hubieran incluido dichas versiones en el repertorio final del álbum. Títulos como «Who By Fire»⁸⁸, «So Long, Marianne»⁸⁹ y «Ain't No Cure for Love»⁹⁰ han sido ya mencionados en este trabajo por ser dignos representantes de las preferencias temáticas expuestas por Leonard Cohen en su extensa obra como poeta y compositor. Por ello, nos detendremos con especial atención en «Yo quería dejarte» y «Balada de la yegua ausente», versiones de «I Tried to Leave You» y «Ballad of the Absent Mare» respectivamente, pues se trata de las dos únicas canciones de Cohen —de aquellas anteriormente mencionadas— que no han aparecido hasta ahora como parte de nuestro análisis.

«I Tried to Leave You» fue una de las canciones incluidas en el álbum *New Skin for the Old Ceremony* (1974) y constituye una de las muestras líricas más breves del repertorio discográfico de Leonard Cohen. A pesar de estar compuesta por tan solo tres estrofas, en sus actuaciones en directo se convertía en una de sus canciones más extensas, pues Cohen la utilizaba para presentar a cada uno de los miembros de su banda ante el público. Como tantas otras composiciones firmadas por el cantautor, «I Tried to Leave You» se centra en la temática amorosa desde la perspectiva de una voz poética que, insatisfecha con su situación sentimental, narra las dificultades y tribulaciones relacionadas con la vida en pareja.

Yo quería dejarte	I tried to leave you, I don't deny
Ya ves que lo admito	I closed the book on us, at least a hundred
Cien veces al menos	times.
Cerré nuestro libro	I'd wake up every morning by your side.
Y cada día	(Cohen, 2009: 67)
Me despierto contigo.	

Tanto en la original de Cohen como en la adaptación de Alberto Manzano, la letra de esta canción refleja los sinsabores sentimentales de una voz poética que, a pesar de querer abandonar la relación en la que está envuelto, se aferra a la familiaridad de lo cotidiano como pretexto para intentar mantener viva dicha relación. La segunda estrofa se centra en la figura presumiblemente femenina a la que se refiere la voz poética y en cómo el paso inexorable del tiempo también ha hecho mella en su ánimo.

⁸⁸ Véase «La consagración como poeta y músico (1970 - 1990)» (pp. 79-87).

⁸⁹ Véase «Lo erótico en la obra de Leonard Cohen» (pp. 138-151).

⁹⁰ Véase «Lo erótico en la obra de Leonard Cohen» (pp. 138-151).

Los vaivenes emocionales a los que hace referencia esta letra coinciden con el episodio personal que Cohen atravesaba en 1973, año en que la escribió. Durante ese periodo, el canadiense mantenía una relación con Suzanne Elrod y la pareja se veía obligada a moverse constantemente entre Montreal a la isla de Hydra en función de las necesidades y los requerimientos laborales de Cohen. El niño al que hace referencia la segunda estrofa en los versos «The baby's crying, so you do not go outside/ and all your work it's right before your eyes» (Cohen, 2009: 67) es en realidad Adam Cohen, el primer hijo de la pareja.

«I Tried to Leave You» se erige como una muestra lírica que, a pesar de seguir uno de los ejes temáticos más recurrentes de la obra de Cohen, se aleja diametralmente de las imágenes, los símbolos y los aspectos temáticos que caracterizan la unidad de *Omega*. Así, aunque las versiones que Morente grabó de canciones como «Hallelujah» o «Priests» también exploran ciertos aspectos y motivos relacionados con la temática amorosa, lo hacen desde una perspectiva que se centra principalmente en lo espiritual y se caracterizan por la fuerte presencia de la imagería religiosa.

La única letra que se acerca al tema del amor desde una perspectiva alejada del plano religioso y espiritual es «Oye, esta no es manera de decir adiós», una de las adaptaciones de Manzano que sí formaron parte de la edición especial de *Omega*. En este caso, tal y como apuntábamos en el apartado correspondiente al análisis de esta canción⁹¹, el uso de motivos como el de la despedida de los amantes con la llegada del nuevo día, así como la oscilación entre la esperanza de un nuevo presente y la melancolía que denota el uso de los verbos en forma pretérita a lo largo de la canción acercan este texto a los preceptos temáticos sobre los que se sostiene el repertorio final de *Omega*. «Oye, esta no es manera de decir adiós» presenta uno de los escenarios poéticos más habituales en las obras de Leonard Cohen y Federico García Lorca, pues se trata de una muestra lírica en la que la imposibilidad del amor se materializa inevitablemente en una separación entre los amantes. La convivencia armónica entre los amantes no se presentaba como una opción viable para la Novia y Leonardo, los protagonistas de *Bodas de sangre*; como tampoco lo era para la joven gitana y el contrabandista del célebre «Romance sonámbulo». Como hemos visto durante el desarrollo de este trabajo, por lo habitual, las obras de García Lorca y Leonard Cohen no dan lugar al hastío sentimental causado por la cotidianeidad de la convivencia; el final del amor supone, en el caso de las obras de

⁹¹ Véase «Oye, esta no es manera de decir adiós» (pp. 267-270).

estos autores, una ruptura —ya sea sentimental o física—, entre los dos ejes de la dialéctica amorosa.

Como ocurría en muchas de las muestras líricas del repertorio tradicional del que se nutría el flamenco, la única materialización viable para una situación de desamor es la separación de los amantes. «Yo quería dejarte» se posiciona en la línea del Cohen más terrenal, el que describía la cotidianeidad del amor en poemas anteriores como «Island Bulletin» o «For Marianne», al mismo tiempo que se resigna a permanecer en un entramado sentimental que no resulta lo suficientemente satisfactorio para la voz poética. La inclusión de esta letra como parte del repertorio *Omega* habría supuesto una ruptura con la unidad temática que caracteriza el álbum.

«Ballad of the Absent Mare», que formaba parte del álbum *Recent Songs* (1979), es una canción que surgió a raíz de una de las enseñanzas de Roshi, el maestro zen al que Leonard Cohen conoció en el santuario budista de Mount Baldy, en la ciudad de Los Ángeles.

The song is based on Cohen's teacher Roshi's exposition of the twelfth-century text by the Chinese master Ka-Kuan, which is variously known as "Ten Ox-Herding Pictures" or "Ten Bulls", the oxen representing the ten steps on the road to (Buddhist) enlightenment. (Cohen, 2009: 23)

El relato original en que se inspiraba la letra de Cohen aparece representado en una serie de diez xilografías que pretenden simbolizar las diez etapas de la vida de un monje budista en su camino hacia la iluminación espiritual y se construye en forma de alegría sobre la historia de un joven y un toro. El toro se escapa de la aldea en la que vive el joven y, cuando este sale en su búsqueda, el toro se esconde. Finalmente el niño se da cuenta de que el animal ha estado cerca de él todo el tiempo y, tras una lucha entre hombre y criatura, el chico logra montar al toro y regresar a su pequeña aldea.

¿Rezarás por el cowboy	His mare's run away
Que busca a su yegua?	And he'll walk till he finds her
Andará hasta encontrarla	His darling, his stray
Incansable, sin tregua	but the river's in flood
Pero el río ha crecido	and the roads are awash
Como el más ancho mar	and the bridges break up
Anegando la senda	in the panic of loss.
Que no puede cruzar.	(Cohen, 2009: 23)
Say a prayer for the cowboy	

En la versión de esta enseñanza budista reinterpretada por Cohen, el animal que protagoniza la acción poética ya no es un toro o un buey, sino una yegua, un animal cuya presencia no resulta casual. En un escenario ficticio con reminiscencias del salvaje oeste, la voz poética se lamenta por una tercera persona, un cowboy que se ve invadido por la angustia y el desasosiego tras la desaparición de su yegua. Lo que en su planteamiento original consistía en una suerte de *bildungsroman* en el que el joven protagonista aprendía una valiosa lección, en este caso se plantea como una reflexión sobre la frustración amorosa generada por la separación y, del mismo modo, sobre el amor como experiencia estrechamente relacionada con un impulso de posesión del ser amado. El caballo —o en este caso, la yegua— es, por tanto, un símbolo de lo que Chevalier tildaba como «la impetuosidad del deseo» (1986: 214).

Pero cuando se pasa el umbral de la pubertad es entonces cuando el caballo llega a ser plenamente, según palabras de Paul Diel ya citadas, el símbolo de la impetuosidad del deseo, de la juventud del hombre, con todo lo que ésta contiene de ardor, fecundidad y generosidad. [...] Símbolo de fuerza, de potencia creadora, de juventud, tomando valor sexual tanto como espiritual, el caballo participa desde entonces simbólicamente de los dos planos ctónico y uránico. (Chevalier, 1986: 214)

Chevalier recordaba, del mismo modo, la ambivalencia de los términos relacionados con este animal —como pudieran ser «montar» o «cabalgar»—, voces que aunque responden a una realidad lingüística concreta, dan lugar a una interpretación de índole sexual:

En su extremo, las palabras de caballo y potro, o yegua y potranca, toman significación erótica, revistiendo la misma ambigüedad que la palabra cabalgar. Más de un poeta se ha inspirado en ello; F. García Lorca, por ejemplo, en el célebre romance *La casada infiel* [...] Esta metáfora de un poeta moderno bebe en las fuentes del simbolismo indoeuropeo. (Chevalier, 1986: 214)

En obras como *Bodas de sangre*, el caballo aparecía como símbolo de sensualidad en su forma masculina y conducido también por un personaje masculino del que se presumían un poder de atracción y una potencia sexual sin iguales. Por su parte, el caballo desbocado en *La casa de Bernarda Alba* hacía referencia a la frustración sexual de las muchachas que, encerradas por su madre, no podían ansiar sus deseos erótico afectivos. En el caso que aquí nos ocupa, sin embargo, como en el poema «La casada infiel» mencionado por Chevalier y analizado en apartados anteriores de este trabajo, el caballo aparece en su

forma femenina y también como símbolo de un innegable deseo sexual. A lo largo de la canción original y de la adaptación de Manzano se suceden una serie de imágenes y símbolos que sugieren la sensualidad que se intuye en el poema. El galope de la yegua, el cowboy que cabalga sobre ella, la mención del látigo... Nos encontramos, pues, ante un texto de un claro contenido erótico en el que el poeta se sirve de la metáfora de la yegua y el jinete para presentar una relación amorosa que se ve afectada por las ansias de libertad de uno de sus integrantes, la mujer; lo que despierta el desasosiego y las tendencias posesivas del protagonista masculino representado en el «cowboy». El de «Ballad of the Absent Mare» comporta, a su vez, un caso especial por tratarse de una de esas canciones en las que Leonard Cohen incluía una referencia a su propia persona en la letra, presentándose así como un personaje más de la acción poética tal y como se desvela en la última estrofa.

But my darling says
“Leonard, just let it go by
That old silhouette
on the great western sky”
So I pick out a tune
and they move right along
and they’re gone like the smoke
and they’re gone like the song
(Cohen, 2009: 23)

La traducción de Alberto Manzano obviaba este recurso narrativo que introduce al autor como personaje y optaba por resolver esta última estrofa con los versos «Así que olvida la yegua/ Y olvida al jinete/ Y vente conmigo/ Te daré un sainete/ Al temblar el sol/ Cantará un mirlo/ Y un sauce llora/ Al otro lado del río»; una traducción más libre y menos ortodoxa, por tanto, que la de estrofas anteriores. No obstante, las imágenes y los símbolos que transmiten el mensaje principal de la canción se traducen de manera efectiva a pesar de las licencias poéticas que supone adaptar una canción a otro idioma, otro estilo musical y otro tipo de interpretación. «Ballad of the Absent Mare» representa al Cohen más canónico, el de «Hallelujah», «The Faithless Wife» o *Book of Mercy*; un Cohen que era capaz de reflejar escenarios poéticos caracterizados por una evidente carga erótica sin obviar el componente espiritual. Como en *Book of Mercy* —su libro de salmos— o en «Hallelujah», en este caso la base narrativa sobre la que se construye la acción poética es también una historia estrechamente vinculada con la religión, la espiritualidad y las

creencias del propio Cohen. Las imágenes que se suceden en la letra de esta canción conectan con textos como «Celebration» o la adaptación lorquiana «The Faithless Wife», composiciones en las que el uso de elaboradas metáforas no obstruye ni opaca lo explícito de su contenido erótico.

Nos encontramos, por tanto, ante una muestra lírica altamente representativa de la poesía de Leonard Cohen, una canción que presenta de manera armónica e integrada dos de los grandes pilares temáticos sobre los que se cimentó gran parte de su producción poética. En la grabación original, la suave, melodiosa y ronca voz de Cohen es acompañada por unos sencillos arreglos musicales que la complementan a la perfección. A ritmo de vals y con aires de ranchera, una guitarra y varios instrumentos de cuerda entre los que se encuentra el violín, así como un coro de instrumentos de viento que se hace notar con la llegada de la quinta estrofa, convierten esta canción en una óptima candidata para ser versionada en español. De haber formado parte del repertorio final de *Omega*, esta «Balada de la yegua ausente» que conecta con las imágenes más eróticas de la poesía lorquiana podría haber cumplido una función similar a la de «Aleluya» en cuanto a que da muestra de las preferencias temáticas de Cohen en lo referente a la expresión de lo amoroso y lo erótico. No obstante, quizá por motivos de extensión —pues se trata de la traducción más extensa de todas las que Manzano envió a Enrique Morente— o por primar la inclusión de aquellas canciones de Cohen que se acercaran más a los preceptos temáticos de *Poeta en Nueva York*, el cantautor decidió finalmente no grabar esta «Balada de la yegua ausente» como parte del repertorio de *Omega*.

«Everybody knows» era una de las canciones que, como «First, We Take Manhattan» o «Take This Waltz», formaban parte del álbum *I'm Your Man* (1988), por lo que no resulta extraño que mantenga cierto paralelismo con ellas tanto a nivel temático como en lo que al tono de su mensaje se refiere. Se trata de una muestra lírica en la que, a través de sus diferentes estrofas, la voz poética introduce una serie de imágenes relacionadas con la injusticia social, la lucha de clases, el racismo o la infidelidad, la esclavitud... Se presenta así una consecución de aspectos negativos que queda siempre mitigada por la cantinela que da título a la canción y que se repite a lo largo de la misma: «everybody knows».

Todo el mundo sabe que los dados están marcados
Todo el mundo los tira cruzando los dedos
Todo el mundo sabe que la guerra ha terminado
Todo el mundo sabe que los buenos perdieron

Todo el mundo sabe que esto es un timo
Los pobres igual de pobres, los ricos más ricos
La cosa está que arde
Todo el mundo lo sabe.

Everybody knows the dice are loaded
Everybody rolls with their fingers crossed
Everybody knows that the war is over
Everybody knows the good guys lost
Everybody knows the fight was fixed
The poor stay poor, the rich get rich
That's how it goes
Everybody knows
(Cohen, 2009: 48)

Tanto la versión original como «Todo el mundo lo sabe», título que recibió la traducción que Alberto Manzano envió a Enrique Morente, se construyen sobre un tono que Maurice Ratcliff tilda de «bitter-sweet cynicism» (Cohen, 2009: 49), un cinismo agrisado que queda levemente mitigado por esa máxima que se repite a lo largo de la canción y que confiere a la audiencia el mismo nivel de conocimiento que posee la voz poética.

La secuencia de imágenes que se suceden en la letra de esta canción remite de manera inevitable a los versos de «First, We Take Manhattan». En ese caso, la voz poética que enuncia los hechos en primera persona del singular lo hace desde una posición más beligerante y como llamamiento a la toma de conciencia y la actuación contra los males que corrompen la sociedad. Los versos «They sentenced me to twenty years of boredom/ For trying to change the system from within» evidencian el hastío que mueve al yo poético a actuar contra el sistema. En «Everybody knows», ese mismo sistema que oprime al individuo y perpetúa aparece representado a través de la metáfora del barco agrietado y el capitán mentiroso —«Everybody knows that the boat is leaking/ Everybody knows that the captain lied»—, imágenes que Cohen emplea como símbolos del sistema corrupto y de la clase política que lo controla.

Como ya ocurría en «Manhattan», en la canción que aquí nos ocupa también hay lugar para el sentimiento amoroso y la expresión del deseo erótico. Los versos «I'd really like to live beside you, baby/ I love your body and your spirit and your clothes» (Cohen, 2009: 53) encuentran un reflejo lírico en «Everybody knows that you love me, baby/ [...] that you really do» (2009: 48). A pesar de erigirse como manifiestos líricos de amargura

vital o, en palabras del propio Cohen, «enlightened bitterness» (2009: 53), ambas canciones admiten un resquicio por el que se adentra y finalmente interfiere el Eros, esa pulsión de vida que tan presente estaba en toda la obra del compositor canadiense.

Por los aspectos temáticos que aborda, la manera en que los expresa y por su clara conexión con otras canciones que sí formaron parte del repertorio de *Omega*, «Todo el mundo lo sabe» habría sido una excelente candidata para acompañar a «Manhattan» como una muestra más de la faceta más crítica y comprometida de Leonard Cohen, motivo por el que también habría respetado los preceptos temáticos de *Poeta en Nueva York* y de los poemas lorquianos que fueron elegidos como integrantes del álbum de Enrique Morente y Lagartija Nick.

«Ain't No Cure for Love» fue la cuarta canción del álbum *I'm Your Man* (1988) que Manzano envió a Morente como parte de ese disco homenaje a Leonard Cohen que habían acordado grabar. Se trata de una composición lírica que se sostiene sobre tres de los pilares temáticos esenciales para comprender la obra de Leonard Cohen: la espiritualidad, el sexo y el amor. Su letra, inspirada en la crisis del SIDA que asoló la ciudad de Los Ángeles en la década de los ochenta, sugiere de manera efectiva una realidad ineludible en la obra del canadiense: que el amor está siempre abocado a un destino trágico. Así, desde la frase que le da título, el amor se presenta como una enfermedad incurable.

Desde una primera persona acuciada por el dolor, la voz enunciativa realiza un recorrido por diferentes escenarios poéticos en los que deja constancia del alcance de su aflicción y de lo mucho que anhela la presencia de su interés amoroso. Para dejar constancia de ello, a lo largo de la canción se enumeran de forma escalonada una serie de elementos —desde la ciencia hasta la religión, pasando por el tiempo, la bebida o la droga— incapaces de mitigar el dolor causado por el sentimiento amoroso. Hacia el final de su letra, sin embargo, la canción da un giro espiritual cuando el yo poético encuentra consuelo al mal que lo acucia en una iglesia vacía. La letra alude así a la idea de que el poder del amor es superior los remedios terrenales, está impreso en las sagradas escrituras y es una bendición —o un sufrimiento— inherente a la experiencia humana. A pesar de transmitir un mensaje pesimista en apariencia, «No hay cura para el amor» es un fiel testimonio de la importancia que el sentimiento amoroso tenía en la vida y la obra de Cohen y de la manera en que el cantautor lo abrazaba, lo aceptaba y lo buscaba a pesar de ser el principal causante de muchos de sus males.

A pesar de no contar con las adaptaciones de «Who by Fire» o «So Long, Marianne» que Manzano envió a Morente, ambas canciones han sido analizadas en mayor

o menor profundidad durante el desarrollo de este trabajo. En el caso de «Who by Fire», sabemos que se trata de un tema inspirado en «ונתנה תוקף קדושת היום» —«Unetaneh Tokef»— o «Let Us Tell How Utterly Holy This Day Is», una oración que forma parte de la liturgia especial que se lleva a cabo durante el servicio del Yom Kippur o Día de la Expiación. En la letra original, la que forma parte de las sagradas escrituras, el rabí Amnon enumera uno a uno los motivos que llevan al hombre a encontrar su muerte (Hoffman, 2010). Siguiendo la estructura de la liturgia, la letra original de Cohen enumeraba una serie de elementos de manera consecutiva —fuego, agua, la noche, la decadencia, los barbitúricos...— que van de los más natural y elemental, como el fuego o el agua, a lo más mundano y específico, como las drogas, el polvo o los accidentes. El interrogante final «and who shall I say it's calling?» no deja lugar a dudas, pues tanto el contexto como el modelo lírico tomado por Cohen sugieren que se trata de una composición cuyo tema principal es, en definitiva, la muerte.

Por su parte, «So Long, Marianne» es una de las canciones que hemos empleado para ilustrar la aparición de la figura exotizada del gitano en la obra de Cohen, así como la recurrencia de la imposibilidad del sentimiento amoroso en sus letras. La voz poética desde la que se enuncia la acción que tiene lugar en esta composición nos habla del amor como «your fine spider web/ [...] fastening my ankle to a stone»; es decir, la presencia de la amada y su afán por normalizar y estabilizar la relación sentimental son para la voz poética una «tela de araña» que no solo lo atrapa, sino que ancla sus tobillos a una pesada piedra que le impide libertad de movimiento. La relación sentimental aparece de nuevo como una realidad que coarta la libertad del sujeto y lo sume, paradójicamente, en un profundo sentimiento de soledad y miedo existencial. La fórmula que da título a la canción, verso que abre también su estribillo, no es sino una fórmula de despedida, detalle que no resulta casual. Como sucede en los versos de «Hey, That's No Way to Say Goodbye», el amor y, más concretamente, la relación sentimental, solo se puede contemplar desde el prisma de la despedida.

Tras un análisis pormenorizado de las letras que conforman *Omega* y un breve repaso por los títulos que no llegaron a aparecer como parte del álbum podemos concluir que, a pesar de iniciarse como un proyecto que pretendía rendir homenaje a la obra de Leonard Cohen, el disco de Enrique Morente y Lagartija Nick encuentra su eje vertebrador en *Poeta en Nueva York* y en el vínculo que Cohen estableció con dicho poemario a través de su versión del «Pequeño vals vienés».

Desconocemos los motivos por los que Enrique Morente decidió descartar estos textos y mantener o grabar, sin embargo, otros como «Winter Lady», «Hey, That's No

Way to Say Goodbye», «First' We Take Manhattan», «Priests» o «A Singre Must Die». Es cierto que canciones como «So Long, Marianne» o «I Tried to Leave You» acercan al oyente a la faceta más terrenal de la obra de temática amorosa de Leonard Cohen, una perspectiva que se aleja, sin embargo, de la acuciente crítica que se deja entrever en los textos más representativos de dicho poemario. Otras como «Everybody Knows», «Ballad of the Absent Mare» o «Who By Fire» conectan, sin embargo, con el contenido temático de canciones como «Aleluya», «Dama errante» o «Oye, esta no es manera de decir adiós», composiciones que sí pasaron el corte final de *Omega* y se acercan a los preceptos estéticos de la poesía lorquiana de corte neopopularista. La falta de información en lo que respecta a estas elecciones artísticas concretas solo nos permite especular acerca de cómo sería el álbum que salió a la venta en 1996 si se hubiesen incluido todas las traducciones adaptadas que Alberto Manzano envió a Enrique Morente.

CONCLUSIONS: A ROUND TRIP FROM GRANADA TO MONTREAL

Just like a novel, an essay or a poem, every doctoral dissertation is deeply rooted in a story that comes from and is equally nourished by emotion and human experience. The precedent chapters of this particular work have been written, designed and laid out with the purpose of gathering the pieces of the story that tied Federico García Lorca, Leonard Cohen and Enrique Morente together through their respective artistic mediums of expression. Ours is a story of elective affinities, a tale of unity that focuses on the works of three artists who chose to meet in the common ground of human experience and the themes that go along with it in spite of the many differences that could have kept them apart.

After unveiling the mysteries behind *Omega* and the original texts that conform its lyrical apparatus in our last chapter, we come to the end of a journey that started in the late forties when Leonard Cohen, a young Canadian Jew born and raised in Montreal, discovered the poetry of Federico García Lorca and felt inspired to pursue his calling as a poet and, eventually, as a songwriter and musician. The way in which García Lorca's works portrayed the exotic scenes of eroticism, lust and passion that are so characteristic of his poetry, as well as the recurrent presence of death and the tragic fate that harries humanity, awakened Leonard Cohen's poetic voice. García Lorca's literary production changed Cohen's perception of the world around him as it gave him «permission» to find his own poetic voice and his own identity as a writer.

Our journey has led us to analyze the mark that Federico García Lorca and his verses left on Leonard Cohen's works. More specifically, we have put our focus on the way Cohen's work echoed themes, symbols and literary motifs that are very characteristic of García Lorca's poetry, paying special attention to the way they were adapted and reinterpreted by Cohen himself to eventually become a part of his own lyrical imaginary and artistic production.

The section «El amor y el erotismo» aimed to give a broad idea of the way in which Federico García Lorca, Leonard Cohen and Enrique Morente portrayed themes related to love, lust and sensuality in very similar ways. In the case of Federico García Lorca, we focused our attention in those collections of poems that convey a more exotic and sensual poetic scenario to identify the symbols related to those themes that showed up in a recurrent way throughout his works. A comparison of texts and the way these symbols were placed in each case helped us determine that within the poetic world of García Lorca, love is almost always the main source of frustration as it is an unfulfilled

feeling. The characters portrayed in his works rarely meet their emotional needs in terms of romantic love, as fate and tragedy always step in to prevent the romantic relationship between such characters and their love interests to happen. In that sense, love becomes a source of pain, despair and frustration, which explains why, in most cases, the impossibility of love and its fulfillment presents itself in the form of death and tragedy. In works such as *Bodas de sangre* or poems like «Romance sonámbulo», the main characters meet death as a direct result of their incapability to be freely and fully loved by their respective love interests. *Bodas de sangre* shows a different variant of this dialogue between love and death as the engine of the tragedy and its action is an infidelity.

The comparison between García Lorca's and Cohen's text has allowed us to identify a similar pattern within the poetry and lyrics of the Canadian singer. Songs like «The Gypsy's Wife» and «Famous Blue Raincoat» show us two different scenarios where the impossible fruition of the romantic emotion comes as a result of an infidelity and in both cases, the unfortunate events are portrayed in relation with symbols of death and tragedy.

On the other hand, the landscapes drafted in works such as *Romancero gitano* or *Diván del Tamarit* suggest that eroticism and lust are more prevalent within fictional worlds that shared more exoticized elements or even characters. The telluric force and ancestral passion García Lorca imprints on the gypsy characters he portrays in *Romancero gitano* play a very important part in the general lust-imbedded atmosphere that looms over this collection of poems. This atmosphere is elevated by the different phallic symbols—from knives and fishes to flowers such as lilies or hyacinths, or those more related to human anatomy such as the thighs—that will later on be incorporated by Leonard Cohen into his own works to portray scenes of a similar erotic and lusty nature.

Leonard Cohen's poems and song lyrics show a variety of phallic symbols that remind us of those used in Lorca's works, as well as a display of gypsy male characters that share a virile nature that dotes them with a very sensual capacity for attraction. Through the analysis of «Famous Blue Raincoat», for instance, we were able to spot a gypsy male who seduces the romantic interest, to whom the poetic voice refers to as a «killer», portraying the romantic treason as an act of violence that symbolizes the death of the enunciating voice.

The corpus that conforms this project compares texts where those symbols of erotic nature previously mentioned are also linked to different spheres of human experience other than death and the tragic fate. Along the section «La muerte y el sentimiento trágico» we aspired to cover the way in which topics such as death or the

tragic fate of humanity within the works of these three authors. We have analyzed a series of texts where the erotic elements of the poetic compositions are related to themes and characters of religious nature. From the homoerotic depiction of Archangel Gabriel as portrayed in «San Gabriel» or the divine and ubiquitous presence of the virile and seductive air in «Preciosa y el aire», both from *Romancero gitano*, to the biblical scenes of poems like «Celebration» —where Cohen describes the practice of fellatio— or songs like «Hallelujah» —where the poetic scenario suggests a parallelism between the movements of the sexual act and a spiritual act of connection—, the works of both García Lorca and Leonard Cohen are characterized by the porosity and diversity of its nature. Love, sex, death, tragedy and spirituality coexist as natural elements of human experience and they are portrayed as such.

Regarding Enrique Morente's work, we have focused on the way flamenco, the form of artistic expression he dedicated his life and efforts towards, has depicted themes related to love and sensuality through the course of its lyrical history. By resorting to Morente's popular repertory, an assortment of coplas and cantes carefully curated, selected and organized by Balbino Gutiérrez, we have been able to compare the forms of this theme within the popular and traditional lyrical sources that flamenco singers drew inspiration from for much of the history of this discipline. This has also allowed us to find the common symbols and thematic elements that are shared between this traditional repertory and García Lorca's works. From the use of certain flowers as symbols of romantic involvement, to the simultaneous presence of love and death within the same narrative space, we have been able to successfully trace the common thread that motivated the elective affinities between these three authors. The unfulfillment of love is, in the fictional worlds depicted in many coplas sung by Morente, a valid cause of illness and even death, so when he encountered García Lorca's lyrical works and, later on, Cohen's music and poems, he was already familiarized with the thematic nuances of unfulfilled love as a source of frustration and suffering.

The thematic perspective of our comparison has been crucial to establish the points of connection between the works of García Lorca, Cohen and Morente; but it has also allowed us to appreciate the behavior and evolution of each theme in the different traditions they are inserted into. Thus, even though we are aware of the universal nature of the themes we have selected, analyzing the different ways they are portrayed within the works of each author has allowed us to perceive the level of acceptance of each theme in the different literary traditions we have compared; as well as the personal imprint of each author regarding the thematic element in question. For instance, even though

eroticism has been a part of the literary discourse for many centuries and in different traditions, we have come to realize that Federico García Lorca's references to physical intimacy, sex and scenes of erotic nature are far more veiled and hidden behind more elaborated metaphors, while Cohen's references are more evident and explicit in their portrayal of the act that is being alluded.

Within the second chapter, the section «La muerte y el sentimiento trágico» focused on the representations of one of the most recurrent themes along the literary and musical productions of Federico García Lorca, Leonard Cohen and Enrique Morente. The comparisons and analysis included in this section has led us to confirm the presence of certain symbols popularized by García Lorca that eventually made their way into the poetical and musical landscapes created by Cohen himself. Symbols from the natural world such as the moon or the many floral references analyzed in this section echo the recurrence of this theme among the lyrical samples taken from both flamenco repertoires and compilations that collect songs, ballads and other textual forms of oral tradition. In the same light, we have found references to certain metallic weapons such as knives or razor blades within the production of Leonard Cohen; finds that take us directly to the use of these same symbols as portrayed in poems like «Romance sonámbulo», «Reyerta» or «La casada infiel». Regarding the presence of the thematic element of death within the works of Enrique Morente, this section aimed to reflect the tragic sense and tone that is so characteristic of some flamenco compositions. The influence of Federico García Lorca's darkest poems in the works of Morente was reserved for the third chapter of this thesis, as this is the section that includes a thorough analysis of the texts that were eventually recorded as songs for the album *Omega*. This decision responded to structural reasons and aimed to place *Omega* in the center of our analysis as a work that contains Federico García Lorca's darkest and most hopeless poems, some of Leonard Cohen's most representative songs and many lyrical samples taken from popular flamenco repertoires.

The third thematic section of our work, «La otredad y lo marginal», covers another shared element along the trajectories of these three artists: the depiction and representation of otherness within their works or, in some cases, the evidence of a social and political commitment with certain groups that are socially, economically and culturally marginalized by society. While García Lorca focuses his attention in the gypsy and the African American communities he encountered in different moments of his life, Cohen reflects on the tribulations and difficulties the Jews have faced throughout History. However, even though they both shared a genuine concern for the situation of gypsies in

their respective communities, Federico García Lorca and Leonard Cohen often portrayed the figure of the gypsy from a perspective Todorov defines as «exoticism» (2007: 285). The comparison of their works has allowed us to notice a tendency to an overly exoticized depiction of certain ethnic realities. The overly sexualized and powerfully seductive gypsy male that is depicted in the works of both artists, the irremediable wandering and erratic nature Cohen attributes to some of his gypsy characters or the magical connection to the natural and spiritual elements that is so characteristic of the gypsies from *Romancero gitano* are proof of this shared exoticized vision of the gypsy.

In the case of Enrique Morente's work, these representations of otherness are more centered in groups that are marginalized by their social and economic circumstances rather than in ethnic communities. Even though flamenco lyrics did not contemplate themes related to political commitment until the final years of General Franco's dictatorial regime, this form of musical expression has always had a tendency towards expressing the sorrows and difficulties of the people who wrote the lyrics and the communities they belonged to. Thus, even though there are not many lyrical examples of political commitment within the traditional repertoire of flamenco lyrics, there are many examples where the lyrical landscape depicts scenes of economic struggle, hard labor, impoverished situations and social injustice. In many of the coplas we have analyzed, illness and even death present themselves as a direct consequence of the economical struggles the protagonist has to face.

Our project aspired to analyze a series of literary themes and symbols within the works of García Lorca, Cohen and Morente in order to unveil and underline the way in which Leonard Cohen implemented in his work literary themes such as eroticism, love and death or bathed his own poetic scenarios in that tragic omen that was so characteristic of Lorca's poetry. By approaching this comparison from a thematic perspective, we have been able to demonstrate and underline what Leonard Cohen recognized and confirmed on so many concerts and stages as well as countless interviews throughout his artistic career: that Federico García Lorca and his works were crucial for his own artistic and personal evolution. The fact that our corpus gathers lyrical works from different periods of Leonard Cohen's extensive career has been crucial to fulfill one of the main objectives we projected at the very beginning of our investigation. More specifically, it has allowed us to prove that the influence García Lorca and his work exerted on Cohen's artistic production goes beyond his translation and adaptations of «Pequeño vals vienés» or «La casada infiel», and that this influence is due to matters that go beyond the emotional nature of their relationship. Thus, we have been able to prove that the admiration and

respect Cohen felt for Federico García Lorca is reflected in the use of a series of themes and symbols that, although closely associated with the poetics of the Granada-born poet, appear in a similar form in Cohen's poems, songs and even in his novels. Although on more than one occasion Cohen joked that García Lorca had «ruined» his life (Nadel, 1996), the truth is that the adolescent epiphany through which Cohen discovered the verses of the Spanish poet was a turning point in his way of understanding both poetic creation and the reality that surrounded him.

Likewise, another goal we aimed to achieve was to blur the thin line that separates poetry and music by analyzing and treating song lyrics as a form of literary material, since the language they use and their job within the musical composition represents a form of poetic language in itself. Thus, we adopted a literary approach to seize the lyrics of Leonard Cohen and Enrique Morente and, in the same light, we analyzed and discussed certain poetic texts by García Lorca in a musical key, as their close relationship with the Spanish oral tradition conveys an undeniable musical component within them. The same applies to Leonard Cohen's poems, many of which were published as written texts before they were musicalized and recorded as songs, or vice versa.

On October 13th of 2016, the Swedish Academy announced Bob Dylan as that year's Nobel Prize in Literature «for having created new poetic expressions within the great American song tradition». The Permanent Secretary of the Academy, Sara Danius, answered a question about the eligibility of the candidate and eventual honoree by stating that «[Bob Dylan] can be read and should be read, and is a great poet in the English tradition». Her answer pointed at the nature of the literary material Dylan creates as an author and suggested that, in spite of being conceived to be performed and sung orally, song lyrics can also be read in their written format. However, the legibility of a written material should not be considered an essential element to discern the literary nature of said material.

We believe songs convey different forms of literary texts that are meant to be performed and that expand and reach their target audience through their oral format. As a form of human expression that uses a codified language, songs are created and disseminated to express emotion and convey a certain meaning through the use of what can be considered as poetic language. Bob Dylan's work should not be considered as literature just because it «can be read and should be read»; Dylan's songs are in themselves literary texts meant to be transmitted in a format that does not resemble that of the contemporary literary market. They convey a net of hypertextual relationships and a set of cultural references that point to precedent works, while they also construct a poetic

imagery that nourishes from a certain literary and folkloric tradition. The lyrics Bob Dylan crafted throughout his career as a songwriter represent a form of literary material that stands for itself, as it is a part of the American song tradition and, as such, encapsulates its history and development while conveying a unique set of work.

Our position does not differ when it comes to the literary consideration of Leonard Cohen's song lyrics or the lyrical material that is used by flamenco singers such as Enrique Morente. Throughout the course of this dissertation, we have compared texts that were published in a written and printed format with others that have been transcribed from live performances. The center of our analysis and our main focus has been the poetic and literary materials that are presented both as songs, coplas or lyrical works, and as written poems. We agree with the premises of authors like Guillén (1975, 2005) or Pujante (2006, 2015, 2017) when they suggest that the study of different Literatures from a comparative perspective has to be open to different kinds of literary discourses and has to incorporate the input of diverse forms of artistic expression without shifting the focus of the comparison.

Following the metaphor of the journey, after comparing the uses of three different themes and the respective symbols that accompany them through the works of these three authors, this dissertation has led us to the figure of Enrique Morente, an outstanding *cantaor* and one of the most relevant names in the flamenco scene since the beginning of his career in the late sixties. One of the main elements we wanted to highlight throughout this thesis project was Morente's work not only as one of the pioneers in the process of renewal that flamenco music went through during the last years of Franco's dictatorship, but also as a great disseminator of Spanish poetry through his own form of artistic expression. From San Juan de la Cruz to Miguel Hernández, the long list of authors whose verses have been adapted and sung by Enrique Morente is an irrefutable proof of the *cantaor's* artistic commitment to Literature in general and of his natural ability to merge flamenco and literature, thus spreading poetical, theatrical and even narrative works among flamenco followers and connoisseurs. His interest in literature and his eagerness to discover new sounds and to incorporate them to his own musical medium were fundamental elements that guided and marked his artistic career. These concerns acted as the triggers that led Morente to become interested in the work of García Lorca in the late sixties, and the factors that moved him to delve into the music of Leonard Cohen almost three decades later.

Enrique Morente was able to discern the intertextual and hypertextual relationships established between the works of Leonard Cohen and the poetry of García

Lorca, a discovery that led him to the creative process of *Omega*, his most disruptive and experimental work. It was, in fact, Cohen's version of the poem «Pequeño vals vienés»—the infamous «Take This Waltz»—what led Enrique Morente to *Poeta en Nueva York*, Federico García Lorca's darkest collection of poems. The cantaor then decided to join in on the dialogue that Cohen had established with García Lorca's poetry, a dialogue that inspired him to adapt and cover Federico García Lorca's most difficult poems. Thereby, what was to be an album of covers of Leonard Cohen ended up becoming a tribute to Federico García Lorca, to *Poeta en Nueva York* and to the Canadian composer. All of that was combined in a transgressive and modern album where flamenco and rock sounds coexisted in harmony between the verses of a poet from Granada and a Canadian songwriter, all thanks to the creative mind and powerful voice of Enrique Morente.

Accordingly, one of the main tasks we meant to undertake as a part of this theses project was to carry out a literary analysis of *Omega* (1996), as this work represents the ultimate result of the confluence between the ideas of Federico García Lorca, Leonard Cohen and Enrique Morente. This analysis of the lyrical contents of *Omega* and their comparison with their main sources of inspiration has allowed us, in turn, to reflect on the survival and transmission of both oral and written literary legacies in the era of mass culture.

Omega became the point where these three authors met, the extraordinary crossroads where three different artistic imaginaries, traditions and forms of expression collided to eventually become one. Therefore, the interest and cohesive nature of this work lies in the fact that, despite focusing on the works of three authors who belonged to different eras and cultures, we have been able to appreciate a clear coincidence and alliance between their artistic and ideological interests. In addition to their shared respect and admiration for the poetry of Federico García Lorca, Leonard Cohen and Enrique Morente also shared a great appreciation and deep esteem for each other's works, as evidenced not only by their repeated statements expressing their artistic devotion to each other, but also by the many tributes they paid to each other within their respective artistic trajectories.

Thus, starting from Granada, García Lorca's works arrived in Montreal, transformed Leonard Cohen's poetic universe and left its mark on the Canadian artist's work to eventually return to Granada. Back where we started, García Lorca's works were reinterpreted, adapted and disseminated by Enrique Morente through both its original source as well as Leonard Cohen's production, the artist who adapted Lorca's poetry and gave it a place in his own work.

Far from being extinguished, the interest in the poet from Granada and his work is still very much alive as it continues to be an object of study and analysis. Hence, one of the clearest conclusions we can draw from this project is the relevance and validity of Federico García Lorca's literary works more than 120 years after his birth. The subjectivity and the particular style through which García Lorca captured and represented his reality and that of his time within his works captivated both Leonard Cohen and Enrique Morente. The themes and symbols displayed through the poems and plays of the Spanish poet can be traced within the literary and musical works of Cohen and Morente, not only because they were universal themes that express the tribulations and results of human experience, but because García Lorca combined them in a very particular way by adapting and even coining specific meanings to certain symbols that will forever be associated to his poetry as a sort of personal mark.

Finally, it is worth mentioning that, although this doctoral thesis is presented as a sort of round trip that starts and returns to the work of Federico García Lorca, this does not imply that the possibilities of extending the research that concerns us here end with this work. The relationships established between the three authors on which this work focuses would allow us to expand, from a comparative and thematic approach, the treatment of different thematic aspects common to their three works. From the representation of women as a form of Otherness in itself, to the presence of the religious component in their respective works, the artistic relationship established between García Lorca, Cohen and Morente still offers numerous paths of study that will allow us to expand this research in future works. Similarly, the works of numerous musicians and singer-songwriters who have taken the verses of García Lorca and Cohen to their respective artistic fields would allow us, in the same way, to deepen the scope of their works in the contemporary national and international musical sphere.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, J. M. (1967). «El sonambulismo de Federico García Lorca». *Bulletin of Hispanic Studies*, 44 (4), 267-285.
- Alcides Jofré, M. (1998). «Lectura de Diván del Tamarit de Federico García Lorca (1898-1936)». *Literatura y lingüística*, (11), 75-83.
- Aleixandre, V. (1937). «Federico». *Hora de España*, 7, 43-45.
- Allan, R. (1967). *The Worlds of Leonard Cohen: A Study of his Poetry*. [Tesis doctoral]. University of British Columbia.
- Almazán, Francisco. (1970). «La escalada del flamenco». *Revista Triunfo*, (402), 45.
- Alonso, D. (1969). *Cancionero y romancero español*. Salvat.
- Álvarez de Miranda, Á. (2011). *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*. Renacimiento.
- Amores Fúster, M. (2015). «El antihéroe cínico de Lorca: La casada infiel o el sabotaje mítico de un romancero». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, 13-27.
- Arango, M. A. (1995a). «El simbolismo como elemento de protesta en Poeta en Nueva York, de Federico García Lorca». *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 4, 57-65.
- Arango, M. A. (1995b). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Espiral Hispanoamericana.
- Ariès, P. (1967). «La mort inversée». *Archives Européennes de Sociologie*, vol VIII(2), 169-195.
- Ariès, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Taurus.
- Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. El Acantilado.

- Atero Burgos, V. (julio de 2017). «La tradición literaria oral y la Generación del 27: Federico García Lorca». *Seminario En el 90' aniversario de la Generación del 27*. 68 Edición Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz.
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
- Baez, J. (1968). *Gacela of the Dark Death*. In *Baptism: A Journey Through Our Time*. [CD]. Vanguard Records.
- Barbour, T. (2019). *Flamenco y literatura: la disidencia política en el tardofranquismo y la transición (1967-1979)* [Tesis doctoral]. Universidad de Cádiz.
- Barrera Ramírez, F. M. (2014a). *Hibridación, globalización y tecnología: flamenco y música indie en Andalucía (1977-2012)* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- Barrera Ramírez, F. M. (2014b). *Un rockero llamado Enrique Morente. En torno a Omega*. Universidad de Granada.
- Beauvoir, S. de (1952). *The Second Sex*. Alfred Knopf.
- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press.
- Boschung, D., Busch, A. y Versluys, M.J. (eds.). (2015). *Reinventing The invention of tradition? Indigenous pasts and the Roman present*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Botero, M. (2016). *Breve estudio de Diván del Tamarit*. [Trabajo de grado]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Bretón, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo. (Trad., prólogo y notas de Aldo Pellegrini)*. Editorial Argonauta.
- Brunel, P. (1997). «Thématologie et littérature comparée». *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, (1), 3-12.
- Brunel, P. y Chevrel, Y. (1994). *Compendio de literatura comparada*. Siglo XXI editores.

- Burgos, A. (13 de diciembre de 1997). «Manuel Gerena, el flamenco-protesta». *El Mundo*.
- Caba Landa, P. y C. (1988). *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Caballero Bonald, J. M. (2004). «Copla flamenca». En Piñero Ramírez, P. M. (coord.) *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar “in memoriam” (Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, 581-588. Fundación Machado y Universidad de Sevilla.
- Caballero Pérez, M. 2022. *Lorca: basado en hechos reales. Los sucesos que inspiraron sus obras*. Carpe Noctem.
- Cano, C. (20 de mayo de 1998). «García Lorca. Noche sin luna en Granada». *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/lorca/cano.html>
- Cansinos Assens, R. (1985). *La copla andaluza*. Ediciones Demófilo.
- Capechi, L. (1981). «El color como acto creativo en la poesía de Juan Ramón Jiménez». *Cuadernos Hispanoamericanos*, (376-378), 226-231.
- Carcelén, J. (2019). «Flamenco y resistencia: José Menese, Enrique Morente, Manuel Gerena». En Z. Carandell, J. Pérez Serrano, M. Pujol Berché y A. Taillot (eds.), *La construcción de la democracia en España (1868-2014)* (pp. 207-219). Presses Universitaires de Paris Nanterre.
- Carrillo Alonso, A. (1978). *El cante flamenco como expresión y liberación*. Caja de Ahorros y Ateneo de Almería.
- Carrillo Alonso, A. (1988). *La poesía tradicional en el cante andaluz*. Ediciones Andaluzas Unidas.
- Castoriadis, C. (2003). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.

- Cataldo, J. (2016). «Review: Leonard Cohen, You Want It Darker». *Slant Magazine*. Recuperado de <https://www.slantmagazine.com/music/leonard-cohen-you-want-it-darker/>
- Caycedo Bustos, M. L. (2007). «La muerte en la cultura occidental: antropología de la muerte». *Revista Colombiana de Psiquiatría*, XXXVI(2), 332-339.
- Ceccherini, F. (2015). *Flamenco y compromiso social en el cine y en las artes escénicas durante los últimos años del franquismo (1960-1975)* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.
- Cenizo Jiménez, J. (2004). «Poesía flamenca y copla flamenca: una distinción necesaria». *Litoral*, (238), 32-35.
- Challies, T. (17 de enero de 2011). «Seems So Long Ago, Nancy». *Challies*. Recuperado de <https://www.challies.com/articles/seems-so-long-ago-nancy-2/>
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Editorial Herder.
- Chuse, L. (2007). *Mujer y flamenco*. Signatura Ediciones.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- Claudín, V. (1981). *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Júcar.
- Clifford, J. M. (1968). *The theme of suffering in the novels of Jack Kerouac, Leonard Cohen and William Burroughs*. [Tesis doctoral]. University of British Columbia.
- Cohen, L. (1963). *The Favourite Game*. Secker and Warburg.
- Cohen, L. (1964). *Flowers for Hitler*. McClelland and Stewart.
- Cohen, L. (1966). *Parasites of Heaven*. McClelland and Stewart.
- Cohen, L. (1967). *Songs of Leonard Cohen* [CD]. Columbia Records.
- Cohen, L. (1969). *Songs From a Room* [CD]. Columbia Records.
- Cohen, L. (1971). *Songs of Love and Hate* [CD]. Columbia Records.

- Cohen, L. (1973). *The Spice-Box of Earth*. Jonathan Cape.
- Cohen, L. (1979). *Recent Songs* [CD]. Columbia Records.
- Cohen, L. (1984). *Various Positions* [CD]. Columbia Records.
- Cohen, L. (25 de mayo de 1988). Leonard Cohen: lluny dels seixanta. Entrevista por V. Villatoro. *Crònica Tres*. TV3.
- Cohen, L. (1988). *I'm Your Man* [CD]. Columbia Records.
- Cohen, L. (1993). *The Future World Tour* [CD].
- Cohen, L. (1994). *Cohen Live* [CD].
- Cohen, L. (2000). *Canciones. Vol. I*. (A. Manzano, trad.). Fundamentos.
- Cohen, L. (2006). *Book of Longing*. McClelland & Stewart.
- Cohen, L. (2007). *Canciones. Vol. II*. (A. Manzano, trad.). Fundamentos.
- Cohen, L. (2009). *The Lyrics of Leonard Cohen*. Omnibus Press.
- Cohen, L. (2011). *Beautiful Losers*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Cohen, L. (14 de noviembre de 2016). «Todo empezó en esta tierra. Discurso de Leonard Cohen al recibir el premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2011». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2011/10/22/actualidad/1319234401_850215.html
- Cohen, L. (2018a). *Parasites of Heaven*. McClelland & Stewart.
- Cohen, L. (2018b). *The Flame*. Canongate Books.
- Cohen, L. (2019a). *Book of Mercy*. Canongate Books.
- Cohen, L. (2019b). *Let Us Compare Mythologies*. Canongate Books.
- Cohen, L. (2019c). *Thanks for the dance*. [CD]. Columbia Records.

- Collins, J. (1967). *Wildflowers*. [CD]. Elektra Records.
- Cooper, J. C. (1987). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. Thames & Hudson.
- Couffon, C. (1967). *Granada y García Lorca*. Losada.
- Cruces Roldán, C. (1991). «El flamenco y la cultura popular andaluza». *Candil, revista de flamenco. Peña flamenca de Jaén*, 74. pp. 672-687.
- Cruces Roldán, C. (2003). *Antropología y Flamenco. Más allá de la música (II)*. Signatura Ediciones.
- Cruces Roldán, C. (2012). «El flamenco». En I. Moreno y J. Agudo (eds.), *Expresiones culturales andaluzas* (pp. 219-281). Aconcagua Libros.
- Curtius, E. R. (1984). *Literatura europea y Edad Media Latina* (1). Fondo de Cultura Económica.
- De la Ossa Martínez, M. A. (2014). «García Lorca, la música y las canciones populares españolas». *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, (39), 93-112.
- De Onís, F. (1986). «Lorca, folklorista». En *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca* (pp. 84-88). Ministerio de Cultura.
- De Persia, J. (1989). «Lorca, Falla y la Música. Una coincidencia intergeneracional». En S. Zapke (Ed.) *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia* (pp. 67-89). Kassel, Edition Reichenberger.
- Díaz Pérez, I. (2018). *Historia del Rock Andaluz*. Almuzara.
- Díaz, M. (19 de diciembre de 2016). «El padre de Lorca Cohen». *eldiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/tribunaabierta/padre-Lorca-Cohen_6_582051804.html
- Díez de Revenga, F. J. (1977). «García Lorca. Geometría y angustia de *Poeta en Nueva York*». *Monteagudo*, 58, 41-47.
- Djwa, S. (1967). «Leonard Cohen. Black romantic». *Canadian Literature* 34, 32– 42.

- Doménech, R. (2012). *García Lorca y la tragedia española*. Editorial Fundamentos.
- Eisenberg, D. (1976). *“Poeta en Nueva York” : Historia y problemas de un texto de Lorca*. Ariel.
- El Mundo*. (15 de diciembre de 2010). «La última entrevista de Morente: “Mi droga es el cante y la guitarra”». <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/12/14/cultura/1292360445.html>
- Eliade, M. (2007). *Tratado de historia de las religiones*. Ediciones Cristiandad.
- Enrique Morente. (14 de noviembre de 2011). *Horizonte flamenco*. Recuperado de https://www.horizonteflamenco.com/enrique_morente
- Falla, M. (2003). «Prólogo a la “Enciclopedia abreviada de la música” de Joaquín Turina. Madrid, abril de 1917». En R. Schumann (ed.), *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*. Austral.
- Ferrera-Lagoa, A. (2022). «De ríos, jacintos y lugares oscuros: el tema del amor homosexual en “Pequeño vals vienés”, de Federico García Lorca». *Anuario de Estudios Filológicos*, XLV, 357-370.
- Footman, T. (2009). *Leonard Cohen: Hallelujah*. Chrome Dreams.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad. I La voluntad de saber*. Siglo XXI editores.
- Ceccherini, F. (2015). *Flamenco y compromiso social en el cine y en las artes escénicas durante los últimos años del franquismo (1960-1975)* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.
- Gáinza, G. (1993). «Lectura de la otredad». *Letras*, (29-30), 9-19.
- Gáinza, G. (1989). *Herencia, identidad, discursos*. Herencia.
- Galindo, B y Lenore, V (eds.). (2011). *Omega: Historia del álbum oral que unió a Enrique Morente, Llargartija Nick, Leonard Cohen y Federico García Lorca*. Lengua de Trapo.

- Galván, L. (2011). «Poesía, historia y mito. El tema de la muerte en Antonio Machado y Federico García Lorca». *Bulletin Hispanique*, 113(2), 751-775.
- Gamboa Rodríguez, J. M. (2011). «La unión del oriente y occidente flamencos: Morente y el FA#, o la tarantización del cante jondo bajo-andaluz». *Revista de investigación de Flamenco La Madrugá*, 5, 1-16.
- Gamboa Rodríguez, J. M. (2011). *Una historia del flamenco*. Espasa.
- García de la Banda, F. (1993). «Traducción de poesía y traducción poética». En M. Raders y J. Sevilla Muñoz (coords.), *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción: 2-6 de abril de 1990* (pp. 115-135). Editorial Complutense.
- García Lorca, F. (1955). *The Selected Poems of Federico García Lorca*. (S. Spender y J. L. Gili, eds.). New Directions Publishing.
- García Lorca, F. (1977). *Obras completas*. (Arturo del Hoyo, ed.). Aguilar.
- García Lorca, F. (1983). *Epistolario, I*. Alianza Editorial.
- García Lorca, F. (1986). *Bodas de sangre*. (A. Josephs y J. Caballero, eds.). Cátedra.
- García Lorca, F. (1987). *El Público y Comedia sin título: Dos obras teatrales póstumas*. Seix-Barral.
- García Lorca, F. (1988). *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Poemas sueltos. Edición crítica de Andrew A. Anderson*. (A. A. Anderson, ed.). Espasa-Calpe.
- García Lorca, F. (1992). *La casa de Bernarda Alba*. (M. F. Vilches de Frutos, ed.). Cátedra.
- García Lorca, F. (1994). *Obras completas VI. Prosa, I*. (Miguel García-Posada, ed.). Akal.
- García Lorca, F. (1995). *Sonetos del amor oscuro*. (J. Ruiz-Portella, ed.). Áltera.
- García Lorca, F. (1997). *Epistolario completo*. (A. A. Anderson y C. Maurer, eds.). Cátedra.

- García Lorca, F. (1998). *Entrevistas y declaraciones 1922-1933*. RBA.
- García Lorca, F. (2005). *Obras completas*. (Miguel García-Posada, ed.). RBA.
- García Lorca, F. (2006a). *El público*. Espasa Calpe.
- García Lorca, F. (2006b). *Obras completas. III*. RBA.
- García Lorca, F. (2008). *Poeta en Nueva York*. (M. C. Millán, ed.). Cátedra.
- García Lorca, F. (2016). *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. (A. Josephs, J. Caballero, eds.). Cátedra.
- García Lorca, F. (2018a). *Diván del Tamarit*. (P. Merlo, ed.). Cátedra.
- García Lorca, F. (2018b). *Bodas de sangre*. (A. Josephs y J. Caballero, eds.). Cátedra.
- García Lorca, F. (1999). *Federico y su mundo*. RBA.
- García Peña, L. L. (2012). «Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios». *452oF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6, 124-138.
- García Sánchez, M. J. (2012). «¿Tradición o renovación?: Un estudio a través del cante flamenco de Antonio Chacón y Enrique Morente». En J. M. Díaz Báñez, F. J. Escobar Borrego e I. Ventura Molina (Eds.), *Las fronteras entre los géneros: flamenco y otras músicas de tradición oral* (pp. 119-137). Universidad de Sevilla.
- García, G. (1996). *José Menese: biografía jonda*. Ediciones El País.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Genovese, G. A. (2004). «Todavía estoy vivo. Federico García Lorca: voces y bordes en tensión». En I. Lerner, R Nival y A. Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 265-271).
- Gibson, I. (1986). «Lorca y la música». En E. Casares Rodicio (ed.), *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca* (pp. 81-83). Ministerio de Cultura.

- Gibson, I. (2003). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Ediciones Folio.
- Gibson, I. (2011). *Federico García Lorca*. Crítica.
- Gibson, I. (2016): *Lorca y el mundo gay*. Ediciones B.
- Gilmore, M. (30 de noviembre de 2016). «Leonard Cohen: Remembering the Life and Legacy of the Poet of Brokenness». *Rolling Stone Magazine*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-features/leonard-cohen-remembering-the-life-and-legacy-of-the-poet-of-brokenness-192994/>
- Gnisci, A. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica.
- Gómez Torres, A. (1995). *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*. Arguval.
- González Lucini, F. (2010). *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!*. Iberautor promociones culturales.
- González Sánchez, C. (2016). *La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.
- González Climent, A. (1955). *Flamencología: toros, cante y baile*. Escelicer.
- Grande, F. (1999). *Memoria del flamenco*. Alianza.
- Gras Balaguer, M. (1988). *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Montesinos.
- Graves, R. (2002). *Los mitos griegos*. Alianza.
- Grimaldos, A. (2015). *Historia social del flamenco*. Ediciones Península.
- Grist, L. (2017). «Sex, Religion, Politics, and the Death Instinct: ‘Night Comes On’». En P. Billingham (ed.), *Spirituality and Desire in Leonard Cohen’s Songs and Poems: Visions from the Tower of Song* (pp.71-76). Cambridge Scholars Publishing.
- Guillén, C. (1989). *Teorías de la historia literaria*. Espasa Calpe.

- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. TusQuets editores.
- Guillén, J. (1980). «Prólogo». En García Lorca, Federico, *Obras completas* (Arturo del Hoyo, ed.). Aguilar.
- Gutiérrez Carbajo, F. (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Cinterco.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2008). «García Lorca y el azogue de los espejos». En F. Doménech Rico (coord.), *Teatro español: autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech* (pp. 185-196). Fundamentos.
- Gutiérrez Carbajo, F. (2021). *Canciones populares amorosas*. Cátedra.
- Gutiérrez, B. (2011). *Morente, un genio entrañable*. [Archivo PDF]. Recuperado de <https://www.jondoweb.com/archivospdf/morentedebalbino.pdf>
- Gutiérrez, B. (2018). *Enrique Morente. La voz libre*. Fundación SGAE.
- Hampson, S. (1 de noviembre de 2007). «He Has Tried in His Way to Be Free». *Lion's Roar Magazine*. Recuperado de <https://www.lionsroar.com/he-has-tried-in-his-way-to-be-free/>
- Harrette, M. (1990). «Máscara, transformación y sentido en el teatro desnudo de Federico García Lorca». En A. Vilanoca (ed.) *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989* (pp. 1815-1823). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckq009>
- Heredia Maya, J. (2000). «La mirada limpia». *La mirada limpia o la existencia del otro*, 0, 29.
- Hermes, W. (22 de noviembre de 2019). «Leonard Cohen's Profound 'Thanks for the Dance': Album Review». *Rolling Stone Magazine*. <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/leonard-thanks-for-the-dance-916417/>
- Hernández, M. (1989). *Viento del pueblo*. (J. Cano, ed.). Cátedra.

- Hernández Sánchez, M. (1987). «Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)». En A. Egido (coord.), *Poesía del 27. V Ciclo Literario Curso 1986-1987* (pp. 61-94). Ibercaja.
- Herrero Salgado, F. (1990). «El gitano en la obra de Federico García Lorca». *Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, (3), 9-20.
- Hoban, P. (11 de mayo de 2006). «Zen, Lawsuits, and Poetry». *New York Magazine*. Recuperado de <https://nymag.com/arts/books/profiles/16782/>
- Hoffman, L. A. (2010). *Who by Fire, Who by Water - Un'taneh Tokef*. Jewish Light Publishment.
- Homann, F. (2021). *Cante flamenco y memoria cultural*. Iberoamericana.
- Honig, E. (1974). *García Lorca*. Laia.
- «How Leonard Cohen's 'Hallelujah' Brilliantly Mingled Sex, Religion». (3 de diciembre de 2012). *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/news/exclusive-book-excerpt-leonard-cohen-writes-hallelujah-in-the-holy-or-the-broken-20121203>
- Imhof, M. (2017). «Interpretando a García Lorca. Reescritura poética y adaptación musical. "Pequeño vals vienés", del poeta granadino, y "Take this Waltz", de Leonard Cohen». En J. J. Locane y G. Müller (eds.), *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización* (pp. 149-163). Iberoamericana Vervuert.
- Jaroslav Flys, M. (1968). *La poesía existencial de Dámaso Alonso*. Gredos.
- Jeffrey, D. L. (1986). «(Untitled: Review of Book of Mercy)». *Journal of Canadian Poetry*, (1), 24-29.
- Joyce, J. (1963). *Stephen Hero*. New Directions.
- Jurek, T. (2014). «Popular problems review by Thom Jurek». *All Music*. Recuperado de <https://www.allmusic.com/album/popular-problems-mw0002730065?1668896397530>

- Katona, E. (2015). «Nueva York en un poeta». *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, (6), 117-135.
- Kosma, J. H. (1996). *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El público*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Krotz, E. (1994). «Alteridad y pregunta antropológica». *Alteridades*, vol. 4, (8), 5-11.
- Lara Pozuelo, A. (1973). *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*. Ariel.
- LeMaster, J. R., Kummings D. D. (eds.). (1998). *Walt Whitman: An Encyclopedia*. Garland Publishing.
- Lenin. (11 de noviembre de 2016). «Los poemas que fueron canciones: Leonard Cohen y Lorca». *Digger*. Recuperado de <https://digger.mx/2016/los-poemas-fueron-canciones-leonard-cohen-lorca/>
- Leuci, V. (2008). «‘Eros y Thánatos’ La mística del amor en los ‘Sonetos del amor oscuro’ de Federico García Lorca». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 40, 1-12.
- Lewis, I. M. (1976). *Social Anthropology in Perspective*. Penguin.
- Links, F. R. (2016). «El baile en la obra dramática de Federico García Lorca». *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 41(2), 363-391.
- Litchman, C. (1965). *Federico García Lorca: A Study in Three Mythologies* [Tesis doctoral]. New York University.
- López Castro, A. (2001). «El erotismo en la canción tradicional». *Revista de literatura medieval*, (12), 129-142.
- Loss, R. (2017, 14 de mayo). «Power Play: Brian Williams, Leonard Cohen, and "First We Take Manhattan"». *Pop Matter*. Recuperado de <https://www.popmatters.com/power-play-brian-williams-leonard-cohen-and-first-we-take-manhattan-2495392153.html>
- Löwy, M. (2018). *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central: un estudio de afinidad electiva*. Ariadna ediciones.

- Machado y Álvarez, A. (1975). *Colección de cantes flamencos*. Ediciones Demófilo.
- Machado y Álvarez, A. (1998). *Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*. Sevilla: Alfar Ediciones.
- Manrique, Diego A. (2001, 25 de junio). «El disco perdido de Enrique Morente». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2001/06/25/agenda/993420007_850215.html
- Manzano, A. (2012). *Leonard Cohen, Lorca, el flamenco y el judío errante*. Ediciones Alfabia.
- Marc Martínez, I. (2011). «De la poésie avant toute chose: pour une approche textuelle des musiques amplifiées». *Synergies Espagne* (4), 51-61.
- Marín Estrada, P. A. (2017, 12 de marzo). «Cohen se reía de todo sin perder su magnetismo. Entrevista a Alberto Manzano». *El Comercio*. Recuperado de <https://www.elcomercio.es/culturas/201703/12/cohen-reia-todo-perder-20170312020122-v.html>
- Mármol Ávila, P. (2019). «A propósito de la muerte, el vals y el yo poético en “Pequeño vals vienés”, de Federico García Lorca». En A. Abello Verano et al. (eds.), *La lupa y el prisma: enfoques en torno a la literatura hispánica* (pp. 115-130). Universidad de León.
- Márquez Guerrero, M. (2002). «Tema, motivo y tónica: Una propuesta tematólogica». *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, (6), 251-256.
- Martín, E. (1987). «Hacia una antología razonada de Federico García Lorca». *Caligrama: revista insular de Filología*, 2 (2), 147-166.
- Martínez Fernández, J. E. (1997). «De la influencia literaria a la huella textual». *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, (1), 179-200.
- Martínez Nadal, R. (1974). *El público, amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Joaquín Mortiz.

- Maslin, J. (1977). «There's Nothing I Like About It —But It May Be a Classic». *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1977/11/06/archives/theres-nothing-i-like-about-it-but-it-may-be-a-classic.html>
- Maurer, C. (1989). *Apostillas textuales sobre suites y canciones. L'imposible/ posible di Federico García Lorca*. Edizioni Scientifiche Italiane.
- Mendoza Zazueta, J. E. (2020). «El carnaval en la obra El público de Lorca». *RICSH Revista Iberoamericana De Las Ciencias Sociales Y Humanísticas*, 9(17), 273-288.
- Menéndez Pidal, R. (1953). *Romancero Hispánico. II*. Espasa-Calpe.
- Millanes Rivas, B. (2018). «La pasión oscura: sexualidades alternativas en el teatro lorquiano». *Castilla: Estudios de literatura*, 9, 323-351.
- Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales.
- Molina, R. y Mairena, A. (1971). *Mundo y formas del flamenco*. Revista de Occidente.
- Moll, N. (2002). «Imágenes del otro». En A. Gnisch (ed.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 347-390). Crítica.
- Montaner Frutos, A. (1997). «Vivir en los pronombres: la dialéctica del yo y el tú en el repertorio de Morente». En *Tradiciones poéticas españolas en este fin de siglo. III. La poesía popular. Poesía en el campus* (39), (pp. 26-34). Universidad de Zaragoza.
- Mora, M. (1996, 9 de diciembre). «Morente viaja con Lorca hasta Manhattan». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1996/12/09/cultura/850086010_850215.html
- Mora, M. (2005, 14 de febrero). «El Carnegie Hall se rinde ante el talento y la entrega de Morente y Tomatito». *El País*. Recuperado de

https://elpais.com/diario/2005/02/14/cultura/1108335608_850215.html?event_log=oklogin

- Morente, E. (1971). *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* [CD]. Hispavox.
- Morente, E. (1975). *Se hace camino al andar* [CD]. Hispavox.
- Morente, E. (1977). *Despegando* [CD]. CBS.
- Morente, E. (1982). *Sacromonte* [CD]. Zafiro.
- Morente, E. (1983). *Cruz y luna* [CD]. Zafiro.
- Morente, E. (1988). *Esencias flamencas* [CD]. Auvidis.
- Morente, E. (1990). *En la Casa Museo García Lorca de Fuente Vaqueros* [CD].
Diputación Provincial de Granada.
- Morente, E. (1991). *Misa flamenca* [CD]. BMG Ariola.
- Morente, E. (1992). *Negra, si tú supieras* [CD]. Nuevos Medios.
- Morente, E. (1996). *Omega* [CD]. Discos Probéticos,
- Morente, E. (1998). *Lorca* [CD]. Virgin.
- Morente, E. (2003). *El pequeño reloj* [CD]. EMI Odeón.
- Morente, E. (2008). *Pablo de Málaga* [CD]. Discos Probéticos.
- Morente, E. (2010). *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* [CD]. Patronato Cultural
Federico García Lorca.
- Morin, E. (2003). *El método: la humanidad de la humanidad, la identidad humana*.
Cátedra.
- Morris, C. B. (1989). «El surrealismo epidémico: irrupciones en España». *Ínsula*, (515),
3-4.

- Mújica Láinez, M. (1963). «Prólogo». En M. Mújica Láinez, *Cincuenta sonetos de Shakespeare* (pp. 7-10). Ediciones culturales argentinas.
- Murillo, J. (1992). «El romance sonámbulo de Federico García Lorca: una búsqueda de la sacralidad cósmica». *Filología y Lingüística*, XVIII(2), 17-23.
- Nadel, I. (1996). *Various Positions: A Life of Leonard Cohen*. Toronto: Penguin Random House Canada.
- Neira, J. (2012a). *Geometría y angustia: Poetas españoles en Nueva York*. Fundación José Manuel Lara.
- Neira, J. (2012b). *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Cátedra.
- Neira, J. (2014). *Memoria de disidencias: vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Fundación José Manuel Lara.
- Nelson, P. (9 de febrero de 1976). «Leonard Cohen: Death Of A Ladies Man». *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/death-of-a-ladies-man-19780209>
- O'Neil, A. M. (2015). «Leonard Cohen, Singer of the Bible». *CrossCurrents*, 65(1), 91-99.
- Onrubia, J. (Ed.). (1975). *Poetas cortesanos del siglo XV*. Bruguera.
- Ortega, J. (1977). «García Lorca, poeta social: “Los negros” (Poeta en Nueva York)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, (320-321), 407- 418.
- Ortega, J. (1986, julio-agosto). «El gitano y el negro en la poesía de García Lorca». *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca, vol. I*(433-434), 145-168.
- Ortiz Nuevo, J. L. (1973). «El pensamiento político del cante flamenco». *Triunfo*, (584), 62-64.
- Ortiz Nuevo, J. L. (1985). *Pensamiento político en el cante flamenco*. Editoriales andaluzas unidas.

- Pachón, R. (2012, 11 de agosto). «Vida de una leyenda». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/08/09/actualidad/1344513620_451935.html?event_log=oklogin
- Pageaux, D. H. (1994). «De la imaginería cultural al imaginario». En P. Brunel e Y. Chevrel (eds.), *Compendio de literatura comparada* (pp. 111-131). Siglo XXI editores.
- Palou, P. A. (1998, enero-marzo). «Reconciliación y fuerza en el Diván del Tamarit de Federico García Lorca». *La Palabra y El Hombre*, (105), 141-152.
- Pérez Álvarez, M. A. (1992). «La influencia oriental en "El Diván de Tamarit" de Lorca». *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 15, 269-278.
- Pérez Castillo, M. R. (2020). «José María Moreno Galván. Compromiso estético y político durante el franquismo». En M. J. Godoy Domínguez, F. Infante del Rosal, A. Molina Flores y V. Moura (eds.), *Estética, arte y política* (pp. 269-290). Universitat de València.
- Pérez, H. (2001). «Tradición y oralidad en el refranero mexicano». En I. Contreras (ed.), *La tradición hoy en día. Primer foro interdisciplinar de oralidad, tradición y culturas populares y urbanas* (pp. 15-70). Universidad Iberoamericana.
- Pollin, A. M. (1975). *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca*. Cornell University Press.
- Portela, L. (2008, 21 de julio). «Dos viejos amigos en Benicàssim». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/07/21/revistaverano/1216591201_850215.html
- Pujante, D. (2006). «Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual temología comparatista en España». *Hispanic Horizon*, 25, 82-115.
- Pujante, D. (2017). *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de temología comparatista*. Calambur.
- Ravvin, N. (1997). «Writing Around the Holocaust: Uncovering the Ethical Centre of Beautiful Losers». En *House of Words*. McGill-Queen's University Press.

- Remak, H. (1961). «Comparative Literature, Its Definition and Function». En H Frenz y N. P. Stallknecht (eds.), *Comparative Literature: Method and Perspective* (pp. 3-38). Southern Illinois University Press.
- Ricoeur, P. (2001). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI.
- Riffaterre, M. (1980). «La trace de l'intertexte». *La Pensée*, CCXV, 4-18.
- Riffaterre, M. (1997). «Semiótica intertextual: el interpretante». En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto* (pp. 146-162). Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba.
- Rivera, J. A. (1959). *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*. Fundación universitaria española.
- Rodríguez Herrera, J. L. (1995). «La coherencia de la imaginería surrealista en Poeta en Nueva York». *Philologia Canariensis*, (1), 364-380.
- Rodríguez Marín, F. (1882). *Cantos populares españoles*. Francisco Álvarez y C^a.
Recuperado de
<https://archive.org/details/cantospopularese04rodruoft/page/2/mode/2up>
- Rodríguez Mata, L. (2000). «Lorca y los gitanos». *Revista bimestral de la Asociación Secretariado General Gitano*, (7/8), 24-28.
- Rodríguez-Baltanás, E. (2001). «Oralidad y escritura en el flamenco: Hugo Schuchardt y Antonio Machado y Álvarez». *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 8, 97-120.
- Rodríguez-Baltanás, E. (2004). «Soleares: una *sehnsucht* a la andaluza. Origen romántico y difusión europea de la canción de Soledad». En P. M. Piñero Ramírez (coord.), *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam": (Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III", Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)* (pp. 573-580). Universidad de Sevilla.
- Rosales, L. (1987). *Esa angustia llamada Andalucía*. Cinterco.

- Roy, A. (18 de noviembre de 2016). «How Leonard Cohen found duende». *The Hindu Business Line*. Recuperado de <https://www.thehindubusinessline.com/blink/read/how-leonard-cohen-found-duende/article9357497.ece>
- Rubiera Mata, M. J. (1992). *La literatura hispanoárabe*. Maphre.
- Ruhlmann, W. (19 de febrero de 1993). «The Stranger Music of Leonard Cohen». *Goldmine*. Recuperado de <https://www.leonardcohenfiles.com/bwolfe.pdf>
- Russell, A. (23 de agosto de 2016). «What was the ‘60s Scoop’? Aboriginal children taken from homes a dark chapter in Canada’s history». *Global News*. Recuperado de <https://globalnews.ca/news/2898190/what-was-the-60s-scoop-aboriginal-children-taken-from-homes-a-dark-chapter-in-canadas-history/>
- Sadiq Hasan, S. (2009). *La poesía árabe y sus relaciones con la poesía española (la Generación del 27)* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Sahuquillo, Á. (1991). *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Instituto de la Cultura «Juan Gil-Albert».
- Said, E. (2007). *Orientalismo*. DeBolsillo.
- Sánchez Vidal, A. (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Planeta.
- Sanlúcar, M. (2007). *El alma compartida: memorias*. Almuzara.
- Santa Biblia: Nueva versión internacional*. (2003). Editorial Mundo Hispano.
- Santoyo, J. C. (1990). «Prometeo de nuevo encadenado: la traducción/recreación literaria». En *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción: 12-16 de diciembre de 1988* (M. Raders y J. Conesa, coords.), 35-46.
- Scholem, G. (2009). *La cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo XXI.
- Schuchardt, H. (1990). *Los cantes flamencos (Die cantes flamencos, 1881)*. G. Steingress, E. Feenstra y M. Wolf (eds.). Fundación Machado.

- Segre, C. (1985). «Tema/motivo». En *Principios de análisis del texto literario*. Crítica.
- Serrano Barquín, C., Salmerón Sánchez, F. y Serrano Barquín, H. (2010). «Eros, Thánatos y Psique: una complicidad triádica». *CIENCIA ergo sum*, Vol. 17-3. 327-332.
- Sholem, G. G. (1966). *La Kabbale et sa symbolique*. Payot.
- Simmons, S. (2011). *I'm Your Man: The Life of Leonard Cohen*. Ecco/HarperCollins Publishers.
- Smyth, G. (11 de noviembre de 2016). «Leonard Cohen, the poet channelling Byron and Lorca». *The Irish Times*. Recuperado de <https://www.irishtimes.com/culture/music/leonard-cohen-the-poet-channelling-byron-and-lorca-1.2864218>
- Soria Olmedo, A. (1989). *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Aguilar.
- Staszak, J. F. (2008). «Other/Otherness». *International Encyclopedia of Human Geography*. Elsevier Science.
- Steiner, G. (1991). *Presencias reales*. Ediciones Destino.
- Story, I. (2011, marzo). «Arquitectura y denuncia en Poeta en Nueva York». *El genio maligno: revista de humanidades y ciencias sociales*, (8), 1-18.
- Subirats, E. (1985). *La crisis de las Vanguardias y la cultura moderna*. Libertarias.
- Szondi, P. (1992). *Poética y filosofía de la historia I*. Visor.
- Jacobs, T. 2001. «Irving Layton, Biography Archived September at the Wayback Machine Canadian Poets series». *Canadian Poetry*. University of Toronto. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20080925154640/http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/layton/bio.htm>
- Tarby, J. P. (1991). *Eros flamenco. El deseo y su discurso en la poesía flamenca*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- The Holy Bible: New International Version*. (2011). Zondervan.
- Tinell, R. D. (1993). *Federico García Lorca y la música*. Fundación Juan March.
- Todorov, T. (2005). *Nosotros y los otros*. Siglo XXI Editores.
- Todorov, T. (2007). *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores.
- Tomasevskij, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Akal.
- Torres Clemente, E. (2010). «Vocaciones cruzadas: músicos y poetas de la Generación del 27». En C. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (coords.), *Los músicos del 27* (pp. 70-92). Universidad de Granada.
- Torres, R. (1983). «El encuentro de músicas y pueblos, escenificado en 'Macama Jonda'». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1983/04/18/cultura/419464816_850215.html?event_log=oklogin
- Trías, E. (2006). *Tratado de la pasión*. DeBolsillo.
- Trocchi, A. (2002). «Temas y mitos literarios». En A. Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 129-170). Editorial Crítica.
- Trousson, R. (1981). *Thèmes et mythes: Questions de méthode*. Lettres Modernes.
- Umbral, F. (2007). *Lorca, poeta maldito*. Austral.
- Valls Gorina, M. (1962). *La música española después de Manuel de Falla*. Revista de Occidente.
- Varios. (1986). *Poetas en Nueva York* [CD]. CBS Records International.
- Varios. (2014). *Leonard Cohen on Leonard Cohen. Interviews and Encounters*. J. Burger (ed.). Chicago Review Press
- Vassal, J. (1977). *Leonard Cohen*. Júcar.

- Velázquez-Gaztelu, J. M. y Bondía, J. M. (Productores). (1973). *Rito y geografía del cante*. “Enrique Morente”. Círculo digital. RTVE. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-enrique-morente/1898465/>
- Vesselova, N. (2014). “*The Past is Perfect*”: *Leonard Cohen’s Philosophy of Time* [Tesis doctoral]. University of Ottawa.
- Villena, L. A. (2011). «La sensibilidad homoerótica en el Romancero gitano». *Castilla: estudios de Literatura*, (2), 501-516.
- Walsh, A. S. (2004). *Jaime Gil de Biedma y la tradición angloamericana*. Editorial Universidad de Granada.
- Wieseltier, L. (2016, 14 de noviembre). «My Friend Leonard Cohen: Darkness and Praise». *The New York Times*. Recuperado de https://www.nytimes.com/2016/11/14/opinion/my-friend-leonard-cohendarkness-and-praise.html?_r=0
- Xirau, R. (1953, jul.-dic.). «La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (3/4), 364-371.
- Xirau, R. (1986, septiembre-octubre). «Federico García Lorca. Poesía y poética». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2 (435-436), 425-430.
- Yurkievich, S. (1994). *Julio Cortázar: mundos y modos*. Anaya & Mario Muchnik.

ANEXO

Las letras que finalmente se incluyeron como parte de *Omega* pueden ser consultadas en distintas fuentes entre las que se encuentran las diferentes ediciones del álbum que están a la venta en el mercado actualmente. No obstante, las versiones y adaptaciones que Alberto Manzano envió a Enrique Morente cuando este le pidió una serie de traducciones de Cohen para llevar a cabo el álbum homenaje que ambos habían acordado grabar no pueden ser consultadas, pues no aparecen en ningún repertorio. Por ello, hemos creído conveniente incluir un anexo que recoja dichas adaptaciones elaboradas por Alberto Manzano, muchas de las cuales fueron modificadas o incluso descartadas durante el largo proceso creativo que dio lugar a *Omega*, el álbum en que finalmente se recogieron algunos de esos títulos de Cohen que Manzano había recomendado. Así, este anexo recoge los títulos «Yo quería dejarte», «Balada de la yegua ausente», «Todo el mundo lo sabe», «Oye, esta no es manera de decir adiós», «Dama errante», «No hay cura para el amor», «Un cantaor debe morir», «Aleluya», «Manhattan» y «Sacerdotes», nombres que Alberto Manzano dio a las canciones que tradujo y adaptó del repertorio de Cohen con el objetivo de que Morente las interpretara.

Creemos necesario incluir estas adaptaciones en nuestro trabajo para así facilitar las comparaciones con las letras del disco, pues son numerosas las ocasiones en que se ha hecho referencia a ellas como el material lírico original que iba a conformar la lista de canciones de *Omega*. No obstante, cabe destacar que la inclusión de este material como parte de un anexo responde, de igual manera, al carácter inédito de estas letras. Aunque Manzano ya había publicado varios volúmenes que recogían sus propias traducciones de distintas canciones de Leonard Cohen, en el caso de estas adaptaciones, las letras fueron traducidas y modificadas de acuerdo a las exigencias propias de una interpretación con acompañamiento musical. A pesar del arduo trabajo que supuso para Manzano adaptar estas letras para ser cantadas, nunca llegaron a publicarse, ya fuera por haber sido posteriormente modificadas por Enrique Morente, Borja Casani y los integrantes de Lagartija Nick que participaron en el proceso creativo del disco, o por haber sido descartadas. La inclusión de este anexo nos acerca al proyecto original o prototipo de *Omega* y nos permite acceder a un material inédito o inaccesible hasta la fecha.

A continuación se reproducen las diez adaptaciones generosamente enviadas por Alberto Manzano tal y como aparecen en el archivo que él mismo compartió con nosotros, por lo que tanto la disposición y el orden de las canciones como la grafía y las elecciones ortotipográficas responden a las preferencias del propio adaptador y traductor.

«Yo quería dejarte»

Autor: Leonard Cohen

Adaptador: Alberto Manzano

Título original: «I Tried to Leave You»

Álbum: *New Skin for the Old Ceremony* (1974)

Yo quería dejarte

Ya ves que lo admito

Cien veces al menos

Cerré nuestro libro

Y cada día

Me despierto contigo.

Pasan los años

Y pierdes tu orgullo

Llora el niño

Y no sales de estos muros

Todo tu trabajo

Está delante tuyo

Buenas noches, cariño

Espero que estés satisfecha

Aquí están mis brazos

Si la cama es estrecha

Yo solo trabajo

Para verte contenta.

«Balada de la yegua ausente»

Autor: Leonard Cohen

Adaptador: Alberto Manzano

Título original: “Ballad Of The Absent Mare”

Álbum: *Recent Songs* (1979)

¿Rezarás por el cowboy
Que busca a su yegua?
Andará hasta encontrarla
Incansable, sin tregua
Pero el río ha crecido
Como el más ancho mar
Anegando la senda
Que no puede cruzar.

Y no hay ningún rastro
La menor dirección
Los vientos son cuatro
Sin ninguna razón
Y es un crimen seguir
Es alta traición
Cuando no hay donde ir
Es mi maldición.

¿Lo soñó que fue ella
Que a galope corriera
Doblando el helecho
Surcando la hierba
Marcando el barro
Con su casco veloz
Que él le clavara
Cuando era el señor?

Y tras una arboleda
Ella sacia su sed
Y una dulce fragancia
Extiende su red
Y él está como ausente
Para no comprender
Que lo que ella sufrió
Es lo que sufre él.

Qué dulce era el mundo
Cuando no había riendas
Y él se ataba
A la crin de la yegua
Y no había espacio
Sino izquierda y derecha
Y no había tiempo
Sino luz y tinieblas.

Con el pelo al viento
Le susurra a la yegua:
'Allí donde vayas
Irá mi silueta'
Y se funden en uno
Bajo un cielo de estrellas
Y todo lo que él quiere
Es lo que ella anhela.

Pero llega la hora
De la carga y la silla
Que se clava en su lomo
Igual que una astilla
Y el látigo suena
Cuando cruza las llamas
De un anillo de fuego
Y él dispara su arma.
Así que ella huirá
Hacia la alta meseta
Para poder retozar
En la dulce hierba
Y al erguirse en el aire
El perfil de su crin
Recorta la luna
En un juego sin fin.

¿Y quién guarda la llave
De este triste broche?
Todo el mundo lo sabe
No hay día sin noche
Dicen que el amor
Es igual que el humo
Después del fuego
No hay remedio alguno.

Así que olvida la yegua
Y olvida al jinete
Y vente conmigo
Te daré un sainete
Al temblar el sol
Cantará un mirlo
Y un sauce llora
Al otro lado del río.

«Todo el mundo lo sabe»

Autor: Leonard Cohen

Adaptador: Alberto Manzano

Título original: “Everybody Knows”

Álbum: *I'm Your Man* (1988)

Todo el mundo sabe que los dados están marcados
Todo el mundo los tira cruzando los dedos
Todo el mundo sabe que la guerra ha terminado
Todo el mundo sabe que los buenos perdieron
Todo el mundo sabe que esto es un timo
Los pobres igual de pobres, los ricos más ricos
La cosa está que arde
Todo el mundo lo sabe.

Todo el mundo sabe que el barco se hunde
Todo el mundo sabe que el capitán ha mentido
Todo el mundo anda perdido en un bucle
Todo el mundo hablando con sus bolsillos
Todo el mundo sabe que la noche es tuya
Todo el mundo sabe que es ahora o nunca
Pero ya es demasiado tarde
Todo el mundo lo sabe.

Todo el mundo sabe que la Peste se acerca
Todo el mundo sabe que avanza deprisa
Todo el mundo sabe que la desnuda pareja
No es más que otra vieja reliquia
Todo el mundo sabe que una vez en la cama
Alguien tirará de la manta
Y saldrá en los titulares
Todo el mundo lo sabe.

Todo el mundo sabe que me amas
Todo el mundo sabe que es cierto
Todo el mundo sabe que no me engañas
Un par de noches al menos
Todo el mundo sabe que lo hiciste en secreto
Pero dime cuántos fueron
Los que se comieron tus carnes
Todo el mundo lo sabe.

Todo el mundo sabe que en el pesebre
Jesús nació sin un triste duro
Todo el mundo sabe que los indigentes
No son de este mundo
Todo el mundo sabe que esto está podrido
Mira el algodón que el Viejo Joe ha recogido
Para tus cintas y tu encaje
Todo el mundo lo sabe.

Todo el mundo sabe que tienes problemas
Aquí y en la playa de Malibú
Todo el mundo conoce tus penas
Desde el Calvario hasta la cruz
Todo el mundo ve el gran apagón
Pero echa un vistazo al Sagrado Corazón
Antes de que esto estalle
Todo el mundo lo sabe.

«Oye, esta no es manera de decir adiós»

Autor: Leonard Cohen

Adaptador: Alberto Manzano

Título original: “Hey, That's No Way To Say Goodbye”

Álbum: *Songs Of Leonard Cohen* (1967)

Te amé en la mañana
Nuestros besos profundos y cálidos
Tu cabeza sobre la almohada
Como soñolienta tormenta dorada
Sí, muchos ya se amaron
Ya sé que no somos nada nuevo
En ciudades y bosques
También ellos rieron
Pero ahora la distancia
Nos exige este esfuerzo
Qué dulces son tus ojos tristes
Oye, esta no es manera de decir adiós.

Yo no estoy buscando a otra
Mientras vago en mi tiempo
Llévame en tu onda
Al rincón que siempre tendremos
Sabes que mi amor va contigo

Como el tuyo se queda a mi vera
Solo que ha cambiado el camino
Como la línea de la playa en la arena
Pero no hablemos de amor o cadenas
De cosas que nunca destaremos
Qué dulces son tus ojos tristes
Oye, esta no es manera de decir adiós.

Te amé en la mañana
Nuestros besos profundos y cálidos
Tu cabeza sobre la almohada
Como soñolienta tormenta dorada
Sí, muchos ya se amaron
Ya sé que no somos nada nuevo
En ciudades y bosques
También ellos rieron
Pero no hablemos de amor o cadenas
De cosas que nunca desataremos
Qué dulces son tus ojos tristes
Oye, esta no es manera de decir adiós.

«Dama errante»

Autor: Leonard Cohen
Adaptador: Alberto Manzano
Título original: "Winter Lady"
Álbum: *Songs Of Leonard Cohen* (1967)

Dama errante, espera un poco
Espera que la noche acabe
Tan solo estás de paso
Ya sé que no soy tu amante

Yo viví con una chica
Y por ella luché siempre
Las noches fueron frías
Era hija de la nieve

Tenía tu mismo pelo
Menos cuando dormía
Con humo, oro y aliento
Sus manos lo tejían

¿Por qué estás callada
Ahí junto a la puerta?
Tú misma elegiste el camino
Y aquí te trajo una estrella

Dama errante, espera un poco
Espera que la noche acabe
Tan solo estás de paso
Ya sé que no soy tu amante.

«No hay cura para el amor»

Autor: Leonard Cohen

Adaptador: Alberto Manzano

Título original: "Ain't No Cure For Love"

Álbum: *I'm Your Man* (1988)

Te he querido tanto tiempo
Sé que este amor es real
No ha cambiado lo que siento
Aún llevo tu flor en mi ojal
Y sé que no existe un remedio
Para aliviar este mal
No hay remedio, no hay remedio
No hay cura para el amor.

Ya ves, por ti me muero

No lo puedo disimular
Desnuda en alma y cuerpo
En mis brazos me tienes que amar
Te has convertido en una obsesión
Mi dosis, mi enfermedad
No hay remedio, no hay remedio
No hay cura para el amor.

No hay cura para el amor
No hay cura para el amor
Ni cohetes en los cielos
Los libros sagrados abiertos
Ni sabios ni doctores
Trabajando día y noche
No hay cura para el amor
No hay cura para el amor
Ni brebajes ni recetas
Ni opio ni anfetamidas
No hay nada tan puro que pueda curar el amor.
Te veo cuando me acuesto
Te veo al despertar
Te veo frente al espejo
Con tu hoja de afeitar
Vejo tu mano, veo tu pelo
Tu rosario de cuentas pasar
Y te llamo, pero no tan bajo
Como uno debiera rezar
No hay remedio, no hay remedio
No hay cura para el amor

Entré en una iglesia vacía
Cansado de caminar
La voz más dulce que he oído en mi vida
Me susurraba en la oscuridad:
'No necesito que me perdones por amarte de verdad
Lo dicen las Escrituras

Sellado con sangre real
Hasta los ángeles lo cantan
En un coro celestial
No hay remedio, no hay remedio
No hay cura para el amor'.

No hay cura para el amor
No hay cura para el amor
Ni cohetes en los cielos
Los libros sagrados abiertos
Ni sabios ni doctores
Trabajando día y noche
No hay cura para el amor
No hay cura para el amor
Ni brebajes ni recetas
Ni opio ni anfetas
No hay nada, no
No hay cura para el amor
No hay cura para el amor
Ni cohetes en los cielos
Los libros sagrados abiertos
Ni sabios ni doctores
Trabajando día y noche
No hay cura para el amor
No hay cura para el amor
No hay nada tan puro
Que pueda curar el amor.

«Un cantaor debe morir»

Autor: Leonard Cohen

Adaptador: Alberto Manzano

Título original: “A Singer Must Die”

Álbum: *New Skin For The Old Ceremony* (1974)

La sala está en silencio
Pero ¿quién va a cantar?, dí
'¿Es verdad que nos traicionaste?'
'La respuesta es Sí.'
Entonces me leyeron la lista
De todos mis delitos
Y aunque la piedad que siempre niegan
Les hubiese pedido
Todas las mujeres están mojadas
Y el juez no tiene elección:
'Un cantautor debe morir
Por tener la mentira en su voz'.

'Gracias, muchas gracias
Por cumplir vuestro deber
Vosotros, guardianes de la Verdad
Vosotros, guardias del Bien
Vuestra visión es la correcta
Equivocada mi visión
Lamento haber ensuciado
El aire con mi canción'.

La noche es espesa
Ahí se esconden mis defensas
En los vestidos de una mujer
Que perdonar quisiera
En los aros de sus sedas
En los goznes de sus piernas
Donde tuve que mendigar
Disfrazado de Belleza.

Buenas noches, buenas noches
Mi noche tras noche, tras noche
Tras noche, tras noche.

Y en una tumba de cuatro duros

Espérame dentro
Con esas que dan placer
A cambio de dinero
Con esas que se desnudan
Que siempre tienen un lecho
Para que puedas reposar
Tu cabeza en su pecho
Y todas las mujeres están mojadas
Y el juez no tiene elección:
Un cantautor debe morir
Por tener la mentira en su voz.

«Aleluya»

Autor: Leonard Cohen
Adaptador: Alberto Manzano
Título original: "Hallelujah"
Álbum: *Various Positions* (1984)

Oí hablar de una canción
Del Rey David para el Señor
Pero tú los salmos nunca escuchas
Hay tanta luz en su voz
Como el dolor más atroz
En este santo y roto Aleluya.

Aleluya, Aleluya.

La luna llena la mostró
Con todo su resplandor
Batseba bañándose desnuda
Y a través de esa mujer
David postrado pudo ver

Su santo y solitario Aleluya.

Aleluya, Aleluya.

Jamás urdí yo ningún plan
Al no sentir quise tocar
Pero fui fiel con mis dudas
Y así del cielo fue la ley
Que yo no fuera más que un rey
Cantando este roto Aleluya.

Aleluya, Aleluya.

Sé muy bien que existe un Dios
Pero lo que me enseñó el amor
Es a disparar a quien te apunta
No es esto una canción triunfal
Ni el grito de un triste final
Solo un frío y solitario Aleluya.

Aleluya, Aleluya

Aleluya, Aleluya.

«Manhattan»

Autor: Leonard Cohen

Adaptador: Alberto Manzano

Título original: "First We Take Manhattan"

Álbum: *I'm Your Man* (1988)

Por querer cambiar el sistema desde dentro
Me condenaron a veinte años de espín
Y aquí estoy para agradecerlo
Primero conquistamos Manhattan
Después conquistamos Berlín.

Me guía una señal en los cielos
Me guía la belleza en las armas que vi
Me guía mi marca de nacimiento
Primero conquistamos Manhattan
Después conquistamos Berlín.

Quisiera estar siempre contigo
Me gusta tu ropa, tu espíritu y tu cuerpo
Pero ¿ves esa fila que avanza?
Ya te dije que yo era uno de ellos.

Me amaste como perdedor
Pero mi triunfo no acaba aquí
Quieres pararme los pies
Hasta darme fin
Pero tu falta de disciplina
No mueve un ápice en mí
Primero conquistamos Manhattan
Después conquistamos Berlín

No sigas esa tétrica moda
Hermana, no caigas en ese desliz
No quieras adelgazar con drogas
Primero conquistamos Manhattan
Después conquistamos Berlín.

Quisiera estar siempre contigo
Me gusta tu ropa, tu espíritu y tu cuerpo
Pero ¿ves esa fila que avanza?
Ya te dije que yo era uno de ellos.

Me conmovieron tus regalos
El mono y el birrioso violín
He estado practicando y ya estoy preparado
Primero conquistamos Manhattan
Después conquistamos Berlín.

Antes escribía poemas
¿Recuerdas que te alimentabas de mí?
Hoy es el Día del Padre y todo son penas
Primero conquistamos Manhattan
Después conquistamos Berlín.

«Sacerdotes»

Autor: Leonard Cohen
Adaptador: Alberto Manzano
Título original: “Priests”
Canción inédita, 1967

¿Quién te escribirá canciones de amor
Cuando yo sea Señor al final
Y tu cuerpo el sepulcro de un camino
Que mis sacerdotes cruzarán?
¿Quién te escribirá canciones de amor?

Mis sacerdotes te pondrán flores
Se arrodillarán frente al cristal
Donde rezarán sus oraciones
Y sus besos lo gastarán
¿Quién te escribirá canciones de amor?

¿Quién disparará la flecha
Que los hombres sigan hasta tu engarce
Cuando yo sea el Señor del Recuerdo
Y tu armadura se vuelva de encaje?
¿Quién te escribirá canciones de amor?

La simple vida de los héroes
La retorcida vida de los santos
Siempre confundiendo el calendario solar

Con sus cuadros rojos y dorados

¿Quién te escribirá canciones de amor?

Y todos visteis el baile

Del que Dios me privó

Pero Él me vio observarte

Cuando eras libre de corazón

¿Quién te escribirá canciones de amor?