

**LA PERVIVENCIA DEL MITO:
LEONARD COHEN
Y SU *REVIVAL* LORQUIANO¹**

THE CONTINUITY OF MYTH:
LEONARD COHEN AND HIS LORCA'S REVIVAL

*Mercedes López-Baralt. Ph. D:
Profesora Emeritus de la Universidad de Puerto Rico
Profesora Honoraria de la Universidad de San Marcos
Correo electrónico: mercedeslopezbaralt@gmail.com*

Resumen

Este ensayo examina el caso de un clásico español cuya estatura mítica es cada vez más alta: Federico García Lorca. Y lo hace a partir del *revival* lorquiano de Leonard Cohen, quien traduce el “Pequeño vals vienés” del poeta granadino, internacionalizándolo como canción famosa: *Take this waltz*. Dos gigantes se dan la mano en este sorprendente torneo poético.

Palabras clave: clásico, mito, Federico García Lorca, Leonard Cohen, torneo poético

Abstract

This essay dwells on the transformation of a Spanish classic into a myth: Federico García Lorca. The test case is Leonard Cohen's revival of Lorca's “Pequeño vals vienés”, internationalized as a hit song in English in *Take this waltz*. The result? A clash of titans in a surprising poetic tournament.

Keywords: classic, myth, Federico García Lorca, Leonard Cohen, poetic tournament

¹ Este ensayo forma parte de un libro que estoy preparando: *Sólo el misterio nos hace vivir: Lorca y la poética del enigma*.

Recibido: 2 de octubre de 2018. Aprobado: 16 de noviembre de 2018.

“Lámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes.”

Italo Calvino: *Por qué leer los clásicos*

“Por la vereda azul, domador de sombrías
estrellas,
seguiré mi camino.

Hasta que el Universo
quepa en mi corazón.”

Lorca: *Suites*

En memoria de Leonard Cohen

Una de las fuentes más evidentes del misterio que imanta la obra lorquiana es, sin duda, el mito². Pero vale recordar que el poeta mismo ya ha accedido a la estatura mítica. Por una parte, por su muerte trágica y temprana, un asesinato que lo convirtió en mártir del fascismo. Por otra, no hay que olvidar que su figura se esgrime hoy también como bandera gay. Pero el verdadero mito va mucho más allá de lo circunstancial. Y está más que nada en el portento de su poesía (que no se circunscribe a sus versos; también habita su teatro). Porque estamos hablando de un clásico.

Ahora bien, ¿cómo definir una palabra tan manida? Según el ensayo ya canónico de T. S. Eliot, un clásico debe ser ambiciosamente inclusivo, totalizador: en él late el genio de un pueblo y una lengua, por lo que apela a un público amplio. Pero si traspasa fronteras, con la recepción gozosa de otras literaturas, ya es universal (*What is a Classic*, 1945: 27). Para Pedro Salinas, “los clásicos son los escogidos por el sufragio implícito de las generaciones y de los siglos, por tribunales que nadie nombra ni a nadie obligan, en verdad, pero cuya autoridad, por venir de tan lejos y de

² Los pioneros en el tema fueron Melchor Fernández Almagro y Gustavo Correa.

tan arriba, se acata gustosamente” (1967: 163). Italo Calvino comienza su libro póstumo *Por qué leer los clásicos* proponiendo nada menos que catorce definiciones del término. Escojo un puñado elocuente:

Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura.
Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir.

Los clásicos son esos libros que llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje y en las costumbres).

Llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes.
(1994: 15, 17)

Sin emplear la palabra “clásico”, en un ensayo magistral sobre un poema de Miguel Hernández, “Antes del odio”, Carlos Bousoño anticipa una de las definiciones de Calvino, cuando precisa que la grandeza de un poeta está en correlación directa con la cantidad de tradición que su obra, desde su novedad, salva (1960: 34).

En un artículo titulado “Lorca era una galaxia”, y anticipando los ochenta años de su fusilamiento, el diario español *El País* registró las opiniones de intelectuales de diversos campos sobre el poeta, y una de su sobrina. Vale citarlas brevísimamente aquí, porque son un indicio claro no solo de la veneración que suscita el clásico que es Lorca, sino de las razones que abonan a su consagración. Para Agustín Sánchez Vidal “su fuerte sentido del mito” lo hace universal. Para Mario Hernández, su obra entera “está atravesada por un profundo sentido de lo popular español”. Para Luis García Montero, Lorca fue siempre “un moderno”. Para Pedro Romero, su poesía está marcada por el flamenco. Para Lluís Pasqual, Lorca se apropió del teatro buscando en el diálogo “el antídoto contra la angustia de la soledad”. Para Juan Manuel Bonet, los dibujos de Lorca lo acercan a Apollinaire, con quien podía haber dicho aquello de “Y yo también soy pintor”. Para Román Gubern, Lorca, como los generacionistas del 27, “vivió un

idilio” con la poética visual del cine. Para Reina Roffé, conocer a América le dio a Lorca “una idea más universal del arte”. Para Laura García Lorca, la universalidad de Lorca se mide en una recepción fervorosa que derrumbaba fronteras. Para Ian Gibson, el no saber aún dónde están sus restos es un escándalo que supone una segunda muerte para Lorca.³

Tras este abanico de acercamientos al más que consagrado, mítico poeta, hoy metaforizado astralmente como galaxia, me atrevo a añadir otra aproximación a la noción del clásico: una obra que aborda el misterio –ya sea del tiempo, del mundo, del amor, de la vida o de la muerte– con tal belleza y con tal verdad, que imanta al lector, y habitándolo para siempre, lo ayuda a leerse a sí mismo y a entender al otro. Dejando su huella no solo en los lectores, sino en otros artistas que lo reformulan una y otra vez. Porque cada generación y cada momento histórico lo hace suyo, potenciando su sentido interminable. He dicho belleza –concepto tan difícil de definir como la felicidad– porque sin ella no hay arte posible. Se trata del factor indispensable para la creación del milagro, de la magia de un clásico. Y tiene mucho que ver con lo sagrado. De ahí que llamemos canónico –consagrado– al texto o al autor que se convierte en un clásico. Sin embargo, no estamos hablando aquí de religión.

Hace unos años⁴, el connotado exégeta de Mircea Eliade, David Carrasco, explicaba que la lección más importante del pensador rumano reside en que lo sagrado va más allá del acontecer histórico: si bien se da una y otra vez en distintos momentos y lugares del mundo, es, sobre todo, elemento constitutivo de la psique humana. Es por eso que trasciende la religión, aunque se manifieste preferentemente en ella, para habitar otros espacios como los del arte, la naturaleza, el amor, el sentimiento nacional. En palabras del mismo Eliade: “Ciertos ‘comportamientos míticos’ perduran aún ante nuestros ojos. No se trata de ‘supervivencias’ de una mentalidad arcaica, sino que ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano” (1973: 200). La noción moderna de lo sagrado es, pues, múltiple y muchas veces laica. Se trata, a fin de cuentas, de admiración rendida, de reverencia ante lo que consideramos grande e insondable. O del estremecimiento, que según afirma Goethe en

³ Ver “Lorca era una galaxia”, *El País*, 12 de agosto de 2016.

⁴ Fue en el verano de 1995, y en ocasión de su visita a Puerto Rico para participar en el seminario “Supervivencia de las culturas indígenas en América Latina”, co-auspiciado por la National Endowment for the Humanities y la Universidad Interamericana de Arecibo.

el *Fausto*, es lo mejor de la humanidad. Que en el arte suele revelarse en la belleza, el rostro de lo absoluto. De ahí lo que llamamos hoy el *síndrome de Stendhal*: la reacción intensamente emocional que nos provoca la experiencia de lo bello.⁵

Todo lo antedicho nos explica la recepción universal que ha elevado a categoría de mito a Dante, a San Juan de la Cruz, a Cervantes, a Shakespeare, a García Márquez y al poeta español más querido y más famoso del mundo: Federico García Lorca. Cuya obra le da la vuelta al mundo en incontables idiomas: francés, italiano, inglés, portugués, alemán, rumano, checo, polaco, húngaro, sueco, danés, noruego, ruso, japonés, chino, árabe, persa, bengalí, malayo... Sin olvidar que la prestigiosa colección editorial francesa, la Bibliothèque de la Pléiade, dedicada desde 1931 a publicar los clásicos de Occidente, como Shakespeare, ha editado a cinco escritores de nuestra lengua: Cervantes, Borges, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, y no faltaba más: Lorca. Lo que me lleva a abordar un ejemplo paradigmático de la magia que nuestro autor ejerce más allá del mundo hispánico y a medio siglo después de su muerte. Y me refiero al caso del recordado poeta, compositor, cantor y novelista Leonard Cohen, ya legendario, a quien por cierto, venera Joaquín Sabina (otro mito en ciernes).⁶

La historia de Cohen es fascinante. Sobre todo por su devoción lorquiana. Hete aquí a uno de los artistas más exitosos del siglo veinte y los albores del veintiuno, un judío canadiense que tiene una hija que se llama Lorca⁷, que ha dejado su huella en la música, el cine y la literatura (la evidencian, entre otros, Miguel Delibes y Julio Cortázar), que pasó cinco años en un centro budista del que emergió con el nombre de Jikan (Silencio), que recibió en el 2011 el Premio Príncipe de Asturias, que ha sido tema de varios libros... Y cuyas canciones las cantan o reformulan Sabina, Serrat, Ana Belén, Enrique Morente, la banda rockera granadina Lagartija Nick... Se trata, como lo precisa Eduardo Tébar en una reseña del 2010, de “un paradigma mayúsculo de la poesía en el rock”, que se da la mano

⁵ El famoso novelista francés confesó que en su visita de 1817 a la Basílica de la Santa Cruz en Florencia, casi se desmaya de belleza.

⁶ Agradezco a mi amiga nicaragüense Milena Carcache un regalo impagable: el haberme descubierto a Cohen.

⁷ Los poetas puertorriqueños no se quedan atrás en esto de la obsesión lorquiana: Salvador Villanueva también cristianó a su hija como Lorca. Fue en 1972, y sin imaginar que Cohen haría lo mismo con su niña dos años después: en 1974. Villanueva me lo contó en conversación telefónica del 3 de noviembre del 2015.

con Bob Dylan.⁸ Ambos se iniciaron en la música a partir de la poesía: Dylan con el pionero de la Generación Beat, Jack Kerouack, y Cohen con Federico García Lorca.

Su encuentro con el poeta granadino es un ejemplo del *kairós*⁹, el momento oportuno para hacer algo, según la filosofía griega, o una casualidad no causal, sino significativa, de las que Jung llamaría *sincronicidad*. Así lo narra Tébar:

El comienzo de esta historia se remonta a 1949. Imberbe y apocado, Leonard Cohen entra en una librería de segunda mano de Montreal. El adolescente, trasunto de la juventud judía, abre un libro que le llama la atención. Lo firma un tal Federico García Lorca. El chaval palidece cuando lee los versos del literato granadino. “Por el arco de Elvira/quiero verte pasar/para saber tu nombre y ponerme a llorar”. Era la ‘Gacela del mercado matutino’. ‘Sentí plenamente que aquel universo era el que yo podía entender, el que yo vivía. Lorca fue el primer poeta que me tocó. Él me educó’, reconoce ahora, en la madurez... (2010)

El poeta granadino Juan de Loxa, quien fuera director de la Casa-Museo de Fuente Vaqueros, recuerda un incidente tan curioso como elocuente de la pasión de Cohen por el autor del “Romance sonámbulo”. Sucedió en 1986 y lo registra Juan Jesús García en el diario *Ideal* de Granada, el 13 de septiembre del 2009:

...en una visita privada a la casa natal del poeta con motivo de una estancia en Granada para realizar un vídeo, Cohen pidió permiso para meditar en una de las estancias. A la hora de cerrar, el personal del museo se lo encontró en el granero absolutamente concentrado haciendo el pino [postura yoga en la que el cuerpo se sostiene verticalmente apoyado en las manos y con los pies hacia arriba], intentando,

⁸ Poco antes de morir, cuando le dieron el Nobel a Dylan, Cohen reaccionó con regocijo solidario, afirmando que se lo merecía tanto que fue como ponerle una medalla al Everest.

⁹ El filósofo alemán Manfred Kerkhoff (1937-2007), quien desplegó su magistral docencia en la Universidad de Puerto Rico, ha actualizado el concepto en su obra.

se supone, captar las energías del ilustre habitante del lugar que tanto le había marcado desde su adolescencia. Tanto que su hija se llama Lorca.

El tiempo validó la importancia del encuentro azaroso entre Cohen y Lorca. Hoy confirmamos que ambos comparten coordenadas importantes: la marginalidad (el primero es judío; el segundo, homosexual, y por su origen granadino, probablemente semítico), el éxito apoteósico, la poesía, la pasión mitológica (evidente en toda la obra lorquiana; también en Cohen, cuyo primer libro de poemas de 1956, se llama precisamente *Let us compare mythologies*) y el enigma de su persona artística (el crítico Bruce Eder nombra a Cohen como uno de los cantantes y compositores más enigmáticos y fascinantes de finales de la década del sesenta; en lo que a Lorca se refiere, por algo le estoy dedicando un libro a su “poética del enigma”).

Cuando recibió el Príncipe de Asturias el 21 de octubre del 2011, con su voz grave y pausada, y alucinando al público (entre ellos, la Reina Sofía con Felipe y Letizia, entonces príncipes), Cohen contó su pasión por España.¹⁰ Primero habló de su deslumbramiento por Lorca. Y luego confesó cómo, gracias a un muchacho español, pudo de adolescente dominar la guitarra. Todo comenzó en un parque de Montreal, a principios de los sesenta. Allí vio a un joven rodeado de chicos y chicas, tocando su guitarra flamenca. “Capturado” por su arte, Leonard Cohen le pidió que le diera clases. El muchacho asintió, y en la primera lección notó que su inesperado alumno pulsaba el instrumento torpemente y que la guitarra estaba desafinada. Entonces la afinó, y tomando las manos de Cohen, las puso sobre el instrumento posicionando sus dedos para que comenzara a tocar. Cuando este lo intentó, el chico tuvo que decirle: “No sabes nada de guitarra, ¿no?”. Pero ya a la tercera clase el alumno había aprendido los seis acordes que serían la base de todas sus canciones. Al próximo día, el muchacho no apareció. Desconcertado, Cohen lo llamó a su pensión. El españolito se había suicidado. Nunca supo por qué ni quién era, pero al perder su vida, sin saberlo, el desconocido ya había cumplido con una misión: cambiarle la suya a Leonard Cohen. Que con él aprendió la lección profunda de la guitarra española. Hacia el final de su breve pero intensa alocución, y después de contar cómo se embriagaba con el olor a cedro de

¹⁰ Invito al lector a verlo y escucharlo en Youtube (Internet).

su guitarra española de cuarenta años (“la madera nunca muere”, decía), el poeta y cantor canadiense sentenció que gracias a España, a Lorca y a su efímero tutor musical, había encontrado su voz. Ni que decir tengo que el teatro se vino abajo tronando en una merecidísima marea de aplausos.

Gracias a Internet, el curioso lector tiene acceso a la mejor evidencia de la pasión lorquiana de Cohen: su canción “Take this Waltz”, compuesta en 1986 y presentada en Televisión Española en 1988.¹¹ Canción que le costó 150 horas de trabajo y una depresión, según lo reconoció en julio de 1988 en la revista *Ajoblanco* (Tébar 2010). Porque no solo se trataba de traducir a Lorca, sino de recrear y musicalizar uno de los poemas más enigmáticos de *Poeta en Nueva York*, el “Pequeño vals vienés”.¹² Que resultó en un nuevo poema que merece un adjetivo inglés imposible de traducir: *haunting*. Para poder calibrar su valor, acerquémonos primero al de Lorca, “Pequeño vals vienés”:¹³

1. En Viena hay diez muchachas,
un hombre donde solloza la muerte
y un bosque de palomas disecadas.
Hay un fragmento de la mañana
en el museo de la escarcha.
Hay un salón con mil ventanas.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals con la boca cerrada.

2. Este vals, este vals, este vals,
de sí, de muerte y de coñac
que moja su cola en el mar.

¹¹ La canción pertenece al disco de 1986, que ostenta un título elocuentemente lorquiano: *Poets in New York*. Hay varias versiones en Internet. La de Televisión Española tiene la ventaja de proveer la letra de la canción, pero la oficial de Cohen se da en un contexto granadino, con paisajes de la Alhambra y escenas del videoclip de Fuente Vaqueros, en las que el cantor entra a la casa de Lorca y abre una ventana... Sin embargo, vale notar que la versión de Televisión Española es casi idéntica a la que figura en dos cds del poeta cantor: *More Best of Leonard Cohen* (1997, Sony Music Entertainment) y *The Essential Leonard Cohen* (2002, Sony Music Entertainment). A ella me referiré al comentar la canción de Cohen.

¹² Ambos poemas entran en lo que Gérard Genette define como una relación transtextual, en la que el primero es el *hipotexto*, el origen de otro que lo recrea, transformándolo: el *hipertexto*.

¹³ Citaré a Lorca a partir de sus *Obras completas* (1960:455-456). He enumerado las estrofas para facilitar el comentario textual.

3. 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.

4. En Viena hay cuatro espejos
donde juegan tu boca y los ecos.
Hay una muerte para piano
que pinta de azul a los muchachos.
Hay mendigos por los tejados.
Hay frescas guirnaldas de llanto.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals que se muere en mis brazos.

5. Porque te quiero, te quiero, amor mío,
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
por el silencio oscuro de tu frente.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals del “Te quiero siempre”.

6. 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.

Dejemos que Lorca sea el primero en comentar el poema. En una entrevista que le hizo Pablo Suero en 1933 en la borda del buque Conte Grande, en el muelle de Montevideo, el poeta confesó que no le gustaba publicar, a pesar de que ya tenía cinco libros terminados. Uno de ellos

se titula *Porque te quiero a ti solamente (tanda de vals)*. En este libro hablo de muchas cosas que me gustan y que la gente ha excluido de la moda. Aborrezco la moda. Mis amigos me dicen a veces: Federico, tú no puedes decir eso. Piensa en tu situación. Ah, pues yo les digo: ¿Por qué no voy a decir que me gusta Zorrilla, que me gusta Chopin, que me gustan los vals? Ese libro está escrito en tiempo de vals. Así, dulce, amable, vaporoso.¹⁴

El “Pequeño vals vienés” aparece hacia el final de *Poeta en Nueva York*, junto a otro titulado “Vals en las ramas”. Ambos figuran bajo el acápite de “HUIDA DE NUEVA YORK/Dos vals hacia la civilización”. El primero ha tenido sus repercusiones en Vicente Aleixandre: el poema “El vals”, de *Espadas como labios*, de 1932, dedicado precisamente a Lorca.¹⁵ Y curiosamente el tema del vals reaparece en Miguel Hernández, en “El vals de los enamorados y unidos para siempre”, del *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), pero ya sin posible filiación con Lorca, pues *Poeta en Nueva York* no se publicó hasta 1940, y no hay constancia de que le llegara a la cárcel de Alicante. En los tres se evoca el amor en el contexto elegante de la vieja Europa, pero si en el del poeta de Orihuela la tragedia asedia a los enamorados en la forma de un viento mítico que arrasa con todo, en los de Lorca y Aleixandre lo “dulce, amable y vaporoso” (lo cursi), se dan la mano, como lo nota Mario Hernández (1990), con un surrealismo poderoso. Que trae consigo el mito de *eros y tánatos*, o, para decirlo en palabras del gran Vicente, *la destrucción o el amor*. Por cierto, que esta celebración plural del vals en la primera mitad del siglo veinte,

¹⁴ La entrevista aparece con el título de “Crónica de un día de barco con el autor de *Bodas de sangre*”. La cito de la edición de Miguel García-Posada de las *Obras completas* de Lorca (volumen VI, Prosa, I, 2008:557). Por cierto, que el gusto de Lorca por el vals y por Chopin queda explícito en una prosa escrita entre 1917 y 1918: “Vals de Chopin” (ver *Prosas inéditas de juventud*, edición de Christopher Maurer, 1998:265-267).

¹⁵ Lorca lo recíproca al publicar el “Vals en las ramas” en la revista *Héroe* de 1932 con la dedicatoria: “Homenaje a Vicente Aleixandre por su poema ‘El vals’”.

inspirada en la popularidad que goza el género en Europa desde el siglo dieciocho, también pudo haber sido alentada por el *Valse triste* de Jean Sibelius, estrenado con gran éxito en Helsinki en 1904.¹⁶ Y vale recordar que Lorca tenía *un corazón bailarín*, como lo confiesa en carta de 1921 a Melchor Fernández Almagro, al hablar de la alegría que lo acompaña en la composición de sus *Suites*.¹⁷

Es curioso el título-sombrilla de los dos poemas valsísticos de Lorca: tras celebrar a Nueva York como metrópoli del futuro y a la vez denunciarla por la explotación del hombre y de la naturaleza, el poeta quiere huir de la ciudad hacia “la civilización”. Que aparentemente está en la sofisticación elegante del Viejo Mundo, cuyo emblema es el vals vienés. Pero no olvidemos que la primera escala del regreso del poeta a Europa está nada menos que en las Antillas, en lo que Lorca llama “la Andalucía mundial”¹⁸, pues el último poema del libro es el “Son de negros en Cuba”, que figura bajo el acápite de “El poeta llega a La Habana”. La música en Lorca –ya lo sabemos– es vocación compartida con la poesía, lo que se refleja en tantísimos títulos de su obra, además del vals y el son que cierran *Poeta en Nueva York*: canciones, Suites, *Poema del Cante jondo*, “Baladilla de los tres ríos”, “Danza de la muerte”, “Nocturno del hueco”, “Malagueña”, “Canción del jinete”, “Debussy”, “Canción de cuna”, “Sevillanas del siglo XVIII”... Y Cuba representa el oasis paradisiaco que anhela vivir el poeta en su propia lengua, con su naturaleza lujuriosa, *brisa y alcohol*, y una *cintura caliente* (su metonimia favorita para la sexualidad del amor oscuro). Todo ello lo espera en la tierra donde el vals se transformará en son.

Para Martha Nandorfy, los últimos tres poemas de *Poeta de Nueva York* ilustran un cambio radical en el libro, con una extendida metáfora de sinestesia (música, poesía, danza) que exalta el cuerpo, evadiendo la razón,

¹⁶ Escucharlo es una experiencia estética escalofriante. Comienza con una melodía fúnebre que evoca el caos del origen. Poco a poco la vida se despierta hasta alcanzar un clímax vertiginoso, en que el estallido pasional de la alegría más rotunda asume aires españoles. Tras el vértigo, la dicha se va disipando y la oscuridad lóbrega de las sombras va sepultando la vida, abriéndole paso al silencio de la muerte.

¹⁷ Lo cita Belamich (1983:10,11) en su introducción a la edición de las *Suites*.

¹⁸ En su conferencia “Un poeta en Nueva York” (1933), Lorca expresa así su asombro maravillado ante Cuba: “¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez” (PC 417). Una vez allí, se sentirá en casa: “Con esta fondo admirable de cañas bravas estoy ya, como dicen los periódicos de Cuba, ‘aplatanado’” (*Epistolario completo* 1997:688). La voz –también puertorriqueña– alude al criollo indolente.

y con el empleo del estribillo que imita las canciones infantiles. Según la citada estudiosa, en estos tres poemas el apocalipsis –motivo central del libro– configura un *performance* del fin del mundo, en el que se canta y baila lo indecible, evocando el pasaje bíblico del Apocalipsis de San Juan en el que los ángeles y los muertos hablan en lenguas (216-220).¹⁹

Bien podría ser así, pero lo cierto es que el “Pequeño vals vienés” es uno de los poemas más extraños de un libro ya de por sí difícil por su espléndido surrealismo. Y que de entrada nos choca, ya que el vals, tan suave y etéreo, por mucho que nos guste es difícil asociarlo a la pasión y al drama que caracterizan la poesía lorquiana. El flamenco es otra cosa, ya que se nutre de ambos elementos; incluso el jazz, que expresa el alma negra profunda, sería lo esperado en un libro sobre Nueva York. De ahí que el título nos engañe, porque parece un prelude del primor, y lo que nos espera es otra cosa, como veremos enseguida. Por cierto, que el ritmo del vals se insinúa en el poema en el 1-2-3 de versos como “Este vals, este vals, este vals” y “Te quiero, te quiero, te quiero”, en los que cada frase consta de tres sílabas. Sin embargo, y pese a protagonizar el poema, el vals está muerto, según se infiere de los siguientes versos: *vals con la boca cerrada, vals de muerte y coñac, vals que se muere en mis brazos, una muerte para piano, violín y sepulcro*.

Pero son muchos los elementos que contribuyen al asombro del lector. Por una parte está la pugna entre *eros* (*te quiero, amor mío, nuestra cama, te quiero siempre*) y *tánatos* (además de los versos arriba citados sobre la muerte del vals, y del lamento con sabor a llanto –¡Ay, ay, ay, ay! – que reaparece una y otra vez en el estribillo, hay otros: *un hombro donde solloza la muerte*²⁰, *palomas disecadas, museo de la escarcha, el libro muerto, oscuro desván, muerte para piano, guirnaldas de llanto, silencio oscuro de tu frente*). Pero por otra está el entrevero entre esperanza y nostalgia. La primera se evidencia en versos como *en Viena bailaré contigo*, y como di-

¹⁹ Dice así San Juan: “Y cantaban un cantar nuevo ante el trono y en presencia de los cuatro seres vivientes y de los ancianos. Y nadie era capaz de aprender aquel cantar, sino los ciento cuarenta y cuatro mil, rescatados de la tierra” (14: 3).

²⁰ La compasión que comunica el verso es impactante: Lorca parece personificar míticamente a la muerte, para decirnos que hay que tenerle pena y ofrecerle un hombro solidario para que desahogue su dolor. Por algo la llamaba “mi mamá Doña Muerte”, en carta sin fecha a Regino Sainz de la Maza (lo cita Eutimio Martín en la Introducción a su *Antología comentada* de Lorca (vol. I, p.42). También la llama “Doña Muerte” en “La luna y la muerte” del *Libro de poemas*.

ría María Clementa Millán, en las ganas que tiene el sujeto lírico de “atraer a la persona amada” cuando se jacta de su atractivo como río: “¡Mira qué orillas tengo de jacintos!” (2010: 276). La segunda impregna otros versos: *soñando viejas luces de Hungría, mi alma en fotografías y azucenas. Y en la danza que sueña la tortuga*: casi inmóvil por su legendaria lentitud, el reptil que oscila entre la tierra y el mar añora el movimiento imposible del vals.

También alimenta nuestro asombro la singular fusión de niñez, erotismo y muerte que nota Nandorfy, y en la que el estribillo –“Ay, ay, ay, ay”– desestabiliza a *eros* (2003: 220). Estribillo ambiguo, diría yo, ya que evoca canciones infantiles a la vez que el grito dolorido del cante jondo. También constatamos en el poema una de las sorpresas lorquianas que he abordado en otro momento, el abrazo entre la nostalgia del amor imposible y la celebración del deseo cumplido.²¹ Que reconocemos en el “Romance sonámbulo”, cuando el estribillo *verde que te quiero verde* porfía, contra todo y porque sí, la voluntad amorosa del autor implícito pese a la tragedia que narra el poema, que termina con la muerte de los amantes. Porque en el “Pequeño vals vienés” el *te quiero* se reitera seis veces, y la última le añade el adverbio de *siempre*. El poema alude oblicua pero certeramente al amor homosexual, omnipresente –bien lo ha visto Gibson en *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay*– en la poesía lorquiana, aunque culmine en los sonetos del amor oscuro y las casidas y las gacelas del *Diván de Tamarit*. Me refiero a *la muerte que pinta de azul a los muchachos*, y a la sexualidad que se hace tan explícita como en estos poemas últimos (sobre todo en la “Gacela del amor imprevisto”); baste nombrar el verso *Dejaré mi boca entre tus piernas*. Y digo amor homosexual, porque el adjetivo *oscuro* figura dos veces en el poema, adjudicado una vez al alma y otra vez al cuerpo del amor del poeta: *el silencio oscuro de tu frente y las ondas oscuras de tu andar*.

El vals mismo había recibido un calificativo ligado al amor oscuro: *Vals de quebrada cintura*. Más allá de su posible alusión al movimiento de la danza, la frase incluye la metonimia paradigmática para el cuerpo del varón en la poesía lorquiana; baste recordar las palabras de Leonardo en *Bodas de sangre*: “clavos de luna nos funden/mi cintura y tus caderas” (OC 1170), o los versos de la “Gacela de la terrible presencia”: “Déjame

²¹ Me refiero a mi ensayo “El misterio como ultimátum lorquiano: una relectura del ‘Romance sonámbulo’” (2015).

en un ansia de oscuros planetas, / pero no me enseñes tu cintura fresca” (OC 486).

Es interesante notar que el poema abre con una nota aparentemente heterosexual: *En Viena hay diez muchachas*. Era de esperar, porque el vals es convencional, y lo que se luce en él es la mujer, con su falda de sedas y gazas al vuelo; por algo Lorca lo llamó *vaporoso*. Pero las muchachas no reaparecen en el poema: solo hay un *tú* ambiguo (que imaginamos como varón, dada la conocida homosexualidad del poeta), y los muchachos pintados de azul: un plural que hace juego con el del primer verso, intentando un balance que se romperá con la alusión a las *ondas oscuras* del andar del amante.

En lo que concierne a las ciudades que Lorca tiene en mente al escribir el poema (Viena, como metonimia para Europa, y desde luego, Nueva York, aunque no se mencione), estas dicen presente en dos oportunas pinceladas. La metrópoli americana aflora desde el inicio del poema, en el verso *Hay un salón con mil ventanas*, que nos hace pensar de inmediato en los rascacielos de dimensiones portentosas. Y la europea emerge con aires de palacio decimonónico, exhibiendo espejos imperiales: *En Viena hay cuatro espejos*.

El mito –otra invariante lorquiana– aflora de varias maneras en el poema que nos ocupa. Por una parte, en el yo infantil del poeta, que ansía a su amor en *el desván donde juegan los niños*.²² Por otra, en la personificación de la muerte llorosa y del libro muerto, en la humanización de la tortuga que sueña la danza, en las palomas convertidas en árboles secos que configuran un bosque desolado, en la materialización espacial del tiempo (la mañana tornada en fragmento), en una cama en la luna y en el poeta que se derrite en la naturaleza, tornándose whitmanianamente en río... Pero sobre todo, en la metáfora más poderosa y a la vez aterradora del poema. El vals, el dulce y gentil vals que lo protagoniza, en sus transformaciones constantes revela un rostro siniestro. Primero asoma *con la boca cerrada*, para convertirse en *muerte y cognac* y luego animalizarse: *moja su cola en el mar*. También se humaniza bailando con su *quebrada cintura* y muere tiernamente en los brazos del poeta. Pero me interesa aquí la metáfora del vals como animal, que fue precisamente la que impactó a Vicente Aleixan-

²² Que recuerda unos melancólicos versos de “Luna y panorama de los insectos”, del mismo libro: “...Sólo existe / una cunita en el desván / que recuerda todas las cosas” (OC 442).

dre, pues la recrea en su citado poema, cuando, en medio del *elegante biendecir de buen tono* de la orquesta, de las damas *sentadas sobre una lágrima*, del *polvillo de azúcar sobre las frentes*, las faldas emergen *hechas de colas de cocodrilos* (1989: 86-87). El vals ha llegado, como en el caso del de Lorca, con la muerte. Convertida en reptil que acecha, invadiendo y desestabilizando un mundo aparentemente “perfecto”, y anulando para siempre la utopía de la nostalgia.

Tras esta breve mirada al “Pequeño vals vienés” de Lorca, podemos entender la angustia que se apoderó de Cohen cuando intentó no solo traducirlo en dos códigos (lengua y música), sino reformularlo. Y he aquí el milagro que logró:

“Take this Waltz”²³

1. Now in Vienna there's ten pretty women
There's a shoulder where Death comes to cry
There's a lobby with nine hundred windows
There's a tree where the doves go to die
There's a piece that was torn from the morning
And it hangs in the Gallery of Frost

2. Ay, ay, ay, ay
Take this waltz, take this waltz
Take this waltz with the clamp on its jaws

3. Oh I want you, I want you, I want you
On a chair with a dead magazine
In the cave at the tip of the lily
In some hallways where love's never been
On a bed where the moon has been sweating
In a cry filled with footsteps and sand

4. Ay, ay, ay, ay
Take this waltz, take this waltz
Take its broken waist in your hand

²³ Tomo la letra de las canciones en la grabación de Televisión Española, y he añadido separaciones estróficas para marcar las unidades de sentido. Enumero las estrofas.

5. This waltz, this waltz, this waltz, this waltz
With its very own breath of brandy and Death
Dragging its tail in the sea

6. There's a concert hall in Vienna
Where your mouth had a thousand reviews
There's a bar where the boys have stopped talking
They've been sentenced to death by the blues
Ah, but who is it climbs to your picture
With a garland of freshly cut tears?

7. Ay, ay, ay, ay
Take this waltz, take this waltz
Take this waltz, it's been dying for years

8. There's an attic where children are playing
Where I've got to lie down with you soon
In a dream of Hungarian lanterns
In the mist of some sweet afternoon
And I'll see what you've chained to your sorrow
All your sheep and your lilies of snow

9. Ay, ay, ay, ay
Take this waltz, take this waltz
With its "I'll never forget you, you know!"

10. This waltz, this waltz, this waltz, this waltz
With its very own breath of brandy and Death
Dragging its tail in the sea

11. 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

12. O my love, oh my love
 Take this waltz, take this waltz
 It's yours now. It's all that there is

En el comentario sobre la canción, intentaremos ponderar el porqué de su éxito. Sintetizado cabalmente por la intelectual canadiense Charlene Diehl-Jones en tres afirmaciones. Una, sobre su música: "...there's something disarmingly direct about this stylized waltz, something potent and compelling". La segunda, sobre su letra: "*Take this Waltz* is unabashedly poetic, gorgeous and subtle". Y la tercera, sobre el cantante: "Despite its poeticism, it never collapses into sentimentality [...], and this is largely because Cohen sings it. The song needs the grind of his voice, its earthy rawness, its edge of ironic intelligence. He sets the piece low in his register, which we decode as an expression of intimacy with perhaps a trace of resignation".²⁴

Más allá de la musicalización y la traducción, que son las dos formas que tiene Cohen de llevar a Lorca a su campo y a su lengua, es evidente su respeto por el poema original, que se manifiesta en la estructura (pese a que añade algunos versos y traslada de lugar otros) y en la fidelidad esencial a su contenido. Y por su forma, como sucede con la frecuente anáfora del poema lorquiano ("Hay"), que en el de Cohen figura como: "There's". También respeta las metáforas surrealistas del "Pequeño vals vienés", pero reformula algunas de manera muy creativa y añade otras, con un sello de originalidad impactante. El mérito de su trabajo reside en el efecto sorprendente de su versión, con su aroma de poema recién creado. Y es que traducir con éxito la poesía es ya de por sí un hecho insólito

²⁴ Para un análisis musical de la canción, remito al lector a Diehl-Jones: "Re-membering the Love Song: Ambivalence and Cohen's *Take this Waltz*" (1993). He citado el trabajo por Internet, y traduzco a continuación las tres citas: "Hay algo que nos desarma en este vals estilizado, algo potente y fascinante"; "*Take this waltz* es desconcertantemente poético, maravilloso y sutil"; "Pese a su poeticidad, nunca cede al sentimentalismo, [...] y ello se debe precisamente al hecho de que lo canta Cohen. La canción necesita el filtro de su voz, su cálida cercanía y el filo de su inteligente ironía. Canta la pieza en un tono bajo, que interpretamos como una expresión de intimidad con un dejo de resignación".

y nada predecible. Que parece imposible en el caso de Lorca. Pero Cohen lo logra. Veamos cómo.

Antes de abordar su versión, vale notar que tratándose de una canción hay más énfasis en la rima. En ambos poemas las hay asonantes y consonantes. En Lorca hallamos siete: muchachas/escarcha, mañana/ventanas, disecadas/cerrada, luna/tortuga/cintura, espejos/ecos, frente / siempre, andar / dejar. En Cohen, once: cry / die, magazine / been, sand / hand, breath / death, reviews / blues, tears / years, soon / afternoon, sorrow / snow / know, disguise / thighs, moss / cross, wrist / is.

Dicho esto, emprendamos el comentario textual de *Take this Waltz*. Y empecemos por el principio. Es decir, por el título. A la icónica frase del “Pequeño vals vienés” –*este vals*– Cohen le añade la palabra “toma”, lo que resulta en *Take this waltz*, con las mismas tres sílabas del original, que ya anticipan el ritmo valsístico de tres compases. Pero en términos semánticos, su autor también parece decirnos que nos ofrece otro vals, no el de Lorca, sino *este vals*: traducido, reformulado, nuevo, suyo. El título, pues, parece suplicarle al oyente darlo por bien recibido.

Primera estrofa. El poema arranca con un añadido al primer verso lorquiano: la palabra *Now*. Lo que consigue la ilusión de un comienzo *in media res*, con un adverbio tan común, que sugiere la conversación que recorre el original: un diálogo implícito entre el sujeto lírico y su objeto del deseo. Lo que da comienzo a un proceso de actualización del texto lorquiano, con el propósito de hacerlo más suyo, más cercano. Hay varias alteraciones leves en la primera estrofa que, al restarle solemnidad al poema, lo evidencian. Al *salón con mil ventanas*, convertido en vestíbulo, se le quita la rotundidad de la cifra; ahora es *a lobby with nine hundred windows*. La poderosa imagen surrealista del *bosque de palomas disecadas* se transforma en otra directa y escueta, que le abre la puerta a la compasión: *There’s a tree where the doves go to die*. Y la connotación culta de palabras como *fragmento* y *museo* cede a la cotidianidad de *piece* y *gallery* (en este último caso, se trata de una palabra con el sentido contemporáneo de nombrar salones pequeños para exposiciones de un solo autor)... Contribuye al efecto de muerte también el hecho de que Cohen añade, al verso original: *Hay un fragmento de la mañana*, un verbo cruel, *torn*, que significa *arrancar*: *There’s a piece that was torn from the morning*.

La **segunda estrofa** –que introduce el estribillo– enfatiza el sentido dialógico del poema (una conversación simulada), al sustituir *Este vals*

por *Take this waltz*, insinuando un regalo amoroso: “toma este vals”. La traducción del *vals con la boca cerrada* como *this waltz with the clamp on its jaws* enriquece la metáfora lorquiana de varias maneras. Primero, porque añade una connotación de manquedad, mudez y censura, ya que uno de los sentidos de *clamp* es *mordaza*. Pero también porque sugiere el peligro: la mordaza impedirá que el vals muerda. Y aprovechando la diversificación del nombre de la pasión amorosa en el idioma inglés, que se bifurca en dos verbos: *querer* (to love) y *desear* (to want) –en español una sola palabra (*querer*) abarca los dos sentidos– Cohen introduce el deseo en la **tercera estrofa** de manera directa: *Oh I want you I want you I want you*, y solo al final, en el antepenúltimo verso, hablará de amor: *Oh my love, oh my love*.²⁵ El *libro muerto* se convierte en *dead magazine*, con su connotación de trivialidad, el *oscuro desván del lirio* pierde algo de su misterio cuando se transforma en *In the cave at the tip of the lily*, para ganar en connotación sexual (“cave” podría sugerir el agujero anal, recordemos el “Nocturno del hueco” de Lorca); el adjetivo del pasillo *melancólico* se desecha en favor de algo más concreto: *where love’s never been*, y la cama mítica en la luna alude ahora a una realidad fisiológica cruda en el verso *On a bed where the moon has been sweating*. También se elimina *en la danza que sueña la tortuga*, pero se sustituye con una imagen admirable: *In a cry filled with footsteps and sand*. Es decir, en el grito silente de los pasos en la arena.

La **cuarta estrofa** vuelve con el estribillo, y personaliza el regalo del vals de quebrada cintura: el receptor lo debe tomar en su mano, *in your hand*. Lo que, más allá de aludir al gesto de la mano que guía la cintura en la danza, también recuerda las haditas del agua que Lorca veía en la palma de su mano, según le contaba a su amigo Rafael Martínez Nadal.²⁶ En la **quinta estrofa** –que en el original lorquiano es la segunda– la traducción exhibe pocas alteraciones: elimina la frase *de sí*²⁷; añade oportunamente,

²⁵ Diehl-Jones describe la articulación de este verso en la voz de Cohen como “splendidly unguarded” y es cierto, parece desnudar su alma cuando lo canta.

²⁶ Lo contó Martínez Nadal en “Lorca en mi recuerdo: siete viñetas”, curso de cuatro conferencias ofrecido en 1980 en el Kings College de Londres. Y Lorca habla de ello en carta de julio de 1924 a Melchor Fernández Almagro, cuando refiriéndose a Juan Ramón Jiménez, le dice: “Hemos charlado largo rato sobre las hadas y me he guardado muy bien de enseñarle las haditas del agua, pues esto no lo hubiese podido resistir” (*Epistolario completo*, 1997: 236).

²⁷ El verso completo –*de sí, de muerte y de coñac*– parece decir que el vals emblematisa el sí amoroso, el optimismo y la esperanza, y a la vez la muerte y la bebida embriagante.

a la frase *de muerte y de coñac*, otra, que pone el acento en la concreción sensorial, al nombrar el aliento del vals: *with its very own breath of brandy and Death*, y de paso también logra rima interna: *breath, Death*; el *coñac* lo cambia por *brandy*; y sustituye el verbo *mojar* por *arrastrar*: el vals arrastra su cola en el mar (*dragging its tail in the sea*). Este último cambio, al parecer trivial, resulta importante. Porque el vals se animalizó con la mención de la cola, y si arrastrar supone esfuerzo, se trata de un animal grande (ya vimos que Aleixandre lo interpretó como cocodrilo).

La **sexta estrofa** aporta metáforas brillantes que no están en el original. Los cuatro espejos de Viena se truecan en un teatro (*a concert hall*), y *el juego de tu boca y los ecos* da lugar al verso *where your mouth had a thousand reviews*, que introduce una inesperada nota de humor, al emplear una frase publicitaria que convierte al ser amado en una estrella (¿del cine?), cuya boca ha merecido abundantes reseñas. Y es que, artista al fin, Cohen inserta aquí el amor en la cultura del espectáculo. El humor —esta vez negro, y con una evocación oblicua del asesinato de Lorca— arrasa con los próximos dos versos, que sustituyendo *Hay una muerte para piano/ que pinta de azul a los muchachos*, dicen: *There's a bar where the boys have stopped talking/they've been sentenced to death by the blues*. Humor que proviene de la ambigüedad de la palabra *blues*, que nombra una forma musical de origen afroamericano y a la vez una depresión. Y como si ello fuera poco, desde 1986 a la policía española se la conoce como *los azules* (en el franquismo eran *los grises*). Los *mendigos por los tejados* se convierten en una imagen del sujeto lírico escalando una pared invisible para acceder a la cartelera publicitaria con la foto de su amor, la estrella del momento, y ofrecerle una guirnalda de lágrimas. Pero esta vez se trata de *freshly cut tears*, lágrimas acabadas de cortar. De nuevo el verbo cruel añadido: *cut*, con sabor a violencia y a muerte.

En la **séptima estrofa** la ternura se sustituye por el patetismo: *Toma este vals que se muere en mis brazos* se transforma en *Take this waltz, it's been dying for years*. El verso *Porque te quiero, te quiero, amor mío* se elimina de la octava estrofa para reaparecer, como ya vimos, en el final del poema: *Oh my love, oh my love*. Cohen erotiza la **octava estrofa** al añadir un verso que no está en el original, para calificar al *desván donde juegan los niños*. Se trata ahora de un ático donde quiere acostarse con su amor: *where I've got to lie down with you soon*. El tercer verso de dicha estrofa (*In a dream of Hungarian lanterns*) es fiel al original, pero el cuarto (*In*

the mist of some sweet afternoon) insiste en el erotismo por su connotación oblicua: evoca un film norteamericano de 1957, dirigido por Billy Wilder y protagonizado por Gary Cooper y Audrey Hepburn: *Love in the afternoon*. El sueño que adivina Lorca en la frente del ser amado, aparentemente inquieto, porque para dormir tiene que contar ovejas (*viendo ovejas y lirios de nieve/por el silencio oscuro de tu frente*), se transforma en una percepción de su dolor: *And I'll see what you've chained to your sorrow/all your sheep and your lilies of snow*. Que con la palabra “encadenado” (*chained*) evoca el fatalismo de Lorca, siempre “emplazado” por la pena.

La **novena estrofa**, que reitera el estribillo, supone el momento más intenso de la canción filmada²⁸, logrado precisamente por la elocuencia de la sobriedad: el rostro de Cohen figura demudado de emoción cuando pronuncia con nostalgia la oferta del vals, añadiéndole una nota de intimidad: “tú lo sabes”: *Take this waltz, take this waltz/with its “I'll never forget you, you know!”* Lo que en el original fue una declaración escueta: *Toma este vals del “Te quiero siempre”*, ahora se personaliza. El *te quiero* se transforma en un *no te olvidaré*, pero lo que le añade una nota apasionadamente patética es el coloquialismo *you know!*, con el que el sujeto lírico culpabiliza al ser amado. Es como decirle: “sabes cuánto te he amado, me tienes que corresponder aceptando mi vals”.

La **décima estrofa** reproduce la segunda del original de Lorca. La **undécima** intensifica el tono coloquial añadiendo la conjunción *And* al aserto de esperanza: *And I'll dance with you in Viena*. Esta estrofa aporta otra reformulación creativa de los versos originales, esta vez genial. Mientras Lorca le dice a su amor lo que le dejará: *mi boca entre tus piernas, mi alma en fotografías y azucenas, violín y sepulcro, las cintas del vals*, Cohen transforma las azucenas en musgo (*moss*), cónsono con la transformación mítica del sujeto lírico en río (*I'll be wearing a rivers's disguise*), y añade dos imágenes bellísimas, que amplían la imaginería acuática de la estrofa. El sujeto enamorado rendirá todo (*My cheap violin and my cross*)²⁹ al objeto de su pasión, ahora transformado en una inundación (*flood*) de belleza: *And I'll yield to the flood of your beauty*. El amado ya es otro río, como lo sugiere Lorca al hablar de *las ondas oscuras de tu andar*. Que en la versión que nos ocupa da lugar a dos versos: *And you'll carry me down*

²⁸ Me refiero a la versión de Televisión Española (1988).

²⁹ Enigmático legado. Lo del violín barato se entiende, porque puede ser una alusión a la etapa bohemia de su arte, pero lo de la cruz en un judío, eso es ya otro cantar.

on your dancing / to the pools that you lift on your wrist. Con el segundo, Cohen amplía la imaginería líquida lorquiana, al reiterar que el objeto del deseo del sujeto lírico es también un río, que lo arrastra con su danza hacia las charcas que levanta en su muñeca. Dos ríos conversan: el enamorado y su amor. Con estas dos nuevas imágenes el poeta canadiense ha recreado magistralmente el mundo seminal sugerido por el “Pequeño vals vienés”, que evoca los poemas del amor oscuro. Cohen ha sabido plasmar en metáforas surrealistas el hecho de que los dos amantes son varones. Y al hacerlo, nos revela cuán hondo ha penetrado en la dimensión mítica de la poesía lorquiana.

La **duodécima estrofa** (la final) cierra el poema con un gran acierto. Si Lorca sugiere en su último verso que su vals está muerto (*violín y sepulcro*), Cohen nos hace pensar que el vals, que viene muriéndose hace años, resucita y pervive a un amor ya muerto, cuando dice, con apasionada melancolía: “Oh my love, oh my love / Take this waltz, take this waltz / It’s yours now. It’s all that there is”.

La última frase –*It’s all that there is*– podría sugerir que, tras un orgasmo caudaloso (no olvidemos la connotación sexual del diluvio de belleza), ya no queda nada que entregar. Pero pienso que sobre todo la frase constituye el epitafio del amor añorado a lo largo del poema. Y el vals resurrecto es el único indicio de que ese amor existió. El fugaz sobreviviente –la palabra *is* confirma su existencia– de un amor muerto.

Hemos ponderado las claves del éxito de la canción de Cohen, “Take this waltz”. Creo que lo hasta aquí dicho confirma que, permaneciendo fiel al espíritu del poema, a su ambigüedad y a la imaginería y el surrealismo lorquianos, Cohen actualiza, añade humor y le resta solemnidad al texto original, enriqueciéndolo con nuevas imágenes, algunas de ellas, tan míticas como las de Lorca. Y aludiendo oblicuamente a la biografía del poeta. De ahí que para terminar, quiera hacer mías unas palabras de Antonio Arias, el líder de la banda rockera granadina Lagartija Nick, quien afirma que Leonard Cohen “es de los planetas más potentes absorbidos por el sol de Federico” (Tébar 2010). Tiene razón. Y este diálogo entre gigantes abona al misterio que nutre la poesía de Lorca, confirmándonos una vez más que el poeta ya es un mito.

OBRAS CITADAS

- Aleixandre, Vicente. *Lo mejor de Vicente Aleixandre: Antología total*. Selección, prólogo y comentarios de Pere Gimferrer. Barcelona, Seix Barral, 1989.
- Belamich, André. "Introducción". Federico García Lorca: *Suites*. Edición crítica. Barcelona, Ariel, 1983.
- Bousoño, Carlos. "Notas sobre un poema de Miguel Hernández, 'Antes del odio'". *Cuadernos de Agora*, núms. 49-50, diciembre de 1960.
- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona, Tusquets, 1994.
- Correa, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid, Gredos, 1975.
- Diehl-Jones, Charlene. "Re-membering the Love Song: Ambivalence and Cohen's 'Take this Waltz'". *Canadian Poetry: the Proceedings of the Leonard Cohen Conference: "Singer as Lover, Reconsidered"*. E. F. Dyck, ed. University of Western Ontario, Canada, 1993. Internet: <http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjrn/vol33/diehl-jones.htm>
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1973.
- Eliot, T.S. *What is a Classic*. London: Faber and Faber Limited, 1945.
- Fernández Almagro, Melchor. "Federico García Lorca: *Romancero gitano*". *Revista de Occidente*, nº 21, 1928.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén. Epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid, Aguilar, 1960.
- . *Epistolario completo*. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, eds., Madrid, Cátedra.
- . *Prosas inéditas de juventud*. Edición de Christopher Maurer. Madrid, Cátedra, 1998.
- . *Antología comentada, I, Poesía*. Introducción y notas de Martín Eutimio. Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.
- . "Crónica de un día de barco con el autor de Bodas de sangre". Entrevista de Pablo Suero en la borda del buque Conte Grande en el muelle de Montevideo (1933). En Federico García Lorca: *Obras completas VI, Prosa, I*. Edición de Miguel García-Posada. Madrid, Akal, 2008:557-560.

- . “Un poeta en Nueva York”. Conferencia (1933). *Poesía completa*, edición de Miguel García-Posada, Nueva York, Vintage Books, 2012: 405-417.
- García Lorca, Francisco. “Córdoba lejana y sola”. *Federico García Lorca: El escritor y la crítica*, edición de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Taurus, 1975: 275-85.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: New York, Cornell University Press, 1988.
- Hernández, Mario: “Música y poesía: tres poemas sobre el vals (1930-1931)”. Guillermo Carnero, Aurora Egida, Mario Hernández, Pilar Palomo, Gustav Siebenmann, Jaime Siles: *Poesía del 27*. Estudios coordinados por Aurora Egido. Zaragoza, Cibercaja, 1990:63-94.
- Kerkhoff, Manfred: *Kairos: Exploraciones ocasionales en torno a tiempo y destiempo*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.
- López-Baralt, Mercedes: “El misterio como ultimátum lorquiano: una relectura del ‘Romance sonámbulo’ “. *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1, 2014: 97:134.
- Martínez Nadal, Rafael: “Lorca en mi recuerdo: siete viñetas”. Curso de cuatro conferencias. Londres, Kings College, 11 a 20 de marzo de 1980. En Internet.
- Millán, María Clementa: Comentarios de su edición anotada de *Poeta en Nueva York*. Madrid, Cátedra, 2010.
- Nandorfy, Martha: *The Poetics of Apocalypse: Federico García Lorca's Poet in New York*, Massachusetts, Rosemont, 2003.
- Salinas, Pedro: “Defensa de la lectura” [1948]. *El Defensor*, Madrid, Alianza, 1967:165-202.
- Sánchez Vidal, Agustín, Luis García Montero, Ian Gibson et al: “Lorca era una galaxia”. Artículo de *El País* que convoca a diez personalidades a acercarse al poeta a partir de sus múltiples facetas. 12 de agosto de 2016.
- Tébar, Eduardo: “Lorca y Cohen: la conexión granadina”. Última Hora. Diario de Actualidad *Musical*. 18 de noviembre de 2010. EFE EME.com