

Lorca y la realidad cultural española *

La obra de Federico García Lorca se presenta ante el análisis profundo como una gran síntesis que combina y funde elementos contrarios o de procedencia muy diversas. La poderosa fuerza centrípeta del impulso creador recoge, encauza e integra multitud de materiales. Es paradigmática en este sentido la confluencia de la tradición popular y de la culta. (Cierro: Lo «popular» en Lorca actúa a modo de sonda arrojada en los oscuros mundos del mito. Pero no es ésta ahora la cuestión que nos ocupa.) El universo lorquiano está vertebrado por la tensión bipolar Vida/Muerte, que se ramifica en variadísimos campos temáticos e imaginativos. Este talante creador de Lorca dotado para las grandes síntesis —aquí quería llegar—, hacía ya al poeta especialmente apto para el conocimiento profundo de la realidad cultural española: una realidad multivalente, cuyo diseño y comprensión ha ocupado y preocupado a historiadores, filósofos y críticos, escorados muchas veces a posiciones doctrinales antagónicas. Podemos ver en esa «realidad cultural» diferentes dominios, tanto lingüística y/o culturalmente castellanos (Castilla, León, Asturias, Aragón, Andalucía y el Sur, más Canarias), como no castellanos (Galicia y los territorios españoles de lengua catalana)¹. El País Vasco es irreductible a este complejo lingüístico-cultural de base latina.

Lorca acoge todo este mundo. El instrumento privilegiado con que se acerca a realidad tan plural y diversa es el folclore. Sus conocimientos de la materia eran excepcionales. F. de Onís ha valorado con justeza la formación del poeta y la orientación de su labor en este campo². No hay pedantería alguna ni voluntad de exhibicionismo cuando le oímos decir, al cerrar la conferencia sobre las nanas, que:

El modo andaluz de las nanas tiñe el bajo Levante, hasta algún vou-verivou balear, y por Cádiz llega hasta Canarias, cuyo delicioso arrollo es de indudable acento bético.³

Se sabía de memoria —literalmente— los grandes cancioneros: los de Ledesma, Barbieri, Olmeda, Torner, y, sobre todo, el de Pedrell⁴. En esta consideración del folclore, dejo a un lado el cante jondo, al menos por el momento, ya que se encierra dentro de límites estrictamente andaluces. Lo reconoce el propio Lorca: «La siguiyria y la soleá —dice en 1931— son algo exclusivamente regional», frente al fandanguillo y la jota, que «expresan lo común peninsular»⁵.

* El presente texto fue escrito en el verano de 1982. Me he limitado ahora a actualizar las fuentes textuales, ampliar la n. 38 y añadir el breve postscriptum.

¹ La relación lengua/cultura no es unívoca. Admítase esta formulación, cuyo carácter simplificador no se me escapa, por su alcance estrictamente operativo. La misma mención de los «dominios» (Castilla sin más, etc.) responde a idéntica finalidad.

² Véase su estudio «García Lorca, folclorista», Revista Hispánica Moderna, VI (1940), pp. 369-371.

³ Se cita según la edición de C. Maurer, que ha publicado el texto con el título de «Añada. Arrollo. Nana. Canciones de cuna españolas», Conferencias, 2 tomos, Alianza Editorial, Madrid, 1984; t. I, p. 176. Se citará como «Canciones de cuna». En lo sucesivo, esta edición se abrevia en C, I (o II), seguido del número de la página. De modo similar abreviamos con E, I (o II) la edición del Epistolario, 2 tomos, Alianza Editorial, Madrid, 1983, también debida a C. Maurer. Con O.C. abreviamos Obras completas, 2 tomos, ed. A. del Hoyo Aguilar, Madrid, 1980, 21.⁴ ed. La poesía de Lorca se cita por mi edición de Poesía, 1 y Poesía, 2, Akal Editor, Madrid, 1982, con las siglas P, 1, y P, 2.

⁵ F. de Onís, art. cit.

En su pasión por el folclore, García Lorca encuentra un valedor tan admirable como riguroso: Manuel de Falla, inscrito claramente dentro de la corriente nacionalista que había traído el impresionismo musical. Por el folclore, Lorca descubre la plural realidad española, y sus repetidos viajes por la Península confirmarían la exactitud del conocimiento que la cantera popular le transmitía. Las canciones se le revelan expresión de la memoria colectiva, historia viva de la sensibilidad nacional. Se lee en la conferencia sobre las nanas:

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 no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces.⁶

El pasaje merece dos aclaraciones: la primera es la envenenada alusión al 98 latente en los «paisajes con alma» —hemos de volver sobre esta actitud noventa y ochista—; la segunda surge con la referencia a los dulces. Se trata de un motivo reiterado a lo largo de la vida del poeta, quien no alcanzó a escribir por desgracia la conferencia que tenía proyectada sobre el particular. Hemos de conformarnos con las notas que hay en las «canciones de cuna» y en algunos otros textos⁷. Volvamos a la conferencia: canciones y dulces, historia de vida:

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.⁸

Lorca es consciente en grado absoluto de la extrema complejidad cultural de España. Lo más notable es que vio siempre que esta complejidad procedía de una raíz unitaria:

Podríamos hacer un mapa melódico de España, y notaríamos en él una fusión entre las regiones, un cambio de sangres y jugos que veríamos alternar en la sístoles y diástoles de las estaciones del año. Veríamos claro el esqueleto de aire irrompible que une las regiones de la Península, esqueleto en vilo sobre la lluvia, con sensibilidad descubierta de molusco, para recogerse en un centro a la menor invasión de otro mundo, y volver a manar fuera de peligro la viejísima y compleja sustancia de España.⁹

La imagen del molusco, recurrente configuración lorquiana¹⁰, condensa la prevalencia del sentido unitario que Lorca ve en la cultura española. Esta es tan «compleja» —ahora el adjetivo es suyo—, que el poeta sitúa en su centro nada menos que al duende. Es conocida la posición del autor al respecto, expuesta en «Juego y teoría del duende» (1933), texto clave para entender la poética de Lorca y esencial en relación con nuestro tema¹¹. Fuerza motriz del gran arte, poder misterioso de definición imposible, el *duende* llega mucho más allá que la *inteligencia* de la *musa* y la *gracia* del *ángel*. La racionalidad del arte que nace al amparo de la musa y la inspiración del que surge bajo la protección del ángel, no pueden

⁶ «Estampa de García Lorca», O.C., II, 976.

⁷ C, I, 152.

⁸ El más pertinente ahora es la conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», donde se menciona «el alfajor y la torta alajú y el mantecado de Laujar» con idéntico sentido (C, II, 66). Véase, desde otro ángulo, la transfiguración del motivo en los vs. 17-20 de «La monja gitana», Romancero gitano, P, 2, 150.

⁹ C, I, 152.

¹⁰ C, I, 176. Lo mismo se dice en la entrevista de 1931 (véase n. 5).

¹¹ Se la encuentra en «Soledad insegura» (1927): «y el molusco sin límite de miedo»; y en la «Danza de la muerte», Poeta en Nueva York: «El aire de la llanura empujado por los pastores temblaba con un miedo de molusco sin concha» (P, 2, 486 y 261).

¹² Véase mi libro Federico García Lorca, Edaf, Madrid, 1979, pp. 19-24. El lento proceso de elaboración que sufre el texto es revelador de la importancia que el autor le concedía. Maurer (C, I, 30-32) ha resumido su historia textual estricta. Pero es evidente que la hoy desaparecida conferencia «Imaginación, inspiración, evasión» (1928), con sus versiones posteriores, no fue sino la preparación del texto de 1933.

competir con la belleza perturbadora y el conocimiento magnético de los elementos últimos de la vida y las cosas que aporta el arte animado por el duende, capaz de la *evasión*, es decir, de acceder a la contemplación de las categorías esenciales de lo real. La triple distinción es aplicada también a algunos países europeos; y así Alemania tiene musa, aunque con excepciones, e Italia ángel, frente a España, enduendada

como país de música y danza milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte. Como país abierto a la muerte.¹²

Rasgo esencial: sin muerte no hay duende; la muerte es aquí un signo y una metáfora del sufrimiento humano. El arte enduendado hace tomar conciencia de este sufrimiento; conciencia no resignada, sino en pie, lúcida, abierta. Como decía el poeta, «el duente hiere» y «esta herida» «no se cierra nunca»¹³. La cultura de España está regida por él, que, en consecuencia, sella y rotula la mayoría del gran arte español. Los nombres que aparecen en la conferencia son sintomáticos. Desfilan por el texto pintores como El Greco, Zurbarán, Velázquez y Goya; la escultura policromada, los escultores barrocos (de Montañés a Mena); la arquitectura de El Escorial... Se hacen presentes asimismo Jorge Manrique, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Cervantes, Quevedo. Pero junto a ellos son mencionados también el catalán Mosén Cinto Verdguer, el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, las romerías gallegas, los cantos de difuntos de las mujeres asturianas, el «*in record*» de Tortosa, más todas las fiestas de Semana Santa, los toros («cultísima fiesta»), y la danza y el arte andaluz. Al concluir la conferencia, Lorca proyecta también sobre el mapa de España la distinción «musa/ángel/duende», y habla de

la melancólica musa de Cataluña

y del

ángel mojado de Galicia

que

han de mirar, con amoroso asombro, al duende de Castilla...¹⁴

Pero lo que ahí se dice no es excluyente: es tan sólo un espíritu, una actitud, que no niega a Galicia y Cataluña capacidad de duende. Ninguna incoherencia; se trata de la confirmación de que, tal y como se dice en «Canciones de cuna», son las regiones de habla castellana aquellas que «más trágicamente» representan a España y su belleza

ardiente, quemada, excesiva, a veces sin órbita; belleza sin la luz de un esquema inteligente donde apoyarse...¹⁵

Lorca amaba a Castilla; pero se encontraba lejos de la imagen transmitida por los hombres del 98 —aduje antes un ejemplo bastante significativo—. Se reconocía en una Castilla humilde, silenciosa, exenta de arqueologías. Uno de sus primeros poemas le fue dictado por las cigüeñas de Avila, en 1917. Lo recordaba y explicaba en abril de 1936:

... durante mis ausencias de España [...], yo concreto mi nostalgia no en mi tierra de Granada, no en la extensión de los olivares, sino en una mañana de marzo profunda al pie de las murallas profundas de Avila. Cuando miro a España desde lejos, España en Castilla es el silencio de la plaza sola y abandonada, de la viejuca que cruza para el rosario.¹⁶

¹² C, II, 99.

¹³ C, II, 104.

¹⁴ C, II, 108.

¹⁵ C, I, 156.

Amaba a Castilla, pero no era castellanista. En pleno magisterio de la historiografía típica del 98 —Menéndez Pidal a su cabeza—, Lorca no hace profesión de castellanismo. Son ejemplares en este sentido sus relaciones con Cataluña, especialmente las del período de 1925-1927, centradas, en el plano humano, en la amistad con Salvador Dalí¹⁷. En carta de enero de 1926, dirigida a Melchor Fernández Almagro, describe Barcelona en términos encomiásticos, no sin algo de «pose» deudora del futurismo y del cubismo, que, ya antes del viaje a Nueva York, desmentirían los poemas escritos entre 1927 y 1928:

... Barcelona ya es otra cosa, ¿verdad? ¹⁸Allí está el Mediterráneo, el espíritu, la aventura, el alto sueño de amor perfecto. Hay palmeras, gentes de todos los países, anuncios comerciales sorprendentes, torres góticas y un rico pleamar urbano hecho por las máquinas de escribir. ¡Qué a gusto me encuentro allí con aquel aire y *aquella pasión!* No me extraña que se acuerden de mí, porque yo hice muy buenas migas con todos ellos y mi poesía fue acogida como realmente no merece...

Tras de lo cual viene esta rotunda declaración:

[...] Además, yo, que soy *catalanista furibundo*, simpatiqué mucho con aquella gente, *tan construida* y tan harta de Castilla. ¹⁹

La «Oda a Salvador Dalí» celebra la estética cubista, que es valorada a través del entusiasmo con que a él se entregaba el entonces joven pintor. Es, también, una exaltación del paisaje de Cadaqués, que actúa de cifra de la cultura mediterránea. La *catalanidad* no está en absoluto ausente de esa exaltación. Así los versos que describen y cantan la bandera de Cataluña, cuyas barras son identificadas con las líneas trazadas por la máquina de escribir —imagen muy cubista—:

Huellas dactilográficas de sangre sobre el oro,
rayen el corazón de Cataluña entera. ²⁰

He aquí la formulación perdurable de un fervor que no disimula la prosa epistolar: «...amigo de Cataluña entera, ¡eso siempre! ¡*Visca!*», se autodenomina en carta a Ana María Dalí, también de este período ²¹.

En sus contactos con Cataluña, Lorca es consciente del significado de la relación que establece. Por eso dice a Gasch, uno de los animadores de *L'Amic de les Arts*, en abril de 1928, fecha en que el poeta se encuentra dedicado a la realización de *Gallo*:

La idea del número dedicado a Andalucía te la agradecemos en el alma (...). Como ves, cada día Andalucía y Cataluña se unen más, gracias a nosotros. Esto es muy importante y no se dan cuenta, pero más tarde se darán. Todavía no ha venido Falla, pero está al llegar y se entusiasmará con la idea tanto como nosotros. Falla es amante de Cataluña y colaborará con verdadera fe ²².

¹⁶ O.C., II, 1.118. El poema «Elogio a las cigüeñas blancas», sería dado a conocer por Francisco García Lorca en 1980 en su libro *Federico y su mundo*, Alianza Editorial («Alianza Tres»), Madrid, 1981, 2.ª ed., pp. 163-164. En 1935, en una entrevista, arremetía contra Azorín y su visión de Castilla, aunque salvaba a Machado y Unamuno (O.C., II, 1.003). Impresiones y Paisajes *me parece obra demasiado primeriza para comprometer la visión lorquiana de Castilla*.

¹⁷ Véase A. Rodrigo, García Lorca. El amigo de Cataluña, *Edhasa*, Barcelona, 1984. *Las relaciones Lorca-Dalí no nos conciernen ahora*.

¹⁸ *Se acaba de referir a Zaragoza en términos negativos. Según se aduce más adelante*.

¹⁹ E, I, 133.

²⁰ P, 2, 192.

²¹ F, I, 123. *El editor fecha esta carta en el otoño del 25*.

²² E, II, 102. *Tal vez a la admiración de Falla por Verdaguier, explicable en parte por motivos religiosos, pueda deberse la mención del poeta catalán en «Juego y teoría del duende»*.

El folclore fue, cómo no, instrumento valiosísimo en su aproximación a la realidad catalana. Un testigo de aquellos días, Josep M.^a Carbonell, ha recordado que Lorca dejaba atrás a todos los amigos catalanes cantando viejas canciones de Cataluña:

Nos arrancábamos todos, coreando las primeras estrofas, pero al final Federico se quedaba solo. Se sabía todo el cancionero de Pedrell²³.

Por supuesto que Lorca estaba en las antípodas de cualquier separatismo. Recordemos también su encuentro con un viejo catalanista en el Ateneo de Barcelona. Con evidente intención distanciadora, el interlocutor pregunta:

«—¿Y de dónde es usted, joven?»

A lo que el poeta replica:

«—¡Soy del reino de Granada!»²⁴

Y tengamos presente la magnífica respuesta que da en Buenos Aires, octubre de 1933, al periodista gallego Lence, quien le había preguntado si era español. No resisto la tentación de citarla íntegra. Aunque repentizada, no está improvisada en su rigurosa y matizada coherencia. Véase la eficacia del concepto de duende —Lorca redactaba su conferencia en este momento—, y obsérvese la visión unitaria, pero no uniforme, ni uniformizadora, que tenía de la realidad española:

—...¿y usted es españ. »?

Claro (...), usted, como buen gallego, me hace una pregunta con intención de gitano, y yo, como un gitano, le voy a contestar, porque los gitanos, a veces, también dicen la verdad. Español por encima de todo y de todos, y después amante fervoroso de cuanto tienen de personal y característico las regiones. Qué profunda y qué respetable es la diferencia que existe entre Andalucía y Galicia, y cómo existe, sin embargo, una corriente subterránea de subconsciencia, un eje espiritual que ata a sus hombres: el duende de quien hablo en mi conferencia y que se manifiesta en un gesto, en un sonido, en una actitud y, sobre todo, en un sentimiento, cuya forma y fondo sería larguísimo de explicar. El mapa de España es la piel de un toro, ¿verdad? Pues muchas veces he pensado que mucho tiempo estuvo doblada por el lomo, y que asturianos y gallegos, andaluces y levantinos, han vivido en una divertida mezcla, unos sobre otros, hasta que un día se desdobló la piel, y a los míos les tocó en juego un sol abrasador, padre de la vid y del olivo, y a los de usted la lluvia constante y bienhechora que pinta los prados de un verde cristal y viste las piedras de un musgo aterciopelado²⁵.

Pero era el suyo un españolismo sin prejuicios, fraternal, alimentado políticamente por la tradición federalista del republicanismo español, al que Lorca pertenecía de cuerpo entero. *Sus formulaciones* —salta a la vista— *no eran políticas*; se inscribían, se inscriben, en unas coordenadas estéticas desde las que la realidad es aprehendida esencialmente con las armas cordiales del arte y el folclore. Es claro que si Lorca estaba en las antípodas de toda tendencia centrífuga, no compartía tampoco la visión castellanista que de España habían puesto en circulación los hombres del 98. Andaluz de Granada, tal nacimiento lo había marcado de modo muy profundo, hasta conseguir identificarlo con la causa de todos los marginados y de todas las marginaciones. Aduzcamos las conocidas palabras de 1931:

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 dentro²⁶.

²³ Apud A. Rodrigo, ob. cit., p. 163.

²⁴ J.L. Cano, García Lorca. Biografía ilustrada. Destino, Barcelona, 1962, p. 59.

²⁵ O.C., II, 1.036.

²⁶ «Estampa de García Lorca», O.C., II, 975.

En esta línea, su visión de Granada no guarda relación alguna con la concepción «castellana» tradicional: ciudad de los Reyes Católicos, último jalón de la Reconquista, etc. En cierto modo, se define por oposición a ella. Lorca hereda, sí, la maurofilia del XIX, pero no al modo exótico, propicio para el turismo, de turbante en la Alhambra y arquitectura de pasticheseudomorisco. El espíritu de la tertulia del Rinconcillo, animada por él y Fernández Almagro, entre otros, era inequívoco. Véase este fragmento de la carta a Melchor Fernández Almagro, que data de 1921:

Se trata (...) de hacer en terrenos que ofrece Soriano en su finca de la Zubia un morabito en honor de Abentofail y dos otros genios más de la cultura arábiga granadina. Dentro se pondría una biblioteca de cosas árabes granadinas, y fuera se plantarían, alrededor del monumento, sauces, palmeras y cipreses. ¡Qué alegría, Melchorito, ver desde Puerta Real la blanca cúpula del morabito y la torrecilla, acompañándola! Además, sería el primer recuerdo que se tuviera en España para estos sublimes hombres, granadinos de pura cepa, que hoy llenan el mundo del Islam ²⁷.

Por eso opone la estética granadina pura, basada en el diminutivo y en las cosas pequeñas, a la granadina, imperial y cesárea:

Parece que Granada no se ha enterado de que en ella se levantan el Palacio de Carlos V y la dibujada catedral. No hay tradición cesárea ni tradición de haz de columnas ²⁸.

Y verá también una Granada plural, cristiana, pero al mismo tiempo judía y morisca, y señalará la dualidad como marca del granadino:

La prodigiosa mole de la catedral, el gran sello imperial y romano de Carlos V, no evita la tiendecilla del judío que reza ante una imagen hecha con la plata del candelabro de los siete brazos, como los sepulcros de los Reyes Católicos no han evitado que la media luna salga a veces en el pecho de los más finos hijos de Granada. La lucha sigue oscura y sin expresión...; sin expresión, no, que en la colina roja de la ciudad hay dos palacios, muertos los dos: la Alhambra y el palacio de Carlos V, que sostienen el duelo a muerte que late en la conciencia del granadino actual ²⁹.

Pero su opción estaba tomada. La tradición imperial se identificaba con los intereses de las clases conservadoras. Aunque coherentes, eran sin duda arriesgadas las declaraciones que realizó al gran caricaturista Bagaría en el diario *El Sol*, en junio de 1936. No son diferentes en lo sustancial de las proclamaciones expresadas en carta a Fernández Almagro. Son, por lo demás, declaraciones muy pensadas, que fueron redactadas personalmente por el poeta ³⁰. La toma de Granada por los Reyes Católicos le parece

... un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, 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 ³¹.

En esas mismas declaraciones se reconocía «español integral», execraba los nacionalismos, y proclamaba, en alusión antifascista nítida, su odio «al que es español por ser español nada más». Ese «momento malísimo» de la pérdida de Granada había sido ya poetizado por un Lorca casi adolescente hacia 1918, en el poema «Granada: Elegía humilde», en que la ciudad es vista «muerta para siempre/ en túmulo de nieve y mortaja de sol» ³². Y no es visión ex-

²⁷ E, I, 31.

²⁸ «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos (Un poeta gongorino del siglo XVII)», C, I, 134.

²⁹ «Semana Santa en Granada», O.C., I, 973-974.

³⁰ Véase la carta a Adolfo Salazar, de junio de 1936, en que le pide elimine del texto entregado a Bagaría la respuesta a una pregunta sobre el fascismo y el comunismo, por parecerle «indiscreta» (C, II, 170-171).

³¹ O.C., II, 1.126.

³² P, 2, 462.

clusiva de Lorca, quien la comparte con la «intelligentzia» granadina del momento³³. El poema se publicó curiosamente en el periódico *Renovación*, de difuso regionalismo, alentado, entre otros, por Gallego Burín, y, al parecer, con alguna conexión financiera con el nacionalismo catalán³⁴. Esta visión de una ciudad amputada, al haber sido desposeída de su raíz musulmana originaria, rebasa la tradición romántica y modernista (Zorrilla o Villaespesa), y llega, integrada con los elementos de la decadencia social, hasta los versos de la «Baladilla de los tres ríos»:

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!³⁵

Se trata del agua de los estanques: agua sin vida, podrida, como la ciudad, «poblada» por sus recuerdos fantasmales.

Granada frustrada, Andalucía también frustrada. Lejos de todo costumbrismo, la Andalucía de Lorca, es decir, «la que no se ve»³⁶, alza al gitano como paradigma y modelo debido precisamente a esa naturaleza marginal, de pueblo perseguido; por eso, titula «gitano» al *Romancero*, 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 y universal³⁷.

Optar por el gitano frente al Orden —ahí está el «Romance de la Guardia Civil española»— no es gesto gratuito. El impulso es el mismo, exactamente el mismo, al que en América lo mueve a identificarse con los negros. El gitanismo de Lorca no es «sólo» de carácter estético. La estrecha conexión entre el gitano y el cante jondo fue, sin duda, otro dato importante en ese protagonismo que el *Romancero* otorga al gitano. Contra lo que a veces se ha dicho, el gran libro transfigura una realidad histórica muy dolorosa. El gitanismo de Lorca no procede únicamente del exotismo romántico y sus escuelas modernistas. La capacidad de depuración y filtraje del poeta es traicionada si no se atiende a un contexto histórico muy preciso, que está documentado en el mismo epistolario³⁸.

Por lo que respecta al cante jondo, es claro que Lorca entiende su significado profundo de expresión de una frustración histórica, no sólo histórica, pero también procedente de la historia: «¡Oh, pueblo perdido, / en la Andalucía del llanto!»³⁹

Lorca sentía aversión por todo costumbrismo, por cualquier forma de pintoresquismo. Ni Andalucía de pandereta ni España negra. Una carta dirigida al poeta desde Zaragoza por

³³ Véase el admirable libro de J. Mora Guarnido, Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía, *Losada*, Buenos aires, 1958, en especial el cap. II, «Granada, ciudad triste», en que se evoca el primer encuentro del autor con el poeta. Se respira en él el mismo espíritu —pro-árabe— —si se me permite la expresión—, idéntica conciencia elegiaca por «la pobre ciudad que sufre un cautiverio sin redención» (p. 49).

³⁴ Según sugiere Mora Guarnido, ob. cit., p. 177. El poema se publicó el 25 de junio de 1919.

³⁵ Poema del cante jondo, P. I, 296.

³⁶ (Conferencia-recital del *Romancero gitano*), en Primer romancero gitano, 1924-1927. Otros romances del teatro, ed. M. Hernández, *Alianza Editorial*, Madrid, 1983, p. 140.

³⁷ *Ibid*, *ibid*.

³⁸ Véase al respecto la carta del poeta a su hermano Francisco, fechada en febrero de 1926 (f. I, 143-146), en la que le cuenta una excursión a las Alpujarras, sintomática de la opresión que sufrían los gitanos. Más datos han sido aducidos por A. Rodrigo en Memoria de Granada: Manuel Angeles Ortiz, Federico García Lorca, *Plaza & Janés*, Barcelona, 1984, pp. 148-180. En estas páginas hay información de primera mano sobre la actuación de la Benemérita en la Granada de los años inmediatamente posteriores a la Gran Guerra, incluidos los desórdenes de 1919 que llevaron a la trágica muerte de Ramón Ruiz Peralta. La relación de este episodio con el «Romance de la Guardia Civil española» está por estudiar rigurosamente, según lo avanzado por C. Muñiz Romero, «A vueltas con una muerte en clave», *Razón y Fe*, núm. 901 (febrero de 1973), págs. 139-145.

³⁹ «Pueblo», «Poema de la soleá», Poema del cante jondo, P. I, 307.

Melchor Fernández Almagro, en enero de 1926, en que el amigo expresa su disgusto ante la ciudad, obtiene su asentimiento total, porque Zaragoza —le contesta— está «zarzuelizada», como la jota; y para buscarla en su espíritu auténtico hay que ver —le aconseja— el retrato que de ella hizo Velázquez y que se encuentra en el Museo del Prado. Y concluye:

... el viejo espíritu de Zaragoza debe andar errabundo, acribillado de blancas heridas, por los alrededores de Calpe, en las últimas grises rocas, donde el viento duro tira al pastor y *salvajiza* la luz de las estrellas grandes⁴⁰.

Por eso, en «Diferencia», texto hasta hace poco inédito, acaso destinado al nonato tercer número de *Gallo*, es tajante al definir su concepción de Granada frente a la conservadora, la «putrefacta», por emplear su vocabulario:

La Granada de los granadinos está en los escudos y en las enternecedoras alegorías del Corpus. La Granada nuestra está en todas partes, en el huerto de tu prima y el tejado de la Catedral.

La Granada de los granadinos está muerta, es de cobre, de talco. La nuestra está y estará siempre recién cortada para olerla, o para arrojarla a los señores de sombreros de copa en ese momento indefinible en que se tocan a la cara para ver si se les ha caído el bigote⁴¹.

La dureza del texto es evidente. Dureza, y profundidad. Frente a la grandilocuencia de la burguesía del «chavico», la humildad hiriente de la conciencia progresiva. Hiriente porque disuelve la historia, al identificar con el cobre y el talco, imágenes de la muerte, las cristalizaciones ideológicas de los discursos políticos y religiosos de la clase dominante: «escudos» y «alegorías». La conciencia progresiva opone una ciudad cuyo espíritu no se deja atrapar en las abstracciones dogmáticas, y que está por eso en todas partes, o que se encarna en el modesto huertecillo de la muchacha deseada —imagen al mismo tiempo frayluisiana y ligada a la estética de lo diminuto—, o en el tejado de la catedral, es decir, en el lugar donde anida lo elemental, lo inocente: las palomas.

Pues bien: España, como Granada, también está «en todas partes», porque es algo vivo, en movimiento: canciones, dulces, arte que hiere, paisaje siempre con figuras; nunca abstracción, pergamino, escudo o dogma. Lorca la entiende así, y de este modo se configura ante nosotros un poeta nacional en el sentido más noble y menos restrictivo del término, pues fue capaz de integrar en su vida y en su obra toda la pluriformidad de España. No ofició de poeta civil: le horrorizaba la poesía que era hija de la elocuencia y del sentido común. Por eso hablaba del oficio de poeta⁴² y, dotado como ninguno de sus contemporáneos para ser —que lo fue— un poeta metafísico, no abandonó jamás, en su talante y en su conducta, la «comunidad de los hombres» —por emplear el término tan querido a María Laffranque⁴³—. Pasma la riqueza de datos culturales españoles que ofrece «Juego y teoría del duende». Junto a los grandes nombres y obras de nuestra cultura, desfilan por ella personajes y hechos mucho más domésticos, menos trascendentes en apariencia: la bailora andaluza vieja, con su duende moribundo; la muchachita del Puerto de Santa María capaz de convertir en obra de arte el «horroroso cuplé italiano» «*O Maru*»; la mosca, las alacenas húmedas... O bien, aunque en otro plano ya superior, los azulejos de Calatayud y Teruel. Pero, sobre todo, es admirable la integración de estos datos: no hay exclusiones: Santa Teresa convive con la Niña de los Peines, Felipe II con Cervantes, y, desde otro ángulo, lo muy popular con lo muy culto, los toros con San Juan de la Cruz, la danza casi báquica con Jorge Manrique. Me interesa destacar ahora esta capacidad de enfrentamiento con la

⁴⁰ E. I, 133.

⁴¹ Apud. Francisco García Lorca, ob. cit., pág. X.

⁴² En «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo» (1934), O.C., I, 1.071-1072.

⁴³ M. Laffranque, Les idées esthétiques de Federico García Lorca, C.N.R.S., París, 1967, p. 211 y ss.

tradición recibida, de aceptación cordial y desprejuiciada de la propia tradición: la católica y la pagana, la tridentina y la racionalista, etc. Y si en Granada ve la presencia judaica y morisca, también la detecta, y no por azar, en la Andalucía del *Romancero*, que tiene —como él dice— su «brisa judía» —el romance de Thamar y Amnón—, su «brisa romana»⁴⁴, múltiple, y su brisa árabe —recuérdese la descripción de San Rafael como arcángel aljamiado—. Es decir, la visión que posee Lorca de la historia cultural española es también integradora, amplia, y por lo que nos indican las últimas y más sólidas aportaciones historiográficas, bastante más exacta que la de muchos «profesionales» de la historia.

La culminación de este talante nacional, amplio y generoso, la representan los *Seis poemas gallegos* (1935), fruto ni casual ni secundario en la obra lorquiana. Lorca poetizó directamente en gallego, sin lugar a dudas⁴⁵. La burda, aunque no mal intencionada, leyenda de que los poemas habían sido traducidos, resulta insostenible, y sólo el desconocimiento, o la tergiversación, de la complejísima formación cultural del poeta ha podido alimentarla. Lorca había aprendido gallego en el folclore y en la frecuentación de los cancioneros de Ajuda, de la Vaticana y Colección Brancuti, citados en su conferencia sobre Góngora, que le enseñaron «un puro canto, exento de gramática»⁴⁶. Todo ello sin olvidar a los grandes clásicos del siglo XIX, con Rosalía a la cabeza. Poeta de las Españas, no tuvo inconveniente en escribir en la que había sido históricamente la primera lengua lírica peninsular y era, en el momento en que él la usa, un idioma marginado: lengua campesina y marinera que le debe «el homenaje más alto y quizá más eficaz» que se le ha rendido, según se ha dicho con acierto⁴⁷. Emociona pensar en la difusión universal de estos poemas, en absoluto, insisto, obra residual. Ligados estilística y temáticamente al resto del universo lorquiano, emparentados de modo específico con el *Diván del Tamarit*⁴⁸, de redacción en parte simultánea, los *Seis poemas gallegos* constituyen una *interpretación poética* de Galicia, al modo como el *Romancero* lo es de Andalucía y *Poeta en Nueva York* de la gran metrópoli americana. Lorca selecciona los elementos míticos del paisaje y la cultura gallegos («Madrigal á cibdá de Santiago», «Romaxe da Nosa Señora de Barca»); traslada a la luna del *Romancero* a la plaza santiagueña de la Quintana, donde, convertido en «branco galán», baila el astro su danza más alucinante («Danza da lúa en Santiago»); se abre al mundo comunal gallego («Noiturnio do adoescente morto»); o poetiza la tragedia de la emigración («Cántiga do neno da tenda»), sin olvidar el diálogo con Rosalía de Castro («Canzón de cuna para R.C. morta»). Siete siglos más tarde, Lorca repetía la conducta lingüística de los primeros poetas castellanos. Solidaria, fraternalmente. Sin afanes impositivos ni pintorescos. Con cordialidad y rigor.

Puede afirmarse que el poeta tuvo una agudísima conciencia de la realidad cultural de España; realidad muy compleja, que sintió e incorporó a su obra. Resulta ejemplar el talante abierto, creador, con que la aborda. Sin sectarismos ni postulaciones traumáticas, siempre con amplitud de miras y generosidad. Jamás hallaremos en él el gesto crispado que ha descompuesto a otros escritores españoles de este siglo, desde Unamuno a Ortega. Su certero instinto de artista se abrazaba con su españolismo liberal y abierto hacia el futuro. Lorca

⁴⁴ (*Conferencia-recital del Romancero gitano*) en *Primer romancero gitano*, ed. cit., p. 140.

⁴⁵ Véase al respecto el autógrafo original de «Danza da lúa en Santiago», que se reproduce en P. 2, 380, y el artículo de E. Blanco Amor, «Los poemas gallegos de E.G.L.». *Insula*, núms. 152-153 (julio-agosto de 1959), p. 9, además de lo que digo en la introducción correspondiente en P. 2, en especial pp. 101-102.

⁴⁶ C. I, 93.

⁴⁷ *El pasaje entrecomillado es traducción de X.A. Montero, «Limiar» a Seis poemas gallegos, ed. tetralingüe, Akal Editor, Madrid, 1974, p. 7.*

⁴⁸ Junto a algún motivo común, hay, sobre todo, un tratamiento métrico equivalente y la exploración en parte coincidente de estructuras paralelísticas.

quería una España para todos, plural y diversa necesariamente por su complejidad intrínseca. La pluralidad se resolvía para él en el impulso fraternal del duende, que vertebraba el arte y la cultura de España; porque, como él dice,

con duende es más fácil amar, comprender, y es *seguro* ser amado, ser comprendido...⁴⁹

Tal vez no resulte impertinente insistir en la naturaleza *poética* de la interpretación española de Lorca. Poética, esto es, vertebrada en categorías y por ello hostil a toda manipulación o trivialización en el orden factual. Es claro que esta condición no le quita un ápice de validez en cuanto aportación a la comprensión del fenómeno cultural de España. Esta interpretación es además *ejemplar* en la medida en que su dependencia de formas artísticas arquetípicas la vincula con los estratos más profundos de la memoria colectiva. Sí; Poesía y Verdad.

Miguel García Posada

⁴⁹ «Juego y teoría del duende», C, II, 104. Confirma la consciencia que Lorca tenía de la complejidad cultural española la entrevista de 1933 sobre la impronta judía, que ha sido exhumada por Mario Hernández, ed. Primer romancero gitano, ed. cit. pp. 154-157.

[En pruebas este artículo. Llegó a mis manos la obra de J. Landeira Yrago, Viaje al sueño del agua. El misterio de los poemas gallegos de García Lorca (Edición do Castro, s. l., 1986), que arroja nueva luz sobre el problema lingüístico del texto lorquiano: así, por ejemplo, el autógrafo de la «Danza da lúa en Santiago» no es tan significativo como creíamos. Queda en pie, sin embargo, lo esencial: el hecho galaico como fundamento germinal de su creación].