



Federico García Lorca

Poemas de la Vega

Selección de Javier Alonso Magaz,
Luis García Montero y Andrea Villarrubia

Prólogo de Luis García Montero

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

FEDERICO GARCÍA LORCA

Poemas de la Vega

Selección de
Javier Alonso Magaz,
Luis García Montero y Andrea Villarrubia

Prólogo de
Luis García Montero

Galaxia Gutenberg

<i>Círculo de Lectores</i>

PRÓLOGO

Federico García Lorca, poeta campesino

Poeta en Nueva York es uno de los libros decisivos a la hora de definir el significado de la vida urbana en la literatura del siglo xx. Su importancia nos hace olvidar con frecuencia que la realidad campesina tiene también un peso clave en la configuración del mundo de Federico García Lorca. Nacido el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, un pueblo de la Vega de Granada, y en contacto permanente con el campo a lo largo de toda su existencia a través de las casas familiares de Asquerosa y de la Huerta de San Vicente, es lógico que el poeta encontrara muchos motivos para sentirse una voz apegada a la tierra y a la visión de la vida propia de los campesinos andaluces.

En una entrevista con José R. Luna, publicada en marzo de 1934, declara: «Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*» (III, pág. 526).

Bueno será, pues, no olvidar los datos biográficos de García Lorca y la presencia de una importante realidad campesina. Pero como ocurre con otras cuestiones importantes (el amor, la homosexualidad, la religión, la política), tampoco conviene olvidar que la literatura no se explica nunca por un determinismo biográfico. Las elaboraciones culturales de cualquier realidad biográfica son las que acaban tomando presencia en las composiciones de un autor, respondiendo a horizontes ideológicos que van más allá de una experiencia o un posible conflicto particular. Importa conocer la biografía, pero lo decisivo es indagar en el proceso que la convierte después en literatura.

Conviene clarificar la relación vida-obra en autores de estirpe romántica como García Lorca. Los *hechos* sufren elaboraciones culturales y la *literatura* necesita apoyarse en una ética vital de la verdad, en una conciencia de lo vivido. Se produce así un viaje permanente de ida y vuelta, una dialéctica que obliga al mismo tiempo a buscar los códigos literarios en las afirmaciones vitales y la memoria biográfica en las decisiones literarias.

Este diálogo entre la experiencia biográfica y la elaboración literaria queda señalado en una de las primeras composiciones de Federico García Lorca, «Yo estaba triste frente a los sembrados», un poema fechado el 23 de octubre de 1917:

Yo estaba triste frente a los sembrados.
Era una tarde clara.
Dormido entre las hojas de un librote
Shakespeare me acompañaba...

(IV, pág. 217)

En el poema hacen acto de presencia los arados, el ladrido de los perros, las acequias, las frutas, las ortigas y las ranas. Pero también aparecen de inmediato el demonio de Shakespeare y el geniecillo de Descartes para imponer un modo de interpretar el paisaje, de interiorizarlo y convertirlo en poesía.

La relevancia que García Lorca daba a su lugar de nacimiento quedó reconocida en la «Alocución al pueblo de Fuente Vaqueros» que el poeta preparó para agradecer un homenaje recibido en septiembre de 1931. Cuando el ayuntamiento le puso su nombre a la antigua calle de la Iglesia, Federico aprovechó para confesar su cariño y para destacar su abundancia de agua. Si los pozos y el secano tienden a simbolizar la represión, las acequias y las fuentes predisponen para la libertad y el arte: «Y es que los habitantes de este pueblo tienen sentimientos artísticos nativos bien palpables en las personas que han nacido de él. Sentimiento artístico y sentido de la alegría que es tanto como decir sentido de la vida» (III, pág. 202).

Los recuerdos familiares y otros testimonios de la época insisten en el carácter liberal del pueblo y en la afición a la lectura de

sus habitantes. Ian Gibson explicó esta singularidad por la historia del Soto de Roma, una extensión importante de la Vega de Granada que las Cortes de Cádiz donaron a sir Arthur Wellesley, duque de Wellington, en agradecimiento por su ayuda en la guerra contra Napoleón Bonaparte. Preguntándose por la singularidad cultural de Fuente Vaqueros, supone Gibson: «No sería inverosímil que algo tuviera que ver en ello el contacto con los ingleses del duque de Wellington, que hacía que los del pueblo se sintiesen distintos a los demás habitantes de la Vega, y, quizá, más abiertos al mundo. Parece ser, por otro lado, que el hecho de depender de los ingleses, de tener que pagarles un canon, aunque pequeño, en trigo, de ser en definitiva, colonos de un duque inglés, duque por más señas ausente, creó entre ellos cierto espíritu de agudeza y rebeldía, cierta insumisión y tendencia discutidora y reivindicatoria» (pág. 36).

Cuando en su *Alocución* insiste en el carácter social de la cultura y defiende la necesaria unión entre los libros y la dignidad económica, García Lorca no sólo se pone a tono con los aires republicanos de 1931, sino que se suma con orgullo a la fama de su pueblo. Francisco García Lorca, en el libro *Federico y su mundo* (1980), ofreció abundantes datos y recuerdos familiares que confirman este amor nativo por el arte: «La música era importante en el hogar del bisabuelo Antonio: era buen guitarrista, instrumento que enseñó a tocar a sus hijos, y la familia me ha referido que le gustaba tocar para que cantaran sus nietos, y muy en especial los dos mayores: Federico, mi padre, y Francisco, mi tío» (pág. 29). Especial interés tiene la figura de la abuela Isabel Rodríguez, una lectora apasionada, que buscaba novedades y mantenía su amor por los poetas románticos. Junto a Zorrilla, Espronceda y Bécquer, leía en alto novelas: «Dumas y, sobre todo, Victor Hugo, por el que la abuela sentía gran entusiasmo y del que tenía en su cuarto una cabeza de yeso de tamaño natural» (pág. 47). No debe pasarse por alto este detalle, porque la educación literaria de García Lorca se realizará con el telón de fondo del romanticismo y con una presencia clara de Victor Hugo. A esta presencia romántica se debe que la memoria biográfica adquiera tanto valor en la obra del poeta. Como he dicho, necesitaba sostener en una verdad vital,

original, decisiva, todas sus elaboraciones culturales. El campo fue una de esas verdades.

La escritora Marcelle Auclair nos ayudan a situar la atmósfera familiar de los primeros años del poeta, años vividos entre Fuente Vaqueros y Asquerosa: «La casa natal de Federico en Fuente Vaqueros, en la calle de la Trinidad, la que ocuparon luego sus padres en la calle de la Iglesia, las dos casas de Val de Rubio en la calle Granada número 20 y en la calle Ancha número 4, tienen el mismo carácter. Viéndolas, uno se imagina la alegría confortable, opulenta pero sin la más mínima pretensión, de los interiores en los que fue educado el poeta... Suelo embaldosado, rival en reflejo con los muebles encerados, mecedoras de mimbre, espejos decorados –como el que existe en casa de su prima Clotilde García, en el que, a petición de Federico, se pintó una guirnalda de glicinas–, abundancia de encajes de ganchillo, en los aparadores y muros encalados platos de cerámica de formas graciosas y alegres colores. Las cortinas blancas tamizan la luz que en verano se filtra a través de los resquicios de las ventanas herméticamente cerradas a los rayos del sol. Por todas partes almohadones bordados y los perritos de lana que evocará en su teatro» (pág. 53).

Son las casas de un labrador rico, Federico García Rodríguez (1859-1945), que supo consolidar un importante patrimonio gracias al dinero recibido en la herencia de su primera mujer, Matilde Palacios Ríos, y de los numerosos negocios relacionados con la agricultura y con la compra y venta de tierras que completó ya casado con la maestra Vicenta Lorca Romero (1870-1959), la madre del poeta. El final del siglo XIX fue propicio para el surgimiento en Granada de una nueva burguesía debido a la decadencia de la vieja nobleza y a la pérdida de las colonias de Cuba y Filipinas. Rotos los lazos con las fuentes tradicionales del azúcar, se abrió la necesidad del cultivo y la elaboración industrial de la remolacha. Los historiadores Miguel Caballero y Pilar Góngora (2007) han situado en este marco los negocios de don Federico: «Esta burguesía emergió en todos los lugares de la Vega, creando en cada núcleo urbano una élite de burgueses que estaban muy por encima económicamente del resto de sus habitantes y que, en una franca expansión –como es el caso de los

burgueses de Fuente Vaqueros—, se dedicaron a comprar tierras en los sitios en que los nobles las vendían para poder aumentar el cultivo de la remolacha y por tanto su fortuna personal, entre los que encontramos a Federico García Rodríguez, que se hace con el poder local formando parte del Partido Liberal» (pág. 148). La situación tiene un desenlace lógico: «una vez consolidada su fortuna personal, se traslada a la capital con el deseo de, a través de contactos, poder ingresar y relacionarse económica y políticamente con esa burguesía capitalina, con el solo fin de aumentar su poder económico y dar a sus hijos una buena educación y asegurarles unas buenas relaciones» (pág. 148).

Este dibujo histórico se ajusta a los primeros recuerdos de García Lorca, la infancia en contacto con la naturaleza de un niño rico de pueblo, *un mandón*, y a las percepciones de su hermano Francisco: «En esa sensación de poderío infantil que se despierta en Federico al evocar la imagen de su niñez influye sin duda el bienestar económico de mi padre, labrador rico, al menos en relación con los niveles económicos del pueblo, y el prestigio social de la familia, que en gran parte de sus ramas había sabido aumentar el modesto caudal hereditario» (pág. 27).

Pese a las tensiones propias que vivirá a lo largo de su vida de hijo primogénito y poco ordenado (mal estudiante, sin trabajo seguro, homosexual), es justo decir que sus declaraciones sobre la felicidad en la infancia y el amor a su familia se ajustan a la verdad. Vivió con lealtad el amparo ofrecido por sus padres y por sus hermanos Francisco, Concha e Isabel. Uno de sus amigos más íntimos, Carlos Morla Lynch, después de conocer a sus padres, escribe en una anotación de 1931: «Digo, al referirme a su familia, *que es lo más genuinamente suyo y su razón de vida*, porque Federico considera su hogar como el mayor de los tesoros que le ha deparado el Destino» (pág. 163). Conviene tenerlo en cuenta a la hora de no hacer una interpretación en exceso superficial de las sombras del poeta. La infancia feliz forma parte de la verdad vivida en un sector muy amplio de su mundo.

La importancia de la Vega de Granada queda recogida en numerosos textos juveniles de Federico García Lorca. El paisaje, los personajes y las historias aparecen de forma repetida en sus

composiciones. De especial significación me parece el ensayo de «Autobiografía» que empieza a redactar en 1917, poco antes de cumplir los 18 años. «Cuando yo era niño –escribe– vivía en un pueblecito muy callado y oloroso de la vega de Granada. Todo lo que en él ocurría y todos sus sentires pasan hoy por mí, velados por la nostalgia de la niñez y por el tiempo» (IV, pág. 843).

Resulta inevitable una elaboración cultural. La felicidad es recordada en estas páginas juveniles desde una perspectiva de distancia y deterioro. La poesía, ese veneno de Shakespeare, supone ya la duda, la complejidad de alguien que ha perdido la inocencia: «Las leyendas que guardan el poblacho son todas vulgares, pero de una vulgaridad infantil y honrada. Hombres que se mataron, muchachas que murieron consumidas de amor, galanes que robaron en noches de arrebató para huir con sus novias... todo esto es lo que cuentan las viejas que saben de la historia del pueblo. Yo lo escuchaba antes con verdadero placer y sufría con los que en esas leyendas sufrían y que en ellas hacían sufrir, porque odiaba a los que tenían el corazón de piedra... Hoy todo aquello pasó. Hoy mi alma siente ya otras cosas más complicadas. Hoy de niño campesino me he convertido en señorito de ciudad... pero nunca olvido al pueblo y por eso escribo mis antiguos sentires, que eran perfumados por los habares en flor y por las noches oscuras del invierno» (IV, pág. 846). Un poco después, ante sus antiguos compañeros de escuela, se pregunta: «¿Creéis que la ciudad me ha cambiado?» (IV, pág. 849). Ya sabemos que sí, y buena parte de la ética y la estética del primer García Lorca, con secuelas a lo largo de toda su obra, se fundamentan en el deseo de mantener una memoria de la inocencia y de negociar con la melancolía de la pérdida.

Destaquemos, pues, que el reconocimiento del paisaje de la Vega y las referencias al mundo campesino tienen que ver, antes que nada, con la necesidad de establecer una tensión entre el paraíso infantil y una conciencia en crisis. Ése será, por ejemplo, el argumento de las palabras justificativas del *Libro de poemas*, una colección que provocaba ya muchas dudas en su autor cuando fue publicada en 1921. Pero en él están, junto a los versos que le parecen antiguos y superados, el añorado mundo de su niñez

en el campo, la cigarra, el caracol, las leyendas, las canciones, los otoños entre las alamedas, las acequias del verano y un sentimiento adánico que exige ser recordado: «Sobre su incorrección, sobre su limitación segura, tendrá este libro la virtud, entre otras muchas que yo advierto, de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía» (I, pág. 59).

Infancia y pérdida de inocencia, pueblo y ciudad, confianza y conflicto, tensiones a las que sirve de decorado la evocación campesina de García Lorca. No puede olvidarse que en el universo lorquiano cada referente es definido y encuentra valor gracias a su contrario. Tradición y modernidad, raíces y voluntad cosmopolita, admiración y ruptura, sencillez y experimento, identidad y disolución se miran frente a frente, y acaban en la mutua aniquilación o buscan soluciones de compromiso. Aquí juega un papel claro la Vega, incluso en complicidad con Granada, porque no podemos olvidar que en el primer tercio del siglo xx la ciudad de Federico García Lorca forma parte también de un mundo rural, en diálogo permanente con el campo, que aparece al doblar cualquier esquina, y con los pueblos de sus alrededores. El urbanismo de Granada era bastante campesino. Las tensiones pueden así desplazarse con facilidad desde la Vega y Granada hasta las diferencias entre Granada y Madrid.

El epistolario del poeta es cambiante en su valoración de los *lugares sagrados*. Las declaraciones de amor a Granada y al campo desembocan con frecuencia en la denuncia de otra realidad: el deseo de estar en Madrid, los problemas de la vida provinciana o pueblerina, la falta de amigos y de cómplices artísticos. Sirva de ejemplo una carta enviada a su hermano Francisco, desde Asquerosa, en julio de 1926: «La temporada del campo pasa lenta y aburrida para mí. Yo estoy cansado de esto. En realidad Asquerosa no es el campo. Está todo lleno de etiqueta estúpida, hay que saludar a las gentes y decir buenas noches. No se puede salir en pijama porque lo apedrean a uno y está todo lleno de malicias torpes y mala intención. En el campo se busca la inocencia. Yo achaco todo esto a que aquí no hay vacas ni pastoreo de ninguna clase» (III, pág. 899).

Puestos a situar la geografía de la inocencia, como ocurre con el paraíso, cualquier lugar definido entra de forma rápida en crisis. Este reconocimiento lúcido de la precariedad que late en toda inocencia imaginada será fundamental en las vueltas de tuerca que García Lorca impone después sobre sus nostalgias. Cualquier meditación sobre la identidad es conflictiva porque el descubrimiento de la muerte y las huellas de la mentira aparecen por debajo de todas las promesas y todos los consuelos. La interpelación interior será así tan abismal como el viaje externo hacia la gran Metrópoli.

Pero antes de pasar al envenenamiento de la inocencia, conviene aludir a tres aspectos significativos en el mundo lorquiano, ya que se relacionan con su mitología y su realidad campesina: la utilización de lo folclórico como verdad, los símbolos y el valor ético de la inocencia popular.

La «Balada triste» del *Libro de poemas* está fechada el 18 de abril de 1918. Se subtitula «Pequeño poema», algo que nos hace pensar en las largas composiciones narrativas que Campoamor denominaba así. El poema tiene una extensión semejante a la que domina en el volumen, pero cuenta muchas historias que justifican el subtítulo. Están escondidas en la composición muchas canciones infantiles que encierran una larga herencia en relación con las imaginaciones del mundo:

De niño yo canté como vosotros,
niños buenos del prado,
solté mi gavilán con las temibles
cuatro uñas del gato.
Pasé por el jardín de Cartagena
la verbena invocando
y perdí la sortija de mi dicha
al pasar el arroyo imaginario.

En las elaboraciones líricas de García Lorca, habrá que prestar atención sin duda a las sugerencias del simbolismo que borran las anécdotas para contagiar sólo la pena. Antonio Machado unió a la lírica simbolista las voces confusas de un coro infantil:

«Yo escucho los cantos / de viejas cadencias / que los niños cantan / cuando en corro juegan». Habrá también que tener muy en cuenta la elaboración culta de la lírica popular y el uso del folklore que asume Juan Ramón Jiménez en uno de sus caminos elegidos para separarse de la retórica modernista más elocuente. Basta recordar las *Baladas de primavera* (1907): «Vivan las rosas, las rosas del amor, / entre el verdor con sol de la pradera. / Vámonos al campo por romero, / vámonos, vámonos / por romero y por amor». Son ríos líricos que bañaran en general la poesía española. Tadea Fuentes (1991) publicó un minucioso estudio sobre la presencia del folklore infantil en Federico García Lorca. Pero en el caso de nuestro poeta, además, deberemos tener en cuenta la cultura romántica de la verdad popular como un elemento justificativo del peso de la biografía en sus poemas.

Isabel García Lorca, en su libro *Recuerdos míos* (2002), ofreció datos muy claros de la relación de Federico y sus hermanos con la Vega. El poeta adolescente escribía muchas veces al natural: «Federico se iba al río con papel y lápiz a seguir escribiendo» (pág. 55). En el capítulo «Los juegos de la vega», habla de «Balada triste»: «En este poema están presentes muchas de las canciones que cantábamos, pero no con intención folclórica, sino poética y dramática» (pág. 60). Como indica su hermana Isabel, el corro entra aquí, junto al folklore, como un diálogo íntimo con la infancia perdida. Por eso suena la canción:

Ahí va mi gavián
con cuatro uñas de gato.
Como no me traigas carne,
te mato...

Y suena también otra canción:

Verbena, verbena,
jardín de Cartagena...

Y otra canción más:

Al pasar el arroyo
de Santa Clara,
se me cayó el anillo
dentro del agua...

Isabel García Lorca ordena muchos recuerdos que clarifican la presencia de las leyendas, la gente, el folklore y las costumbres de la Vega en la obra de su hermano, tanto por lo que se refiere a la poesía como al teatro. Nos interesan ahora los que se refieren al cante jondo. Al hablar de la imagen de Juan Brea que el poeta configura, escribe: «Se ve que sobre él tenía información directa de mis tíos» (pág. 41). Y unas páginas después añade: «Federico tocaba la guitarra —la misma que hoy se conserva en la Huerta de San Vicente y que nunca más después oí tocar— y cantábamos; no las canciones populares que él después recogió; eran las canciones cultas de los cancioneros de los siglos xv y xvi que él conocía bien, y otras populares, sobre todo asturianas, gallegas, catalanas y castellanas. Muchas de ellas a dos voces, que mi hermano Paco hacía a la perfección. Algunas veces Federico sólo cantaba jondo, pues no se canta a coro y los demás no sabíamos» (págs. 54-55).

El *Poema del cante jondo* supondrá una estilización formal y legendaria de la Andalucía romántica adaptaba a la síntesis de la canción lírica. Las sabidurías antiguas y el Sur separado de la geografía industrial sirven para conservar puros los sentimientos del amor y la muerte que se consideran degradados en la ciudad. Está claro que el joven García Lorca sigue de cerca la interpretación romántica de Falla y sus esfuerzos por unir el legado tradicional con el arte moderno. Seguro que García Lorca leyó *Cantaoras flamencos. Historias y leyendas* de Núñez de Prado a la hora de escribir su conferencia «El Cante jondo (Canto primitivo andaluz)», como afirma Agustín Gómez en su libro *El flamenco a la luz de García Lorca* (2012). Y por supuesto que se valió de los *Cantares españoles* de José Rodao como demuestra Christopher Maurer en *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo* (2000). Pero junto a todo esto hay que sumar una experiencia vital que le permite incidir con energía en la lectura romántica del cante jondo como expresión de una concien-

cia trágica personal. La herencia cultural de los pueblos de la Vega granadina se elabora así y entra en el mundo del poeta.

Los recuerdos de Isabel García Lorca enlazan con alguno de los detalles biográfico que nuestro autor confía a su amigo Adolfo Salazar en una carta de agosto de 1921. Escribe desde Asquerosa: «Además (¿no sabes?) estoy aprendiendo a tocar la guitarra; me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y *er cante de los gitanos*, tarantas, bulerías y ramonas. Todas las tardes vienen a enseñarme El Lombardo (un gitano maravilloso) y Frasquito *er de la Fuente* (otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular» (III, pág. 717).

Adentrándonos en el mundo lírico de García Lorca, resulta pertinente unir la fuerza simbólica de algunos referentes naturales con su experiencia directa en la vida del campo. La aparición de animales, la unidad entre las existencias minúsculas y las dimensiones cósmicas, la personificación de los elementos, los ciclos de la cosecha o la significación de la tierra adquieren un sentido propio en la reinterpretación lírica de Andalucía. En la conversación con José R. Luna citada antes, Lorca recuerda lo siguiente: «Siendo niño, viví en pleno ambiente de naturaleza. Como todos los niños, adjudicaba a cada cosa, mueble, objeto, árbol, piedra, su personalidad. Conversaba con ellos y los amaba. En el patio de mi casa había unos chopos. Una tarde se me ocurrió que los chopos cantaban. El viento, al pasar por entre sus ramas, producía un ruido variado en tonos, que a mí se me antojó musical» (III, págs. 523-524).

Ángel Álvarez de Miranda (2011) llamó la atención sobre la carga simbólica de la realidad natural en el mundo de Federico García Lorca, algo propio de las culturas sacralizadas primitivas: «Lo que ahora llamamos *poesía* de un poeta contemporáneo, García Lorca, ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones» (pág. 29). Ejemplo significativo puede ser la luna: «El sol no tiene devenir, pero la luna, en cambio, muere una vez por mes. Para la religiosidad primitiva y arcaica la luna contiene en sí a la muerte, la

sufre y la trasciende» (pág. 77). La identificación de la muerte y la luna recorre la obra de García Lorca. La nueva sacralización de la naturaleza en el interior del mundo moderno, propia de la cultura que deriva del romanticismo a lo largo de los siglos XIX y XX, anidó bien en la realidad de una infancia y una adolescencia que vivieron de cerca la naturaleza y sus ciclos. De ahí la fuerza dramática de la simbología natural del autor de *Poemas del cante jondo*, el *Romancero gitano* o *Bodas de sangre*.

La memoria rural abre otras muchas posibilidades en la obra del poeta. El público natural de los pueblos, dispuesto a sorprenderse de manera espontánea con los recursos del arte, fue el preferido por García Lorca. Lo repitió en sus entrevistas. Al valorar el trabajo de La Barraca, le confiesa en 1934 a Juan Chabás: «Donde más me gusta trabajar es en los pueblos. De pronto ver un aldeano que se queda admirado ante un romance de Lope, y no puede contentarse y exclama: ¡*Qué bien se expresa!*» (III, pág. 539). Pero las apuestas que defendió como director de La Barraca están ya en la «Advertencia» de *Los títeres de Cachiporra*, escrita en el verano de 1922: «Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condes y de los marqueses, un teatro de oros y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también. Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar que pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz... Entonces yo avisé a mis amigos, y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla» (II, pág. 40).

La inocencia popular da sentido a los trucos del arte, porque los pone en contacto con la verdad natural y permite un escenario sin fisuras para la representación del mundo. La herida romántica de García Lorca exige la búsqueda de lugares propicios para la verdad. Pero luego se llenará de melancolía cuando estos lugares, o la relación personal y artística con ellos, se den por perdidos. El hombre de ciudad añora al niño campesino que fue. La cuestión es que el poeta no se contenta con la melancolía. Va a seguir investigando, buscando los extremos, dejándose envenenar por la lucidez. Asume el reto profundo, la aventura radical de la lírica, su indagación en el vacío y en las sombras de la iden-

tividad. Llega a quebrar el sentimiento de pertenencia. Y la melancolía desemboca entonces en una conciencia trágica que necesita desmentir la verdad, negar incluso el lugar de la verdad, iluminar por dentro y cancelar todo lo fundado como referencia de antigua plenitud y de consuelo.

El proceso que va desde la nostalgia de la verdad al reconocimiento de la mentira, o de los engaños de una verdad imposible, ha sido estudiado por Juan Carlos Rodríguez (2000) en una reflexión sobre la conciencia trágica: «No se puede *deshistorizar* la tragedia. Lorca historizó su sociedad civil precisamente a través de su novela familiar, como diría Freud, es decir, de la niñez con la que nunca supo romper y a través de su compromiso con el frentepopulismo vital de la República. Lorca historizó lo trágico a partir, precisamente, de la muerte y la naturaleza. La relación Dios, Límite y Sentido, esto es, el problema de la conciencia trágica, atraviesa, sin duda, toda la obra de Lorca, ahí podemos hallar sus variaciones básicas» (pág. 163).

El poeta —que había reconocido su razón de ser en el sentimiento de extrañeza que supone la pérdida de la inocencia—, da un paso más, se enfrenta con los límites y el sentido de su búsqueda y descubre que en realidad no se pierde nada porque nunca se ha poseído nada. El vacío sustituye así a la pérdida, enfrentándonos con la humedad musgosa de los pozos, con el sentimiento helado de la oquedad.

La infancia campesina podía conectar con la ilusión republicana de extender la cultura por los pueblos, una aspiración que justificó la aventura de La Barraca. Allí esperaba la inocencia del público aldeano para que se hiciesen verdad las representaciones del arte. Pero, pero... se trataba de una ilusión atravesada por la hoja fría de un puñal, un consuelo desmentido necesariamente por la conciencia de que en la infancia y en el pueblo actúan también la muerte, la fatalidad del deseo y la hipocresía. Las tensiones eran inevitables en unas existencias que no podían armonizar la fuerza natural y las normas sociales, la intimidad y la represión, los códigos vigilantes de lo público y lo privado. Puestos a pensar en la verdad, no existen realidades esenciales, sino coyunturas, entidades históricas.

Un proceso parecido puede encontrarse en el teatro y en los poemas de García Lorca. La nostalgia aldeana, el contacto feliz con la naturaleza no manchada por la civilización, ese mundo que una vez situó en Fuente Vaqueros y Asquerosa, revela después sus aristas sombrías en *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. El libro de recuerdos de Isabel García Lorca ofrece muchos datos sobre las historias de los pueblos donde vivió la familia, historias que pasaron más tarde al teatro de su hermano. Se alían literatura y vida para desmentir cualquier espejismo. Ahora cuesta trabajo, por ejemplo, embellecer el drama de Martirio, una de las hijas de Bernarda, engañada por Enrique Humanes, un hombre que prefirió casarse con una mujer fea, pero con dinero. Dice Martirio: «¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer» (II, 595).

Un itinerario semejante lo encontramos en los poemas del *Diván del Tamarit*. Un libro de claro sabor granadino viene a culminar el itinerario empezado en la Vega y en Granada y seguido después en las distancias de Madrid y Nueva York. La muerte que descubre en la gran ciudad está también en los orígenes. La alusión al diván en el título, como colección de poemas, puede integrarse en la melancolía de la ciudad que los árabes perdieron frente a los cristianos. Pero hay pasos más íntimos. La Huerta del Tamarit, propiedad de un tío del poeta, era un lugar cercano a la Huerta de San Vicente. Regresa de Nueva York a la Vega para reconocer que hay una misma realidad. Si en «Infancia y muerte» había escrito:

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,
comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos,
y encontré mi cuerpecito comido por las ratas
en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos.

(I, pág. 587)

Ahora en un tono menos desesperado, pero no menos negativo, asume la experiencia de la vecindad para afirmar en la gacela «Del niño muerto» que:

Todas las tardes en Granada,
todas las tardes se muere un niño.
Todas las tardes el agua se sienta
a conversar con sus amigos.

(I, pág. 594)

Y su declaración de amor a la tierra encuentra la plenitud de sentido en la casida «De la mujer tendida»:

Verte desnuda es recordar la Tierra,
la Tierra lisa, limpia de caballos.
La tierra sin un junco, forma pura
cerrada al porvenir: confín de plata.

(I, pág. 602)

La Tierra es devuelta al mito, al lugar de los ciclos vitales, el origen y el destino, la vida y la muerte. Identificada con el cuerpo de la mujer, con la sangre de la mujer («Bajo las rosas tibias de la cama / los muertos gimen esperando turno»), la Tierra sirve para recordarnos que aquello que nos da vida nos encamina también hacia la disolución. No hay más identidad que un sucesivo fragmento condenado a diluirse. Como escribió Andrés Soria Olmedo (2004), «esta reelaboración del tema barroco de la cuna y la sepultura (tan evidente en las pequeñas esculturas frecuentes en los conventos de Granada donde un Niño Jesús duerme apoyando la cabeza en una calavera) enlaza con el tema del niño muerto, diseminado por toda la obra y reiterado en la poesía última» (pág. 358). La vuelta al origen es la confirmación de una conciencia trágica. Se llega al lugar desde el que se partió. La Vega siempre está ahí, como memoria de la belleza y la exaltación vital, o como espejo roto, como paraíso envenenado por la lucidez.

Federico García Lorca, poeta campesino, hijo de un labrador rico y en contacto con el campo a lo largo de toda su existencia: un tejido importante en su obra. La biografía sirve de fondo de verdad para elaboraciones literarias y la literatura permite reconocer el significado de la vida. Esta clave de tensión entre la vida y la poesía, fundamental en la lírica contemporánea, adquiere en

García Lorca el peso de los habitantes de la naturaleza. El niño campesino, los caballos, las hormigas, el caracol, los juncos, el sapo, el pájaro muerto, la mariposa y, después, el veneno o el maleficio de la poesía.

Luis García Montero

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 1.º 1.ª A
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com
Círculo de Lectores, S.A.
Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona
www.circulo.es

Primera edición: mayo 2014

© Herederos de Federico García Lorca, 2014
© del prólogo: Luis García Montero
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2014
© para la edición club, Círculo de Lectores, S.A., 2014

Preimpresión: María García
Depósito legal: B. 7774-2014
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16072-50-7
ISBN Círculo de Lectores: 978-84-672-6082-3

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)