APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIANA

Miguel J. FLYS
Arizona State University
(EE. UU.)

Hace muchos años ya, había intentado definir la evolución del lenguaje poético de Federico García Lorca, visto entonces en términos puramente estilísticos, como sucesión de tres etapas, caracterizadas por el empleo de emblemas, metáforas y símbolos. Sigo convencido de la vigencia de esta división, pero me faltaba siempre una clara explicación del por qué de estos cambios. Ahora, tras muchos años de lectura y enseñanza, se me ocurre *una posible* respuesta. Digo *posible,* porque se trata de una idea, tal vez arbitraria, pero posible. En todo caso , curiosa. Aunque no pase de ser meros *apuntes.*

* * *

> *"Lo sabe todo el mundo, es decir, en esta ocasión el mundo entero: Federico García Lorca fue una criatura extraordinaria. 'Criatura' significa esta vez más que 'hombre'. Porque Federico nos ponía en contacto con la creación, con ese conjunto de fondo en que se mantienen las fuerzas fecundas, y aquel hombre era ante todo manantial, arranque fresquísimo de manantial, una transparencia de origen entre los orígenes del universo, tan recién creado y tan antiguo. Junto al poeta —y no sólo en su poesía— se respiraba un aura que él iluminaba con su propia luz. Entonces no hacía frío de invierno ni calor de verano: "hacía. . . Federico".*

Con estas palabras, uno de los poetas más importantes de la Generación del 27, Jorge Guillén, empieza su introducción a las *Obras Completas* de Federico García Lorca. Estas palabras, dichas por un contemporáneo y amigo del poeta, nos demuestran un hecho que todos conocemos: Federico García Lorca, con su increíble personalidad, había creado su propio mito.

A este mito se unirían pronto otros: Dámaso Alonso, el crítico literario más importante de la España contemporánea y poeta de la misma generación, considera a Federico García Lorca viva encarnación del espíritu creador de España:

> *García Lorca es, dentro de la literatura española, un nombre esperable, necesario, "tenía que ser". La literatura de España necesita de vez en cuando expresarse de un modo más intenso y más puro. Y entonces se produce en el siglo XIV un Juan*

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIANA
Centro Virtual Cervantes

Ruiz; en el siglo XVII, un Lope de Vega; en el XX, un Lorca... Surgió porque sí, porque tenía que ser, tenía que cumplirse la ley de nuestro destino: España se había expresado una vez más.

Luego tenemos el "mito gitano" de Federico García Lorca, un mito contra el que el poeta luchaba en vano durante muchos años.

Su violenta y trágica muerte al comenzar la Guerra Civil española en 1936 creó aún otro mito: el de un símbolo de la lucha del pueblo español por la libertad. Este último mito, creado en el extranjero, propagó el nombre del poeta granadino por todo el mundo. Era inútil tratar de convencer la opinión mundial de que había otros poetas en España, Jorge Guillén, Pedro Salinas o Vicente Aleixandre que merecían semejante reconocimiento universal. Federico García Lorca había cautivado al público lector fuera de España de una manera exclusiva. Hasta tal punto que cuando Dámaso Alonso hace un merecidísimo elogio de la poesía de Jorge Guillén, se ve precisado a anotar su artículo con una triste observación:

No creo que la crítica internacional vaya a reconocerlo así. Estamos acostumbrados y curados de espanto. Para que un gran poeta español conquiste una verdadera fama internacional es necesario que le asesinen.

Hoy, casi cuarenta años después de la muerte de García Lorca, empezamos a poder acercarnos a su obra con la necesaria serenidad y objetividad. Voces nuevas, en España y fuera de España, empiezan a desechar los viejos mitos y emprenden un enjuiciamiento objetivo de la contribución lorquiana a la literatura española y la universal con la necesaria perspectiva que permite el tiempo. Es mi propósito contribuir al intento de definir la evolución de la obra lorquiana, fijándome en los cambiantes puntos de vista que afectan su visión del mundo y su lenguaje poético.

Al leer la poesía y el teatro de Federico García Lorca, nos damos cuenta inmediatamente de que el autor está totalmente sumergido y entregado a la expresión de un mensaje que abarca la totalidad de su cosmovisión. Se trata ante todo de una sincera identificación del poeta con el mundo creado por su intuición. Nada de juegos cerebrales o temas inventados; nada de sentimentalismos baratos para impresionar al lector. Ojos atentos, abiertos a la realidad; intuición genial de su significado oculto; expresión de esa intuición que progresivamente se enriquezca con una honda identificación emotiva. He aquí la síntesis del proceso creador de Federico García Lorca.

Esta capacidad de sumergirse e identificarse con su circunstancia, especialmente con la naturaleza, se deba tal vez a su niñez transcurrida en el campo. Todos hemos oído hablar del niño Federico que casi hablaba y se comunicaba con la naturaleza, los animales y las plantas. Tal vez se deba también a su ser andaluz quien, según Ortega y Gasset, tiene "un sentido vegetal de la existencia". Sea por la razón que fuese, Federico García Lorca tenía una fina percepción y una íntima entrega a lo que podríamos llamar *la tierra* o *la madre-tierra.* A lo largo de su vida mantenía el dedo sobre su pulso. Este hecho se hace evidente en su obra temprana y continuará hasta su muerte. Podemos considerarlo, por lo tanto, como el principio esencial de cohesión que da unidad a toda su obra.

Este telúrico sexto sentido de Federico García Lorca le hace percibir la existencia de misteriosas leyes cósmicas, llamémoslas sino o destino o inclinación de la sangre, que rigen la vida humana y sus acciones. El poder fatal de esas fuerzas determina, cons-

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIAN
Centro Virtual Cervantes

ciente o inconscientemente, el camino que el hombre debe seguir para realizar su destino en la tierra. Sólo a través de un casi ciego cumplimiento de esas leyes, el hombre puede mantenerse en un estado de armonía con el universo que le rodea.

En varios poemas y dramas de Federico García Lorca, la conformidad del ser humano con las leyes cósmicas se expresa en términos de libertad, individualismo, impulso instintivo, primitivismo creador, instintos sexuales y maternales, etc. Estas cualidades determinan la vida de los gitanos en España, de los negros en Nueva York, de los protagonistas de sus tragedias, como Leonardo y la Novia en *Bodas de sangre,* de *Yerma* y de Adela en *La casa de Bernarda Alba.*

La conformidad con las leyes de la naturaleza, hemos dicho, es esencial para que el hombre cumpla su destino en la tierra. Pero esta conformidad no es fácil de lograr. La libertad, el instinto o inclinaciones sexuales entran a menudo en conflicto con otra serie de leyes: las de la sociedad. Mientras que la naturaleza reconoce sólo al individuo, la sociedad se ocupa de la convivencia colectiva. Su orden y sus leyes constituyen una fuerza represiva que priva al individuo de su libertad y hace imposible que el individuo siga el camino de la inclinación de la sangre. Esas leyes de la sociedad toman varias formas y apariencias. Pueden ser leyes o convicciones religiosas; tradiciones o costumbres; opinión pública o deformados códigos de honor. Pero todos coinciden en su influencia represiva sobre el individuo y su libertad.

El conflicto entre las leyes de la naturaleza y las leyes de la sociedad causa la dramática pugna en el mundo, cuya víctima es el hombre. Si el hombre sigue los dictados de la naturaleza, la sociedad le destruye. Si el hombre se somete a las leyes de la sociedad, termina frustrado o se deshumaniza. De este modo, Federico García Lorca proyecta en su obra una visión fatalista de la existencia humana que constituye la base de la tragedia en el sentido clásico de la palabra.

Finalmente y antes de empezar un análisis más concreto de las formas que adquiere la descripción de este conflicto en la obra de Federico García Lorca, me gustaría referirme brevemente a las diferencias estilísticas que caracterizan la producción literaria del poeta granadino en diferentes épocas. Es indudable que mientras su obra temprana es predominantemente poética, existe una transición gradual hacia una expresión dramática que predominará en los últimos años. ¿Qué es lo que determina ese cambio y cómo afecta el tratamiento del tema principal que venimos describiendo?

El gran escritor y dramaturgo español de la generación anterior a la de García Lorca, Ramón del Valle-Inclán, había hecho una observación interesante sobre *el punto de vista* que un autor toma al tratar a sus personajes literarios:

> *. . . Creo hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.*

Explica Valle-Inclán que la visión *de rodillas* es la que adopta Homero cuando habla de sus héroes. Es una postura de admiración en que los personajes tienen "una condición superior a la condición humana". La visión *en pie* corresponde a la de Shakespeare: los personajes son "como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo". La tercera visión, la *desde el aire,* según Valle-Inclán, es "una

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIAN
Centro Virtual Cervantes

manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos". Esta sería la visión de un Quevedo o Goya e incluso Cervantes que se cree más cuerdo que Don Quijote.

Creo que la observación hecha por Valle-Inclán podría servirnos para explicar varias etapas en la producción literaria de Federico García Lorca y sobre este postulado comentaré la obra entera, poética y teatral, del autor granadino.

Aún la lectura más superficial de la obra temprana de Federico García Lorca demuestra que el poeta contempla el mundo con admiración y respeto casi religiosos. Admira lo que ve; incluso la poesía es parte de la Creación total. En su introducción al primer libro de poemas nos dice:

> *Pero ¿qué voy a decir yo de la poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarle, y nada más.*

Tal postura es eminentemente poética. Es, además, homérica, como la describe Valle-Inclán.

En 1925, Federico García Lorca escribe su obra de teatro, *Mariana Pineda.* El mismo la subtitula "Romance lírico", dándole, por lo tanto, un carácter esencialmente poético. Se trata de un personaje histórico, una mujer granadina que, enamorada del activista liberal de la época de Fernando VII, Don Pedro, se convierte gradualmente en heroína nacional que sacrifica su vida por la causa de la libertad. Federico García Lorca explica la génesis de su obra en una entrevista con Francisco Ayala en 1927:

> *Nadie había dicho nada de esta figura del siglo XIX. Nadie había reparado en ella. Era obligación mía exaltarla. Y sentía ese imperativo. Porque ella es una figura esencialmente lírica.*

La declaración citada es explícita: para Federico García Lorca, Mariana Pineda es una figura *lírica;* el propósito de la obra es *exaltarla.* El conflicto entre un entrañable amor personal y la circunstancia adversa de una cruel persecución política, lleva a la sublimación poética de la heroína:

> *¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso!*
> *¡Pedro! ¡La libertad por la cual me dejaste!*
> *¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres!*
> *¡Amor, amor, amor, y eternas soledades!*

La misma actitud de exaltación caracteriza toda la poesía juvenil. Lo mismo cuando el poeta habla de la frustración amorosa de una princesa ("Elegía a Doña Juana la Loca") que cuando comenta la tragedia de una mujer estéril ("Elegía "), ambos temas muy frecuentes en todas las épocas, lo hace *de rodillas.* Pero no sólo existe admiración hacia sus personajes humanos; la misma actitud la vemos hacia una cigarra o un lagarto, hacia un árbol, una estrella, el viento o una pajarita de papel. Todos forman parte del universo que el poeta admira. Todos se hacen humanos y participan de la belleza y de la tragedia que normalmente se limita al hombre; y todos se hacen divinos a través de la poetización del autor. Veamos unos ejemplos: la muerte de la mujer estéril la convierte el poeta en una casi apoteosis cósmica:

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIANA
Centro Virtual Cervantes

Tu cuerpo irá a la tumba
intacto de emociones.
Sobre la oscura tierra
brotará una alborada.
De tus ojos saldrán dos claveles sangrientos,
y de tus senos, rosas como la nieve blancas.
Pero tu gran tristeza se irá con las estrellas,
como otra estrella digna de herirlas y eclipsarlas.

En comparación, la muerte de una cigarra produce un efecto semejante:

Mas tú, cigarra encantada,
derramando son te mueres
y quedas transfigurada
en sonido y luz celeste.

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
pues te envuelve con su manto
el propio Espíritu Santo,
que es la luz.

E incluso la destrucción de una pajarita de papel va acompañada de una exaltación:

Así pájaro clown *desapareces*
para nacer en otro sitio.
Así pájaro esfinge das tu alma
de ave fénix al limbo.

La evolución de la obra lorquiana, con la creciente madurez de su cosmovisión y mayor maestría en el uso del lenguaje poético, marca la desaparición gradual de su actitud admirativa. El misterio apasionante de un mundo maravilloso cede ante la intuición de un mundo dominado por fuerzas oscuras que determinan el destino humano de un modo fatal. La creación y la sociedad se enfrentan ya como fuerzas antagónicas, en eterno conflicto. El universo deja de ser objeto de admiración y se convierte en una presencia real y, al mismo tiempo, hostil. Desde el *Poema del cante jondo* y a través del *Romancero gitano* presenciamos una constante tensión en el aire: el silencio se hace ondulado, el viento vibra, los juncos y las sombras tiemblan, los gritos y los llantos ascienden en espirales. Hay un presentimiento amenazador de la presencia de una muerte violenta y las fuerzas cósmicas empiezan a intervenir directamente, ejerciendo su influencia misteriosa sobre el hombre. La luna proyecta su sombra sobre la vida humana (como en "Romance de la luna, luna"); el agua ejerce su influencia misteriosa sobre la gitana ("Romance sonámbulo"); el viento se convierte en un sátiro sensual al perseguir a Preciosa ("Preciosa y el aire").

El poeta, lejos de admirar, se convierte en un observador impasible, *desde el aire,* para emplear la terminología de Valle-Inclán. Este cambio se debe a que el autor contempla ya el conflicto cósmico de las fuerzas ocultas como un conflicto fatal, irremediable y fuera del control humano. De este modo, los personajes de sus obras dejan de ser héroes homéricos y se convierten en simples muñecos en las manos del destino. Es la fase intermedia en la evolución de la cosmovisión lorquiana.

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIAN
Centro Virtual Cervantes

El impasible punto de vista *desde el aire* domina totalmente el ambiente del *Romancero gitano.* Federico García Lorca no se identifica humanamente con los gitanos, ni expresa admiración emotiva hacia ellos. No se trata de un juicio estilístico. *Romancero gitano* es una obra extraordinaria; su excelencia poética no tiene rival en la poesía contemporánea española; sus imágenes son insuperables. Pero, a lo largo del libro, los personajes, hombres o mujeres, son simples muñecos en las manos del destino. Los temas son tratados impasivamente. Por ejemplo: la tragedia de los gitanos que luchan y mueren no produce mayor compasión por parte del poeta que la del juez que ve en ella la repetición de un hecho fatal, radicado en la historia:

"Señores guardias civiles,
aquí pasó lo de siempre,
han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses."

Históricamente repetida también es la figura de Rosa de los Camborios en el "Romance de la Guardia Civil Española":

Rosa la de los Camborios,
gime sentada en su puerta
con sus dos pechos cortados
puestos en una bandeja.

El prendimiento de Antoñito el Camborio es un hecho comentado con absoluta frialdad emotiva:

Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.

En el teatro, es el período en que Federico García Lorca crea sus *farsas.* Entre 1928 y 1931, Federico García Lorca escribe la serie de obras, como *Los títeres de cachiporra, Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín, Retablillo de Don Cristóbal* y, sobre todo, la maravillosa farsa *La zapatera prodigiosa.* Todas ellas interpretan de un modo u otro el tema de la frustración sexual debida a la diferencia de edades en matrimonios concertados por razones distintas a la de una espontánea inclinación de la sangre: sea por motivos económicos o por consejos familiares. Todas ellas llevan en sí germen de una auténtica tragedia, pero se resuelven en farsa. ¿Por qué? Porque el autor mira a sus personajes *desde el aire,* como muñecos, y no se identifica con ellos al nivel humano. Se trata, además, de prototipos generales, vistos impasiblemente; los personajes no son personas reales, sino temas, como lo son los gitanos de los romances.

Una vez más dejemos hablar a Federico García Lorca. En una entrevista, publicada en *El Sol* (1933) nos habla de la zapatera:

Desde luego, la zapatera no es una mujer en particular, sino todas las mujeres. . .
Todos los espectadores llevan una zapatera volando por el pecho.

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIAN
Centro Virtual Cervantes

Y hablando de Don Perlimplín, en la misma entrevista, dice:

Don Perlimplín es el hombre menos cornudo del mundo. Su imaginación dormida se despierta con el tremendo engaño de su mujer; pero él luego hace cornudas a todas las mujeres que existen. Lo que me ha interesado en Don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aún mezclarlos en todo momento.

Entiéndase que lo que decimos de las farsas lorquianas no es crítica peyorativa. Federico García Lorca logra lo que se propone y crea magníficas muestras del género. Lo que sí queremos subrayar es que el autor no se enfrenta con sus personajes en pie de igualdad; los mira desde arriba, analizando su problema, un problema universal, con una mueca casi esperpéntica. Estos personajes no son, por lo tanto, personas de carne y hueso, como diría Unamuno, sino intérpretes de un drama que les ha sido designado.

Siempre he mantenido la opinión de que la estancia de Federico García Lorca en Nueva York (1929-30) abrió una nueva dimensión en su obra. Es allí, en Nueva York, donde el tema del conflicto entre las fuerzas de la libertad y las de la sociedad adquiere el nivel de una reacción verdaderamente humana. No una actitud *de rodillas,* llena de admiración; ni un punto de vista impasible *desde el aire,* sino una confrontación *de pie,* cara a cara, con el aspecto humano de la lucha por sobrevivir: la tercera y definitiva etapa en la evolución del proceso creador de Federico García Lorca.

Es en el ambiente de la gran depresión económica de Nueva York donde el poeta descubre que el sufrimiento, la angustia y la muerte no son simplemente temas poéticos, o repeticiones históricas fatalistas, sino hondas experiencias emotivas que piden una interpretación emotiva también. Como poeta, y quiero subrayar esto, como poeta, García Lorca se define por fin como miembro de la familia del hombre y comparte sus emociones. El tema de su obra sigue siendo el mismo. Allí en Nueva York, más que en ningún otro lugar, existe el gigantesco conflicto entre el individuo y la sociedad, entre la libertad y la opresión, entre la naturaleza y las fuerzas impasibles de la tecnología moderna. Lo que cambia, sin embargo, es la actitud del poeta:

Quiero llorar porque me da la gana,
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.

Eso quiero decir: yo *soy* un hombre, yo *soy* un poeta, yo *soy* una parte de la naturaleza, pero, ante todo, soy un pulso herido, un organismo que sufre y comparte la tragedia existencial. Esta participación se expresa por medio de una total identificación del poeta con cada uno y con todos los elementos de la naturaleza agonizante. Un árbol "en jaula de cemento", una mariposa "ahogada en el tintero" o una paloma echada a las alcantarillas representan la realidad, pero son al mismo tiempo símbolos poderosos que abarcan toda la naturaleza:

Hay un mundo de ríos quebrados
y distancias inasibles
en la patita de ese gato
quebrada por el automóvil.

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIAN
Centro Virtual Cervantes

De este modo, Nueva York se convierte en símbolo también del triunfo, temporal tal vez, pero triunfo no obstante, de esas fuerzas siniestras que quieren destruir la naturaleza. La consecuencia más trágica, sin embargo, de ese triunfo la constituye el hecho de que el hombre, el hombre blanco, al someterse a las fuerzas represivas de la sociedad, niega su propia naturaleza y se convierte en el terrible verdugo de su propia humanidad. He aquí algunos resultados:

y en los montones de azafrán
los niños machacaban pequeñas ardillas
con un rubor de frenesí manchado.

No importa que el niño calle cuando le clavan el último alfiler. . .

No es un pájaro el que expresa la turbia fiebre de laguna,
ni el ansia de asesinato que nos oprime cada momento,
ni el metálico rumor de suicidio que nos anima cada madrugada.

Porque es verdad que la gente
quiere echar las palomas a las alcantarillas. . .

Pero aún ahí, en la fría e impersonal selva tecnológica de Nueva York, donde las fuerzas de la naturaleza parecen haber perdido en la lucha, Federico García Lorca encuentra un aliado que mantiene sagrados los valores de la libertad, del primitivismo creador y del individualismo. Es el negro, equivalente americano al gitano español, el hombre que, como decía García Lorca, "puede sacar música hasta de los bolsillos".

Este negro, cuyo rey, el rey de Harlem se describe trágicamente como "gran rey prisionero con un traje de conserje", constituye la única esperanza si América ha de volver a la vida natural, de acuerdo y en armonía con las leyes cósmicas:

Es preciso cruzar los puentes
y llegar al rubor negro
para que el perfume de pulmón
nos golpee las sienes con su vestido
de caliente piña.

Para llegar a esta vida en medio de la naturaleza, es preciso, no obstante, destruir la civilización moderna y sus vicios:

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,
a todos los amigos de la manzana y de la arena,
y es necesario dar con los puños cerrados
a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas. . .

Más aún, descubrimos aquí, en *Poeta en Nueva York,* un nuevo aspecto de la poesía lorquiana. Por primera vez, Federico García Lorca no sólo simpatiza con las fuerzas de la naturaleza, sino que se convierte en un *defensor militante* de esas fuerzas y un profeta de la victoria final:

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIAN
Centro Virtual Cervantes

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,
que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!

Esta nueva actitud de Federico García Lorca es muy significativa. De una postura admirativa de su juventud y a través de una actitud impasible de los años posteriores, el poeta granadino pasa a una etapa activa, casi militante, de entrega a una causa. La explicación nos parece sencilla: el poeta, a través de una total identificación con las fuerzas de la naturaleza, siente que él mismo está siendo amenazado con destrucción. La causa de la naturaleza se convierte en su causa personal y pide medios de defensa propia.

Esta total identificación con la naturaleza y con el hombre oprimido explica además el cambio del punto de vista. El conflicto entre la naturaleza y la sociedad le revela una auténtica dimensión humana y señala su aspecto dramático. No quedan héroes para admirar de rodillas, no hay espectáculos para observar *desde el aire,* impasiblemente, sino un drama real que hay que afrontar cara a cara, *de pie.* Esta, en mi opinión, es la gran lección aprendida por Federico García Lorca en Nueva York. Sus consecuencias seguirán a su regreso a España en 1930.

No debe extrañarnos que García Lorca se volviera principalmente hacia el teatro. Dedica sus últimas cinco años casi exclusivamente a ese género, especialmente a la tragedia. Ya no busca representantes simbólicos del conflictos, como los gitanos, porque esos tienen poca importancia *real* en la vida de España; se vuelve hacia el pueblo y sus problemas. En ese sentido, la obra de Federico García Lorca se hace eminentemente *social.* Escribe sus *Bodas de sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba* y *Doña Rosita la soltera.* Cada una de esas obras muestra una creciente conciencia social de su autor. En una entrevista, fechada en 1936, nos dice:

> *En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad.*

Las tragedias de Federico García Lorca se enfrentan con la realidad de la vida cotidiana en pueblos españoles. Analizan los efectos del conflicto en situaciones concretas; por ejemplo, la libertad y la inclinación de la sangre oprimidas por la tiranía de las convenciones sociales. En todas estas tragedias, como es típico del género en el sentido clásico de la palabra, los protagonistas se ven empujados hacia la destrucción por el destino adverso que ellos comprenden, pero no pueden remediar. La palabra *sino* o *destino* aparece constantemente, aún cuando se refiera simplemente a una costumbre local o un concepto deformado de honor.

En *Bodas de sangre,* Federico García Lorca subraya la importancia del amor natural, usando el nombre propio para un personaje solamente, el amante verdadero: Leonardo. Los demás se designan impersonalmente, sólo en relación a su función social (madre, novia,

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIAN/
Centro Virtual Cervantes

suegra, etc.). La inclinación de la sangre representa una fuerza superior a todo, que arrastra fatalmente a sus víctimas:

Leonardo.

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No lo recuerdas?
Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.

Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas.

Novia.

¡Ay qué sinrazón! No quiero
contigo cama ni cena,
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera,
porque me arrastras y voy,
y me dices que me vuelva
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba.

El coro de los leñadores que anticipa la tragedia de los amantes fugados confirma lo inevitable del hecho:

Leñador 2°.
Hay que seguir la inclinación: han hecho bien en huir.
Leñador 1°.
Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.
Leñador 3°.
¡La sangre!
Leñador 1°.
Hay que seguir el camino de la sangre.
Leñador 2°.
Pero la sangre que ve la luz se la bebe la tierra.
Leñador 1°.
¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.

La segunda tragedia lorquiana es *Yerma.* Es una tragedia pura, prácticamente sin argumento ni acción. Federico García Lorca nos presenta la creciente angustia de una mujer casada que no tiene hijos y, por lo tanto, no puede cumplir con el destino que le es asignado por la naturaleza. En este sentido Yerma se ve excluída del concepto cósmico de la Madre-

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIAN
Centro Virtual Cervantes

tierra y su poder renovador del ciclo vital a través de la germinación:

Yerma.

Porque estoy harta. Porque estoy harta de tenerlas (manos) y no poderlas usar en cosa propia. Que estoy ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño.

La tercera y la mejor tragedia de Federico García Lorca es su última: *La casa de Bernarda Alba,* escrita en 1936, el año de su muerte. Lleva como subtítulo: Drama de mujeres en los pueblos de España. Aquí, como en otras partes, el amor natural de Adela entra en conflicto con las leyes de la sociedad y termina con la tragedia del personaje.

Esta tercera y última etapa en la producción literaria de Federico García Lorca nos demuestra, además, un hecho que hacíamos constar en varias ocasiones, tratándose de la poesía y del teatro lorquiano. Como resultado de su puesta en contacto con la realidad dramática del hombre atrapado en el conflicto de las fuerzas opuestas y visto ya *en pie,* cara a cara, el autor se identifica con la víctima de ese conflicto, participa en su sufrimiento y expresa su honda preocupación social. En una entrevista suya, celebrada en el año 1935, el autor pone de relieve su determinada actitud de protesta ante las injusticias de todas clases:

A veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: "¿Para qué escribo?" Pero hay que trabajar, trabajar. Trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque a veces piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto!

La capacidad de enfrentarse cara a cara con los problemas creados por el conflicto entre las fuerzas de la naturaleza y las de la sociedad cambia, además, la actitud de Federico García Lorca hacia la vida y la muerte. Desaparecen de su obra los héroes o los muñecos que viven y mueren *de perfil.* La vida y la muerte se describen ahora humanamente, con gran realismo y casi brutalidad. El mejor poema de Federico García Lorca, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", torero y amigo del poeta, muerto en el ruedo, hubiera sido en otros tiempos un exaltado canto homérico a la muerte de un héroe. Ahora, en 1935, es un poema que crudamente revela la percepción de la muerte como el fin y la desintegración total de la vida y del cuerpo:

Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.

Y más adelante:

Porque te has muerto para siempre,

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIAN
Centro Virtual Cervantes

como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

En resumen, Federico García Lorca, durante el breve transcurso de su vida, ha recorrido un ciclo completo de actitudes y puntos de vista sobre un único tema principal que, reducido al nivel puramente humano, es el tema de la vida y de la muerte; sobre todo, la muerte. Después de una brillantísima carrera, por breve que fuese, la evolución del lenguaje poético de Federico García Lorca nos muestra que el poeta aprendió que no había héroes para admirar *de rodillas,* ni muñecos para observar *desde el aire,* sino hombres de carne y hueso que viven y mueren; hombres a los que hay que mirar *de pie,* cara a cara. Hombres que son víctimas del gran conflicto cósmico, aunque en reducidas apariencias. Hombres cuyo destino es morir, sin saber muchas veces por qué. El destino de Federico García Lorca mismo demostró este hecho en algún lugar cerca de Granada en la madrugada de un día de agosto de 1936.

BOLETÍN AEPE Nº13, OCTUBRE 1975. Miguel J. FLYS. APUNTES PARA LA COSMOVISION LORQUIAN
Centro Virtual Cervantes