

LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA CREACIÓN POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Irina Dogaru

Lecturer, PhD, "Dimitrie Cantemir" Christian University of Bucharest

Abstract: The paper examines the new concept of national, cultural and sexual identity in the poetic creation of Federico García Lorca. We emphasize the fact that the Spanish poet delineates himself from the program of the Generation of '98, for which the centralist cult of Castile meant the unity of Spain, preferring to move towards a new structure of human geographies, in which Andalusia indicates a sense of permanent affinity, and also incorporating in his poetry other Spanish regions, such as Galicia (Seis poemas galegos, written in Galician language), as a major spiritual Spanish landmark. We point out the sense of tradition in Lorca's verses, the way he treats the aesthetics of folklore in his poems, and his position on the topic of the stereotyped image of Spain as viewed by foreigners. We also stress Lorca's role as an integrator of marginalized social categories (gender, ethnicity, race), such as women ("Elegía"), homosexuals (Sonetos del amor oscuro), Andalusian gypsies (Poema del cante jondo, Romancero gitano) or Negros (Poeta en Nueva York). Finally, we draw conclusions regarding Lorca's cultural proposal to save humanity by his appeal to a tradition adapted to the contemporary world, and also concerning the universality of his poetry, which is to be found in the deep roots of his Spanish motherland.

Keywords: identity, tradition, folklore, marginalized, roots.

Epígrafe: "Canto a España y la siento hasta la médula; pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego, no creo en la frontera política"¹. (F. G. Lorca)

En el paisaje literario español de los años '20 del siglo pasado, la obra de Federico García Lorca se distingue de la de los demás escritores por la combinación armónica e inteligente de los elementos tradicionales y los reformadores, por la mezcla única de encanto clásico y curiosidad renovadora.

Paisaje castellano, andaluz y gallego:

En su esfuerzo de revalorizar las costumbres, el folklore y la cultura españolas, los representantes de la Generación del '98 (Miguel de Unamuno, Azorín, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado, José Ortega y Gasset) habían considerado que Castilla, además de ser la zona de España con los paisajes más "específicos", que expresan el carácter nacional español, es la que plasma la unidad nacional española,

¹ "Diálogo con García Lorca", en el periódico *El Sol*, el 10 de junio de 1936, dos meses antes de la muerte del poeta.

constituyéndose en un guía espiritual para el destino de esta tierra. En su nacionalismo marcado por un auténtico amor a su país, ellos reaccionaron contra la España oficial, interesada más por los aspectos pintorescos, superficiales y distorsionados, del paisaje español, que por los problemas profundos de la sociedad española del tiempo. Estando convencidos de que Castilla es, además, la zona más relevante para comprender la historia de su nación, en otros términos el pasado de España, sintieron la necesidad de inventar una Castilla mesetaria, símbolo de la decadencia de la nación española, cuya geografía refleja tanto el pasado glorioso, como las pérdidas del presente y las esperanzas del futuro. En efecto, una de las características definitorias de la Generación del '98 había sido la construcción, realizada con una energía creadora desbordante, de una imagen de España centrada en el castellanismo. Esta visión de la España castellocéntrica se convierte en un lugar al mismo tiempo físico y mental, cuyos paisajes más bien librescos que físicos dominarán, ya como lugar común, la literatura de esta Generación.

En cambio, para el poeta granadino, perteneciente a la Generación del '27, la tierra natal – Andalucía – representaba el meollo espiritual de una España multicultural, el crisol único donde se mezclan tradiciones, modos de vida y culturas distintas. En la obra lorquiana, las ciudades andaluzas (Granada, Sevilla, Córdoba, Málaga, Cádiz, Baeza) son otras tantas razones para alejar la imagen estereotipada y falsa de la Andalucía de la época romántica, que Lorca llamaba “Andalucía de la pandereta²”.

Aunque gran admirador de Castilla, Lorca integra en el paisaje espiritual español la Andalucía profunda, que no se reduce a lo libresco, sino incluye la vida del campo, de la gente, de la tierra que queda unida a su concepto del arte. La sangre lírica de Federico tenía sus raíces en el carácter, las tradiciones, la música de las estrellas y el habla de sus coetáneos. Así, pues, la Granada que el poeta describe en “Elegía a Doña Juana la Loca”, incluida en su *Libro de poemas*, es una ciudad “de las torres viejas y del jardín callado / la de la yedra muerta sobre los muros rojos, / la de la niebla azul y el arrayán romántico³”. En toda su obra poética, Granada será el símbolo de una pena profunda, tal como el mismo Lorca afirmó en su “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, donde subraya que su Granada “se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia, ni con ninguna otra aflicción (...); que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es la lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender⁴”.

Es una Andalucía mítica, como la del “Romance de la Guardia Civil Española” e incluso santificada (Granada, Córdoba y Sevilla son representadas a través de los tres arcángeles: San Miguel, San Rafael y San Gabriel).

A principios de los años '20, cuando se proponía hacer una obra popular y “andalucísima”, fruto de su fascinación y profundo amor por la tierra natal, Lorca descubrió que la autenticidad andaluza se encuentra en la imagen del gitano como exponente de las fuerzas elementales, profundas y, al mismo tiempo, aristocráticas de aquellos parajes. Para el poeta granadino, la identidad nacional española significa integrar en su obra los aspectos primitivos, primordiales de la cultura española.

Además, el poeta insiste en que la imagen “exótica” de España, tal como la percibían los extranjeros, con su complemento negativo (la inferioridad, la excentricidad, el orientalismo, aún el

² El 20 de octubre de 1916, Lorca afirmaba en el *Diario de Ávila*: “Andalucía no es el país de la alegría y de la pandereta, sino el país de la melancolía sentimental y de las corrientes internas del espíritu”.

³ Federico García Lorca, *Libro de poemas*, ed. bilingüe esp.-ing., trad. por Stanley Appelbaum, Dover Publications, New York, 2004, p. 20.

⁴ Federico García Lorca, *Obras VI*, vol. 2, ed. Miguel García-Posada, AKAL, 1994, p. 359.

primitivismo de los españoles), no es otra cosa que la deformación de la esencia verdadera de España, o, en otros términos, la incapacidad de percibir su realidad profunda.

La Andalucía profunda es un núcleo cultural fundamental de España, es la patria del flamenco y del cante jondo, que a veces son confundidos, por los extranjeros, con la música “española”, convirtiéndose en principal atracción turística⁵. Lorca opina que el papel del flamenco para la identidad española es esencial y celebra el cante jondo como manifestación atemporal y auténtica del canto primitivo, el más viejo de Europa.

Mientras Miguel de Unamuno, el máximo representante de la Generación del '98, se oponía abiertamente a los que criticaban la naturaleza “espontánea” de España, obsesionada con la muerte y la tragedia, Lorca redefinía la dicotomía España/su pasado, rechazando las imágenes comerciales del flamenco presentadas a los extranjeros, con vestidos sevillanos y castañetes, sustituyéndolas por las formas puras del cante jondo. El flamenco se convierte en un canto profundo, esencialmente español, que lucha por su identidad y lo hace con “duende”, forjando de manera definitiva el carácter nacional español en un período en que España estaba muy preocupada por el declive de sus valores espirituales.

Mientras el modelo nacional propuesto por Unamuno habla del carácter monolítico español, Lorca concibe la unicidad de España como resultado de la influencia histórica de las poblaciones perseguidas a lo largo de los siglos: judíos, moriscos, gitanos. Según sus palabras, “el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío, del morisco, que todos llevamos dentro⁶”.

Para él, la identidad española es una forma pura de humanidad más primitiva, pero al mismo tiempo, única, teniendo lo que otras naciones desconocen: una fuerza telúrica, oscura, una poderosa fuente de inspiración que se llama “duende⁷”, y que está por encontrar en la música y baile de flamenco. Es archiconocido el hecho de que los gitanos representan la minoría étnica más numerosa de Andalucía, aunque hasta Lorca fueron sea ignorados, sea tratados estrictamente desde el prisma de su “exotismo”.

Pero Andalucía no es un paisaje singular en la poesía lorquiana. En 1935, Lorca publicó *Seis poemas gallegos*, tras una serie de viajes a Galicia⁸, una región que le impresionó tanto que, a partir de entonces, la consideró una especie de tierra prometida. Así, al viajar en 1933 a Buenos Aires, Lorca confiesa en una entrevista que “en el estudio del gallego, en su literatura y en su música encontré afinidades verdaderamente milagrosas, con la literatura y la música andaluza, mejor dicho flamenca, y aún mejor dicho, gitana⁹”. En la misma entrevista, el poeta habla de las “fuerzas formidables” de Galicia refiriéndose a la cultura y a la naturaleza gallegas (esta última con sus elementos distintivos como la

⁵ La nueva mirada hacia Andalucía – la que denuncia la pobreza, la miseria, los conflictos que vivía la gente que trabajaba la tierra – había interesado mucho menos que los amables y ligeros relatos costumbristas, aunque escritores como Leopoldo Alas Clarín en *El hambre en Andalucía* (1882) y Azorín en su *Andalucía trágica* (1902) han tratado el tema.

⁶ Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 503.

⁷ Federico García Lorca, “Teoría y juego del duende”, en *Prosa, poesía, teatro*, Moscú, editorial Progreso, 1979, p. 47.

⁸ Tras su primer viaje a Galicia, que tuvo lugar en 1916, Lorca publicó, en 1918, su único libro en prosa, *Impresiones y paisajes*. Más tarde, en 1932, hizo otros dos viajes a Galicia, uno en primavera, cuando visitó la tumba de Rosalía de Castro, a la que admiraba enormemente, y otro en noviembre.

⁹ Cf. M. Laffranque, “Bulletin Hispanique. Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés”, en *Persé, Revistas científicas*, p. 121, entrevista con Xosé Rodríguez Lence en Buenos Aires, 1933.

lluvia, la piedra de granito, el viento helado del norte, el mar), pero también a las supersticiones inexplicables y a las leyendas antiguas que forman parte de la tradición gallega.

En Galicia, Lorca encontró un paisaje que reflejaba la tristeza de sus habitantes y una música que hablaba de sus penas. Fue allí donde el poeta entendió el sentido de la palabra “morriña”, sentimiento típico gallego, similar a la saudade portuguesa, pero referente solamente a la tierra, al lugar de origen. Los elementos principales del paisaje gallego (el campo verde, la nieve sucia, las sombras fantasmales, la lluvia que baja del cielo lenta como un buey) se entremezclan con los personajes que lo animan (poetas como Rosalía de Castro, emigrantes que van y vienen, campesinos, fantasmas que bailan en los cementerios).

Lorca no se dejó impresionar sólo por la tristeza de los gallegos, sino también por su bondad, que se refleja en la lengua suave y melodiosa de estos parajes. Admirador de esta lengua y conocedor a fondo de las obras de Gil Vicente, de Camoens y de Rosalía de Castro, Lorca se atreve a escribir directamente en gallego sus seis poemas dedicados a esta tierra, aunque sus conocimientos de este idioma eran bastante rudimentarios. No obstante, Lorca conocía las canciones gallego-portuguesas, que constituyeron una fuente de inspiración, y, aunque su gallego era de tipo fonético, es decir reproducía los sonidos oídos, el poeta se dejó ayudar por un amigo suyo, Eduardo Blanco Amor, quien le corrigió los castellanismos, el léxico y el orden de las palabras. En efecto, Blanco Amor fue también el prologuista de la primera edición de los *Seis poemas galegos*, publicados en diciembre de 1935 en la revista de Ánxel Zasa, *Nós*¹⁰.

El libro tuvo un éxito enorme entre los gallegos, quienes veían renacer el prestigio de su idioma. Sorprendiendo la identidad de la Galicia esencial como parte de una España espiritual, Lorca renuncia al verso libre del período neoyorquino, utilizando formas métricas tradicionales, como el romance y las cuartetas asonantadas. Las seis composiciones no forman un poemario unitario, pero existe un hilo invisible y permanente que las unen: la tierra de una Galicia misteriosa y mágica, con un paisaje que se transforma en el “yo” poético, convirtiéndose en paisaje interior. Entre los poemas se encuentra un homenaje a Santiago de Compostela (“Madrigal â cibdá de Santiago”), donde aparecen todos los elementos inconfundibles del paisaje gallego.

Seis poemas galegos fue el libro en gallego del siglo XX más traducido, reeditado y versionado.

Los gitanos:

Se ha afirmado muchas veces que la obra de Lorca sería inconcebible si se dejara al lado la palabra “gitano”. Y esto porque es innegable que la creación poética de este andaluz genial se convirtió en un poderoso instrumento para oponerse a la intolerancia y, sobre todo, a los estereotipos y clichés.

Lorca fue el primer escritor español que insistió en el papel fundamental de los gitanos en la plasmación del espíritu andaluz, mostrándose especialmente sensible a la dimensión mítica y universal del arte gitano. Los dos libros de poemas más emblemáticos que tratan del tema son *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*, que representan las dos facetas de una realidad artística esencial y, normalmente, deberían leerse juntas.

Poema del Cante Jondo, escrito en 1921 y publicado diez años más tarde, es una prueba perfecta de la maestría lorquiana de revelar las emociones más hondas de Andalucía. Los expertos identificaron las raíces de esta música popular en los cantos sefardíes, con su forma más destacada, la “saeta” ejecutada

¹⁰ En las ediciones ulteriores, el prólogo fue, por razones desconocidas, suprimido.

por cantaores en la Semana Santa andaluza. El *Poema del Cante Jondo* se transforma en un proceso de reivindicación de los elementos que componen la identidad española, en lo más profundo de su sustancia.

En contraste con las imágenes alegres, estereotipadas y sobre todo deformadas de una Andalucía sonriente para los extranjeros, los versos lorquianos transmiten su voz grave, su grito lleno de dolor y el llanto de la guitarra. En efecto, el paisaje conduce a la idea de vaciedad, de monocronismo. Así, en “Baladilla de los tres ríos”, “se riza el aire gris”, “los olivos están cargados de gritos”, la tierra es “seca” y “quieta”. La metáfora llega a ser más penetrante y ambiciosa: “como un arco de viola,/el grito ha hecho vibrar/largas cuerdas del viento¹¹”. La intuición genial del poeta expresa la soledad por un grito a todo pecho que ahuyenta la poesía ligera, sin sentido estético y sin belleza.

Rompiendo con las perspectivas tradicionales, Lorca eleva el tema, desde la anecdótica folklórica, a la más alta categoría estética. Los gitanos abandonan sus caras de pícaros y se convierten en figuras inolvidables, cuya humanidad impresiona: son descritos como personas valientes, soñadoras, orgullosas, desarraigadas y puramente andaluzas.

Esta nueva imagen se manifiesta plenamente en el *Romancero gitano* (1927). En este tomo, Lorca utiliza el romance en su estilo tradicional. Cada verso mantiene una indestructible unidad, conservando intacta su musicalidad. La clave del modernismo lorquiano está en la renovación de las formas tradicionales del *Romancero* español, (anónimo y popular, con una fuerte tendencia de volver a los orígenes) y en la universalidad de sus versos.

En el *Romancero gitano* predominan los colores fríos, que dan un tono de tristeza abismal a los poemas. El mundo plasmado por Lorca se compone de tres niveles que se están mezclando: el mundo real, compuesto de seres humanos concretos, el mundo celestial y de los santos y, por fin, el mundo de lo imponderable e inefable, al que los gitanos están muy apegados por sus miedos, supersticiones, imprecaciones y presentimientos. De la tercera categoría forma parte la fascinación mortal que ejerce la Luna, símbolo de todas las cosas invisibles e indecibles y del fatalismo de las pasiones.

Los más logrados poemas del tomo son precisamente los que evocan este mundo misterioso, donde la presencia de la luna conlleva las fuerzas oscuras que siempre provocan la muerte.

El poema más representativo es, en este sentido, “Romance sonámbulo”, con su estribillo obsesivo: “verde, que te quiero verde”. En este ambiente sobrenatural se produce el diálogo entre el “mocito” herido y el viejo “compadre”. Es un mundo de lágrimas, de sangre derramada por el amor imposible de una muchacha muerta. Pese al título aparentemente onírico-surrealista, el poema es discursivo, con una alternancia de presente y pasado proyectado como presente (“ella sueña en su baranda”). Los personajes trágicos ya no son figuras folklóricas o exóticas, sino se transforman en figuras arquetípicas. Incluso la Luna, que normalmente es el símbolo de la muerte en todos los poemas lorquianos, es una “luna gitana”, en consonancia con las pasiones y los sentimientos trágicos del “mocito”. Es también en este poema donde se da una de las más acertadas comparaciones de la lírica castellana de todos los tiempos. Dice Lorca: “la noche se puso íntima / como una pequeña plaza¹²”, lo que se podría traducir en la asociación emocional entre el espacio y el tiempo.

El *Romancero gitano* es la expresión definitiva de la fusión entre lo folklórico y lo culto, la tradición y la innovación, vertida en un lenguaje poético a la vez elaborado e instintivo, logrando captar

¹¹ Federico García Lorca, *Prosa, poesía, teatro*, Moscú, editorial Progreso, 1979, p. 113.

¹² *Op. cit.*, p. 298.

una visión mítico-simbólica de un mundo regido por pasiones irracionales. Los eternos temas de la poesía lorquiana, el amor y la muerte (que siempre se dan juntos, porque son igualmente violentos), definen un universo poético totalmente innovador.

Otro poema de este tomo que evoca – esta vez sin mencionar la causa – el dolor esencial de los gitanos desarraigados es “Romance de la pena negra”. La inexplicable “pena negra” de la andaluza Soledad Montoya viene descrita en el diálogo dramático entre el poeta y la desgraciada que sufre un dolor sobrehumano.

Un último ejemplo de acierto poético plenario es el “Romance de la Guardia Civil española”, que plantea la oposición entre los representantes de la autoridad y los gitanos perseguidos, exponentes de la libertad apasionada. Las eternas luchas entre opresión y libertad se dan en un ambiente donde lo religioso y lo popular se mezclan. Uno de los momentos más emocionantes es cuando los santos intervienen para ayudar a los gitanos espantados por las violencias de la guardia civil: “San José, lleno de heridas, / amortaja a una doncella. / La virgen cura a los niños / con salivilla de estrella”. El eco del recuerdo conserva la ciudad librada del miedo, pese a que la guardia civil intenta aniquilarla: “Oh ciudad de los gitanos / ¿Quién te vio y no te recuerda? / Que te busquen en mi frente. / Juego de luna y arena¹³”. El discurso oficial, que esquematiza la realidad, se ve anulado por el discurso poético, que plantea el conflicto de manera convincente, incluyendo la nueva percepción en una concepción integradora. El resultado es la credibilidad, por parte del lector, de esta visión hondamente humana, que se expresa a través de metáforas fulgurantes. El mundo entero se convierte en un “juego de luna y arena”, cuya fragilidad no deja de asombrarnos.

Los negros:

La teoría del “duende”, tan bien representada en España por los gitanos, se aplicará más tarde, en el extranjero, a los negros de Nueva York, verdaderos espíritus afines de Lorca, amenazados “por un gentío de trajes sin cabeza” (*Poeta en Nueva York*, “El rey del Harlem”). Los negros representan el lado amargo de los Estados Unidos. Motivando su deseo imperativo de escribir sobre los negros, Lorca afirma: “Yo quería hacer poemas de la raza negra en Norteamérica, y subrayar el dolor que tienen los negros en un mundo rico, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de sus máquinas¹⁴”.

En una conferencia pronunciada en 1932, Lorca describe a los negros de Harlem como personas muy espirituales, creyentes y bondadosas. Según él, “pese a quién pese, [los negros] son lo más espiritual y delicado de aquel mundo.” Y motiva su afirmación: “Porque creen, porque esperan, porque cantan y porque tienen una exquisita pureza religiosa¹⁵”.

En la ciudad-mundo de Nueva York, que a Lorca le pareció al principio monstruosa, fría, deshumanizada, ciudad que se convierte en símbolo del sufrimiento del hombre moderno alienado, Lorca siente la necesidad de tomar una actitud de solidaridad con los afro-americanos del barrio de Harlem. Fruto de esta actitud son dos poemas del tomo *Poeta en Nueva York*: “Norma y paraíso de los negros” y “El rey de Harlem”, donde el poeta destaca la vitalidad de esta raza, su capacidad de nutrir sentimientos fuertes (amor versus odio) y su afán de libertad en lo que Lorca llama “el paraíso quemado” de Nueva

¹³*Op. cit.*, p. 325.

¹⁴*Blanco y Negro*, “Poema de Nueva York en el cerebro de García Lorca”, Madrid, no. 2177, marzo de 1933, en www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1954_num_56_3_3397.

¹⁵*Obras completas*, pp. 1096-97, <http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2015/12/GARC%C3%8DA-LORCA-Obras-completas-1336-p%C3%A1ginas.pdf>

York. Así, “El rey de Harlem” habla de los “ojos oprimidos”, de “angustia”, de “sangre estremecida” (que recuerda la “sangre derramada” del *Romancero gitano*), pero también de la necesidad imperiosa de enfrentar al hombre blanco, el “rubio vendedor de aguardiente”. La situación de injusticia, la tristeza profunda, el desaliento de esta gente que concentran en la figura del “gran rey desesperado” del Harlem, “cuyas barbas llegan al mar” al final del poema, mientras que al principio estaba descrito como un “prisionero” “con un traje de conserje”¹⁶.

La homosexualidad:

Lorca reprimió – al menos socialmente – su homosexualidad. En una primera fase lo hizo por razones religiosas y por un sentimiento de culpabilidad que se debía a su incapacidad de ser tal como lo hubieran querido su familia o la sociedad en que vivía. Más tarde, tras una relación sentimental apasionada con el escultor Emilio Aladrén, aceptó su orientación sexual, aunque nunca la admitió públicamente. Por lo tanto, sus tardíos *Sonetos del amor oscuro* aludirán a connotaciones homosexuales que, en efecto, se intuyen incluso en el título. Como en la España del tiempo la palabra “homosexual” era tabú, Lorca mantuvo en secreto estos sonetos por su evidente contenido homoerótico. Los once poemas de este tomo, escritos en un período en que el poeta tenía problemas con su último novio, Rafael Rodríguez Rapún, aluden tanto al amor que se desarrolla en la sombra, como a la “noche oscura del alma” de San Juan de la Cruz.

Los sonetos revelan una elevación espiritual hacia el amor puro a través de la carne. Las mismas ideas serán captadas más tarde en una obra dramática que Lorca nunca vio montada en vida, *El público*, definida por el poeta mismo de un “profundo tema homosexual”¹⁷.

En el soneto titulado “Ay voz secreta del amor oscuro”, el amado tiene una oximorónica “caliente voz de hierro”, mientras que el poeta, consciente de que su amor es infértil (“donde sin fruto gimen carne y cielo”), admite que “soy amor, que soy naturaleza”¹⁸. La misma infertilidad se expresa en “Soneto de la dulce queja”, donde Lorca confiesa sentirse “tronco sin ramas”, mientras que al amado le nombra “tesoro oculto”, “mi cruz” y “mi dolor mojado”¹⁹. Finalmente, en “El amor duerme en el pecho del poeta”, la declaración de amor – claramente dirigida a otro hombre, por la forma de masculino utilizada – se transforma en una capitulación total: “Tú nunca entenderás lo que te quiero / porque duermes en mí y estás dormido. / Yo te oculto llorando, perseguido / por una voz de penetrante acero”²⁰.

Este poema es el primero que habla explícitamente de un amor masculino como destinatario de los poemas lorquianos.

En los últimos meses de su vida, Federico escribió, pues, una obra decididamente homosexual, que habla de una pasión misteriosa y lo hace con la desesperación del que se siente rechazado e incluso condenado por la sociedad. España ignoró la existencia de estos poemas hasta 1984, cuando por fin se publicaron (hasta entonces ni siquiera se podía pensar en esto) y ni siquiera después de esta fecha estuvo dispuesta a aceptar que, en Lorca, sexualidad y obra son inseparables. Según le declaró Vicente Aleixandre, íntimo amigo de Lorca, a José Luis Cano, “lo curioso es cómo en todos los artículos que

¹⁶ Federico García Lorca, *Prosa, poesía, teatro*, Moscú, editorial Progreso, 1979, p. 343.

¹⁷ Cf. Ian Gibson, *Federico García Lorca*, Vol. II. Barcelona: Grijalbo, 1987, p. 217.

¹⁸ Federico García Lorca, *Antología comentada*, Ed. de Eutimio Martín, Ediciones de la Torre, Madrid, 1998, p. 300.

¹⁹ *Id.*, p. 302.

²⁰ *Id.*, p. 305.

acompañan a los sonetos se evita cuidadosamente la palabra “homosexual”, aunque se aluda a ello, pues nadie ignora que estos sonetos no son dedicados a una mujer¹⁴”.

El nuevo tratamiento de la mujer:

Lorca, quien adoraba a su madre y le tenía un profundo respecto, se mostró siempre como defensor de las mujeres, quienes ocupan un lugar predilecto en su obra.

Definiendo el valor de la mujer, Lorca expresa, tanto en su obra poética como en su teatro²¹, una problemática social en relación con la opresión femenina y las reglas estrictas y absurdas impuestas por la sociedad y las autoridades españolas de la época. Según las normas oficiales del tiempo, la vida de la mujer constaba en sólo tres etapas, que además eran obligatorias: castidad, matrimonio y procreación. La única manera en que las mujeres eran útiles para la sociedad era que fueran esposas y madres dedicadas a los hijos y al marido. Las representantes del bello sexo que no “correspondían” a esta imagen y no cumplían, por una u otra razón, con las reglas sociales, eran de una manera u otra estigmatizadas y se quedaban al margen de la sociedad, que las miraba de soslayo.

Lorca se propuso demostrar que la figura femenina no puede y no debe reducirse a su mera función de ama de casa y de esposa y madre ejemplar. En su obra, el poeta incluye todas las categorías de mujeres: la casada frustrada (“La casada infiel”), la santa (“Santa Olallá”), la virgen (“Elegía”), y la describe como figuras impregnadas de españolismo, cantándolas en tonos distintos.

“Elegía” es una de las composiciones poéticas más acertadas de Lorca y trata precisamente del tema tabú del deseo carnal en una mujer española virgen. Como la pérdida de la virginidad en una mujer no casada era una fuente de desgracia, de malidicencia, de imprecaciones de parte de la familia, la mujer de “Elegía” conserva su virginidad aunque es “un incensario lleno de deseos”, que sigue caminando por la calle, en una edad ya otoñal, “con el sexo potente sobre la mirada”, aunque sus ilusiones están “muertas para siempre”. El sentimiento que se apodera del corazón de esta mujer es uno de profundo dolor y melancolía por no haber sido amada. El poeta nota “la tristeza enorme que flota” en sus ojos, la “tristeza tan honda” que tiene “dentro del alma / al sentir en el pecho ya cansado y exhausto / la pasión de una niña recién enamorada²²” y lamenta, más allá de las palabras, la condición de las mujeres solteras, condenadas a perpetua virginidad, cuyo amargo destino se reduce a la soledad, al envejecimiento infértil y a la muerte que esperan en silencio.

Conclusiones:

La poesía revolucionaria lorquiana se extiende del campo cultural, del que forman parte el “duende” español, el cante jondo o el flamenco, a otros dominios, igualmente importantes para Lorca. Efectivamente, la efervescencia creadora brota de la estructura interior del poeta, que él mismo había explicado estar basada en su afán de revolucionar el mundo. Para justificar su posición, Lorca había afirmado: “yo soy revolucionario porque no hay verdadero poeta que no sea revolucionario²³”.

Para él, la identidad española debe integrar todas las poblaciones y las razas que viven en todas las provincias del territorio español, así como todas las formas de cultura, y debe basarse en la libertad de los individuos de elegir el modo de vida que les parezca apropiado, tanto social como sexualmente.

²¹ Sobre todo en *La casa de Bernarda Alba* y en *Yerma*, donde la opresión del género femenino es el tema central.

²² Federico García Lorca, *Prosa, poesía, teatro*, Moscú, editorial Progreso, 1979, p. 74.

²³ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 173.

La entera humanidad perseguida, acosada, débil, marginada, es decir cualquier persona que conociera el dolor del rechazo y del oprobio público encontraría un lugar seguro en sus versos: gitanos, negros, mujeres desfavorecidas, judíos, moriscos y la lista puede continuar. Y esto porque él mismo se sentía marginado, siendo andaluz de Granada (“provinciano”) y teniendo una orientación sexual de la que ni siquiera se podía hablar en la época (su homosexualidad es, ya, un hecho conocido por todos, aunque durante su vida, Lorca nunca pudo reconocerlo públicamente).

Lorca tenía tal devoción por lo natural y lo espontáneo, que para él el mundo era una pura eflorescencia de libertad. Toda su creación poética es un canto de amor desesperado a la Vida (con su naturaleza salvaje y arrebatadora), que intenta levantarse y a la que la Muerte (la razón fría) le obliga a bajar la cabeza, estorbando la alegría de vivir. El instinto²⁴ poético le dictaba volverse hacia su conciencia artística, adornada por las más audaces novedades, pero a la vez enraizadas en la tradición y en el folklore.

Bibliografía:

1. Lorca, Federico García, *Obras VI*, vol. 2, ed. Miguel García-Posada, AKAL, 1994
2. Lorca, Federico García, *Prosa, poesía, teatro*, Moscú, editorial Progreso, 1979
3. Lorca, Federico García, *Libro de poemas*, ed. bilingüe español-inglés, trad. por Stanley Appelbaum, Dover Publications, New York, 2004
3. Lorca, Federico García, *Antología comentada*, Ed. de Eutimio Martín, Ediciones de la Torre, Madrid, 1998
4. Lorca, Federico García, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 1096-97
5. Lorca, Federico García, *Antología comentada*, Ed. de Eutimio Martín, Ediciones de la Torre, Madrid, 1998
6. Gibson, Ian, *Federico García Lorca*, Vol. I, II, Grijalbo, Barcelona, 1987
7. Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954
8. Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952
9. Blanco y Negro, “Poema de Nueva York en el cerebro de García Lorca”, Madrid, no. 2177, marzo de 1933, en www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1954_num_56_3_3397
10. Ortega, José, “García Lorca, poeta social: Los negros (*Poeta en Nueva York*)”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, no. 320-321, 1977, pp. 407-418
11. Rodríguez Mata, Lydia, “Lorca y los gitanos”, en la revista *Gitanos*, no. 7/8, diciembre de 2000, consultado en: https://www.gitanos.org/upload/23/73/24-26_lorca_y_los_gitanos.pdf

²⁴ En 1928, Lorca se declaraba un “apasionado instintivista” (cf. Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca*, Espasa-Calpe, Madrid, 1954, p.17), que rechazaba la lógica y el mundo mecánico del modernismo.