

LA RECEPCIÓN DE GARCÍA LORCA EN LA ESPAÑA DE LA POSGUERRA

FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA CULTURA ESPAÑOLA
DE LOS AÑOS CUARENTA

Una de las sorpresas que aguardan a cualquiera que trate de reconstruir la historia de la recepción de los poetas republicanos en la España de la posguerra es la tremenda rapidez con que el bando vencedor, a través de sus intelectuales orgánicos, recuperó a Antonio Machado como poeta *español*. En el primer número de la revista *Escorial*, en noviembre de 1940, se publicó el famoso prólogo de Dionisio Ridruejo que, con el título de “El poeta rescatado”¹, trataba de exonerar a Machado de la culpa de haber dicho alguna *bobada progresista* como la de “yunques sonad, enmudeced campanas” o de la de desear, en un “inadecuado” elogio a Ortega, que Felipe II se levantara y bendijese la prole de Lutero (p. 98). Para Ridruejo, fuera de estas bobadas, que considera fruto de antiguos y sencillos sentimientos políticos, la apropiación de la poesía de Antonio Machado por el bando republicano es un caso de secuestro moral, pues no constaría que el poeta hubiera sido “rojo” y sí, en cambio, que no había sido comunista (pp. 96-97). Pero, con independencia de sus ideas políticas, que Ridruejo acaba clasificando dentro de un progresismo de las libertades, la poesía de Antonio Machado —aseguraba el crítico— debía ser rescatada para España porque reunía muchas de las cualidades que el grupo falangista quería para su propia producción poética. En palabras de Ridruejo, la poesía de Antonio Machado, quitándole los errores propios del tiempo, era “incluso en lo más increpatorio y di-

¹ “El poeta rescatado”, *Escorial*, noviembre de 1940, núm. 1, 93-100.

recto frente a España”, *nuestra, de nuestro gusto*, lo que era equivalente a decir *magistral y eterna*².

Lo que se valoraba en la poesía de Antonio Machado y, por tanto, lo que obligaba a rescatarlo inmediatamente para la nueva España eran, en consecuencia, las cualidades de su escritura, su modo de decir poesía, coincidente en muchos aspectos con el que la autodenominada Generación del 36 quería para sí: sencillez, realismo y claridad no carente de sugerencias simbólicas, simbolismo que nunca desembocaba en dificultad hermética... El estilo de Machado no poseía, en cambio, ninguna de las odiosas características de la poesía última, la del grupo que más tarde se llamaría del 27. No había en la obra de Machado ningún alarde de barroquismo gongorino —tan denostado por los garcilasistas poetas de la Falange— ni, mucho menos aún, de vanguardismo o experimentalismo. Su poesía podía, pues, erigirse en paradigma de una contemporaneidad no afectada por lo que Ortega había caracterizado como *des-humanización del arte*.

El temprano rescate de Antonio Machado puede servir de contraste a la mucho más tardía y compleja recuperación de García Lorca, quien tuvo que esperar once largos años para volver a la historia de la literatura española con pleno derecho. Durante la década de los cuarenta, y con las escasas excepciones que se verán más adelante, García Lorca ocupó el no-lugar del tabú, de lo innombrable. Ninguna de las revistas representativas de la época, no ya *Escorial*, sino ni siquiera las más aperturistas *España* o *Ínsula* dedicaron páginas críticas de importancia a la figura del poeta granadino. Alguna referencia de pasada, algún artículo de segunda fila escrito por críticos hoy desconocidos y algunos poemas es todo lo que de o sobre García Lorca se publica en las revistas de posguerra. Por otro lado, tampoco se edita ningún libro de él ni sobre él; y sólo el importante artículo de Dámaso Alonso, publicado en 1944³, pue-

² “Quédenos al menos el consuelo de rescatar lo que más enteramente —por menos temporal y tocado de circunstancias— era honra y patrimonio de España: ésta su obra poética, que con sus toques de error propios del tiempo —en lo conceptual y sentencioso— es, incluso en lo más increpatorio y directo frente a España, tan nuestra, tan de nuestro gusto; y —de otra parte, de la enteramente poética— tan magistral, henchida y eterna” (p. 99).

³ “Federico García Lorca y la expresión de lo español”, *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, Madrid, 1944. Reproducido en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1952, pp. 271-280, por donde cito.

de considerarse la excepción a la norma que excluyó a Lorca de la cultura española durante un lapso de once años. De hecho, el famoso estudio de Ángel del Río, que se publicó en 1941 en el Instituto Hispánico de Nueva York, tuvo que esperar hasta 1952 para editarse en España⁴. El libro de Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca. Estudio crítico*, tuvo que publicarse, incluso a las alturas de 1948 —cuando *Ínsula* estaba dedicando ya un número monográfico a Jorge Guillén⁵—, en una editorial bonaerense⁶. El tratamiento que se dio a la obra de García Lorca no tiene parangón, entre los poetas del 27, más que con el que se dio a Rafael Alberti; y, entre los intelectuales de la República, con el que recibieron otros como Ramón J. Sender, Rosa Chacel o Max Aub. Algunos críticos de la época tuvieron plena conciencia de esta marginación. Es el caso de Antonio Vilanova, a quien se deben las primeras reivindicaciones de la figura de García Lorca y una crítica severa de las razones más estéticas que políticas, de su ausencia en la bibliografía española.

Sólo en 1950, el mismo año en que se representó por primera vez *La casa de Bernarda Alba* en España, puede empezar a hablarse de una relativa normalización de la bibliografía lorquiana. En este año se publica el estudio de Sánchez Roberto⁷, y pronto aparecerían los de García Luengo, Ángel del Río y Jaroslaw M. Flys⁸. Sin olvidar que en 1954 Arturo del Hoyo edita la poesía completa de García Lorca en Madrid⁹. Puede decirse, por tanto, que 1950 marca el punto de partida de la recuperación de García Lorca para la cultura española.

LA FALANGE Y GARCÍA LORCA: UNA VIEJA ENEMISTAD

La casi total ausencia de Lorca en la década de los cuarenta tiene su causa en las circunstancias excepcionales que vivió la cul-

⁴ *Federico García Lorca (1899-1936)*, Hispanic Institute, New York, 1941.

⁵ *Íns*, febrero de 1948, núm. 26.

⁶ Se trata de la editorial Guillermo Kraft.

⁷ *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, Jura, Madrid, 1950.

⁸ *Revisión del teatro de Federico García Lorca*, Cuadernos de Política y Literatura, Madrid, 1951; *Vida y obras de Federico García Lorca*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1952; y *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1955, respectivamente.

⁹ *Obras completas*, pról. de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Aguilar, Madrid, 1954.

tura española tras la victoria del bando franquista en la guerra civil. La historia de las difíciles relaciones de Lorca con la Falange empezó, sin embargo, antes de la guerra civil, y tuvo razones tanto políticas como estéticas. Los artículos publicados en diferentes revistas de la Falange con ocasión de la adaptación que García Lorca había hecho del drama de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, son quizá los testimonios más significativos de una vieja enemistad.

En el primero de ellos, publicado en *F.E.*, semanario de la Falange, un crítico anónimo (casi nunca se firmaban los artículos publicados en estas revistas) acusaba a los estudiantes que colaboraban con “La Barraca” de estar derrochando el dinero que pertenecía al pueblo que los escuchaba, puesto que le mostraban a ese pueblo “unas costumbres corrompidas, propias de países extranjeros”, una “promiscuidad vergonzosa”, un “ejemplo de libertinaje”. Los acusaba también de estar traicionando al campesino que oía los “sublimes versos de Calderón”, al dárselos mezclados con “las aguas turbias y cenagosas de un marxismo judío”¹⁰.

En 1935 otros dos artículos, esta vez publicados en otra revista falangista, *Haz*, el semanario del Sindicato Español Universitario, volvían a arremeter contra “La Barraca”, pero ya citando directamente a García Lorca. En marzo de 1935, el año en que se conmemoraba el centenario de Lope, a quienes los falangistas erigieron en modelo de la dramaturgia hispana¹¹, el crítico en cuestión (tampoco firmaba en esta ocasión) criticaba duramente —con el estilo agresivo de la Falange— la representación de *Fuenteovejuna* que “La Barraca” había montado precisamente para celebrar ese centenario. El crítico calificaba a los miembros de “La Barraca”, Lorca incluido, de “verdaderos herejes del arte”, “pseudo-intelectuales”, “intelectuales de pacotilla que se llaman revolucionarios”. Semejante irritación obedecía a que García Lorca había adaptado la obra de Lope, sin añadir una letra —reconocía el falangista—, pero recortando algunos fragmentos, de manera que habría transformado “un drama auténticamente español... en un mezquino drama ru-

¹⁰ “La Barraca”, *F. E.*, 5 de julio de 1934, núm. 13, p. 11. Cito por *F. E. Reproducción facsímil del Semanario de la Falange*, Editora Nacional, Madrid, 1943.

¹¹ Véanse las pp. 89-90 de mi tesis doctoral, *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*, Universidad, Granada, 1988.

sófilo”. ¿Cómo? Quitando los nombres de Isabel y Fernando de los versos del drama lopesco¹².

El otro artículo, publicado en la misma revista ya en diciembre de 1935, ahondaba en esta manipulación por parte de Lorca del drama de Lope. El crítico, que en esta ocasión sí firmaba —F. Ortega Mesa—, aseguraba que “por obra y desgracia de García Lorca” se había transformado “un drama que simboliza el ideal de unidad y expansión, en un motín popular, amorfo, en el que se persigue un fin destructor y negativo”. Y esto porque los versos “Muchos años vivan / Isabel y Fernando / y mueran los tiranos” habían sido sustituidos por “Muera la tiranía”, sin más. El crítico de la Falange argumentaba que este grito era “un acto de venganza tomado por el pueblo en sí y para sí” del que se habría “borrado todo anhelo superior y generoso de alianza con los hacedores de la unidad y del Imperio”, esos Isabel y Fernando que son “los que fajan la unidad de España con su haz de flechas y bajo su simbólico yugo”¹³.

EL ANDALUCISMO DE GARCÍA LORCA FRENTE AL MITO DE LA UNIDAD NACIONAL

El caso *Fuenteovejuna* no era el único que la Falange tenía contra García Lorca. Éste había dado muestras más que evidentes de que jamás podría ser ganado para la causa fascista. En primer lugar, por su aguda sensibilidad ante la injusticia y su compasión por los débiles y por los perseguidos. Tajante fue, por ejemplo, en una conocida entrevista publicada en *La Gaceta Literaria*, su declaración de solidaridad con los perseguidos por discriminación racial: “Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de lo perseguido, del gitano, del judío, del negro... del morisco que todos llevamos dentro”¹⁴. Y, en esa misma entrevista, era radical también su expresión de solidaridad con los menos favorecidos económicamente, por cuya causa debía el intelectual llegar al sacrificio de sus propios intereses culturales:

¹² “Ante el centenario de Lope”, *Haz*, 26 de marzo de 1935, núm. 1, p. 2. Cito por *Haz. Reproducción facsímil del Semanario del Sindicato Español Universitario*, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, Madrid, 1944.

¹³ “Teatro”, *Haz*, 5 de diciembre de 1935, núm. 12, p. 3.

¹⁴ “Estampa de García Lorca”, *La Gaceta Literaria*, 15 de enero de 1931. Reproducida en *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, sel., introd. y notas de Andrés Soria Olmedo, Aguilar, Madrid, 1988, pp. 40-46.

Yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada, y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros —me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases acomodadas— estamos llamados al sacrificio¹⁵.

Es comprensible, pues, que los falangistas españoles no tuvieran nada en común con García Lorca, quien además no mostraba ninguna simpatía por el más importante de los mitos que constituyen la ideología fascista, el mito de la nación. De la distancia entre García Lorca y la ideología ultranacionalista propia de los partidos fascistas¹⁶ daría cuenta su atención al motivo de lo gitano, del que no creo que se haya subrayado suficientemente su potencial subversivo en la España y en la Granada de los años veinte. El andalucismo lorquiano se ha interpretado, en los peores casos, en clave de costumbrismo; y en los mejores, en clave de simbolismo arquetípico en el que lo gitano —lo andaluz— representaría un espacio de libertad y pureza frente a la civilización. Se ha descuidado, en cambio, la dimensión política de la reivindicación de la presencia de lo gitano en Granada, la ciudad que los Reyes Católicos —los mismos a los que García Lorca expulsó de su *Fuenteovejuna*— convirtieron en emblema de la unidad española mediante la radical expulsión o asimilación forzosa de todo lo diferente. Dar voz a lo gitano dentro de la poesía española culta era incorporar a la definición de lo español, ampliándola, aquello que permanecía como único resto de una *diferencia* irreductible, de una resistencia a la asimilación totalizadora.

¹⁵ *Loc. cit.* Antes aún, en el Lorca adolescente de *Impresiones y paisajes*, un texto titulado “Un hospicio de Galicia” da cuenta de la compasión que el joven escritor experimenta ante el espectáculo lamentable de los niños enfermos. En él puede leerse: “Quizá algún día, teniendo lástima de los niños hambrientos y de las graves injusticias sociales, se derrumbe con fuerza (la «puerta achatada y enorme de la entrada») sobre alguna comisión de beneficencia municipal, donde abundan tanto los bandidos de levita... Es horrible un hospicio con aires de deshabitado, y con esta infancia raquílica y dolorosa. Pone en el corazón un deseo inmenso de llorar y un ansia formidable de igualdad”.

¹⁶ Véase a este respecto el interesante libro de ROGER GRIFFIN, *The nature of fascism*, Routledge, London-New York, 1993, en especial el cap. 2, “A new ideal type of generic fascism”, donde el investigador británico desarrolla su tesis sobre el ultranacionalismo palingenésico como el mínimo común denominador de toda ideología fascista.

En lo más profundo de Andalucía, García Lorca detecta raíces sumergidas, enterradas bajo el peso de las cruces impuestas por los Reyes Católicos. El poema “De profundis” del libro *Poema del cante jondo* es ilustrativo a este respecto. Versos como “Andalucía tiene / largos caminos rojos. / ... / donde poner cien cruces”¹⁷ duermen, como decía Lorca de los poemas de la lírica regional, en espera del Edipo que venga a descifrarlos¹⁸. Y éste, si llegara, no podría ignorar que la identidad española de Andalucía se ha construido sobre la sangre derramada de las minorías y mediante la represión y el ocultamiento de todo lo que no era castellano ni católico.

El papel que el gitano desempeña en la poesía de García Lorca como elemento desestabilizador de las esencias nacionales es, con todo, mucho más evidente en el poema dialogado que lleva el título de “Escena del teniente coronel de la Guardia Civil” (*Poema del cante...*, pp. 127-135). En la primera escena, el diálogo entre un teniente coronel y un sargento permite advertir que aquél construye su incuestionable identidad de teniente coronel de la Guardia Civil en torno al signo de la cruz y a la catolicidad que le viene dada desde Castilla:

TENIENTE CORONEL: Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.

SARGENTO: Sí.

TENIENTE CORONEL: Y no hay quien me desmienta.

SARGENTO: No.

TENIENTE CORONEL: Tengo tres estrellas y veinte cruces.

SARGENTO: Sí.

TENIENTE CORONEL: Me ha saludado el cardenal arzobispo (de Toledo)¹⁹ con sus veinticuatro borlas moradas.

SARGENTO: Sí.

TENIENTE CORONEL: Yo soy el teniente. Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.

¹⁷ *Poema del cante jondo*, ed. Luis García Montero, Austral, Madrid, 1990, p. 97.

¹⁸ “El cante jondo”, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1986, t. 3, pp. 195-216.

¹⁹ La edición utilizada del *Poema del cante jondo* opta por suprimir la referencia a Toledo, que no consta tampoco en la primera edición del libro (Ediciones Ulises-Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1931). Sin embargo, esta referencia está en el manuscrito del libro, editado por Rafael Martínez Nadal (FEDERICO GARCÍA LORCA, *Autógrafos*, The Dolphin Book, Oxford, 1975) y es reproducida en otras ediciones. Por mi parte, creo que es fundamental en el poema, que trata de mostrar el origen castellano de la catolicidad dominante en Andalucía.

La insistencia con que el teniente coronel afirma su identidad —“Yo soy... Yo soy... Yo soy...”— es la misma obstinación con que España ha construido la suya en función del binomio Iglesia-Ejército, que hace al teniente coronel ser quien es. La irrupción del gitano en el poema —primero como una voz que canta una cancioncilla tradicional— será, sin embargo, la diferencia perturbadora que quebrará la seguridad del teniente coronel:

TENIENTE CORONEL: ¿Qué pasa?

SARGENTO: ¡Un gitano!

(La mirada de mulo joven del gitanillo ensombrece y agiganta los ojirris del TENIENTE CORONEL de la Guardia Civil)

TENIENTE CORONEL: Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.

SARGENTO: Sí.

TENIENTE CORONEL: ¿Tú quién eres?

GITANO: Un gitano.

TENIENTE CORONEL: ¿Y qué es un gitano?

GITANO: Cualquier cosa.

Lo gitano es, en efecto, cualquier cosa, siempre que sea lo suficientemente fuerte en su diferencia como para sembrar la confusión en el espacio bien ordenado y delimitado de lo esencialmente español. El teniente coronel no podrá tolerar la irrupción de la diferencia en ese espacio ni, sobre todo, su poética indefinición, y preferirá morir antes que aceptar que esa indefinición pueda afectar a su propia identidad, tan plural como las raíces de lo español:

TENIENTE CORONEL: ¿Dónde estabas?

GITANO: En la puente de los ríos.

TENIENTE CORONEL: Pero ¿de qué ríos?

GITANO: De todos los ríos.

TENIENTE CORONEL: ¿Y qué hacías allí?

GITANO: Una torre de canela.

TENIENTE CORONEL: ¡Sargento!

SARGENTO: A la orden, mi teniente coronel de la Guardia Civil.

GITANO: He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre y rosa en mis labios.

TENIENTE CORONEL: ¡Ay!

GITANO: Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre.

TENIENTE CORONEL: ¡Ayy!

GITANO: En Enero tengo azahar.

TENIENTE CORONEL (Retorciéndose): ¡Ayyyyy!

GITANO: Y naranjas en la nieve.

TENIENTE CORONEL: ¡Ayyyyy, pun, pin, pam! (*Cae muerto.*)

La Granada de los gitanos se convertirá, en *Poeta en Nueva York*, en la Nueva York de los negros y los judíos²⁰. Libro lleno de premoniciones de la tragedia que se acerca en una Europa invadida de virus del racismo y el antisemitismo, “Grito hacia Roma”, “Crucifixión” y “Cementerio judío” son algunos de los poemas que esperan igualmente una relectura en clave de atención solidaria a las víctimas de un inminente derramamiento de sangre que estaría marcado, una vez más, por el signo de la cruz.

LA FALANGE FRENTE A LA POESÍA ÚLTIMA

Las diferencias entre García Lorca y la Falange eran, sin embargo, fundamentalmente estéticas. En enero de 1932, Ernesto Giménez Caballero, el principal ideólogo del fascismo español, publicaba en su revista, *La Gaceta Literaria* —convertida ya por entonces en *El Robinson Literario de España*—, un artículo que con el título de “Decadencia de la poesía española” inauguraba el rito falangista de arremeter contra los poetas republicanos y contra todas las tendencias poéticas representadas por ellos —poesía pura, vanguardia, etc.— en razón de su supuesta *decadencia*²¹. Los improperios contra la poesía española última se incrementaron en su libro *Arte y Estado* (Madrid, 1935), donde Giménez Caballero descalificaba a toda la poesía moderna y contemporánea y dirigía sus peores calificativos a las tendencias vanguardistas y puristas de la poesía última²². Aunque no mencionase directamente a ninguno de los poetas de la generación gongorina, todos ellos debieron de sentirse implica-

²⁰ “Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario; esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas” (“Irse a Santiago...”, *Blanco y Negro*, 5 de marzo de 1933. Reproducida en *Treinta entrevistas...*, pp. 47- 55).

²¹ Aparecido el 15 de enero de 1932, núm. 121, p. 15.

²² Véase a este respecto, en mi tesis doctoral ya citada (nota 11), el capítulo “Estética y teoría del arte en *Arte y Estado* de Giménez Caballero”, pp. 22-110.

dos en estas rotundas y despectivas afirmaciones del otrora vanguardista fundador de *La Gaceta Literaria*:

El hermetismo purista ha valido para que todos vayamos descubriendo, poco a poco, que en el santuario no había dioses, sino unos cuantos charlatanes aprovechados, profesionales del hieratismo y de la farsa... Cada día desconfiad más de los artistas y poetas puros. O son unos retrógrados, o —lo que es más fácil— unos vividores (*Arte y Estado*, p. 33).

El tópico de la decadencia fue recogido por el entonces joven poeta granadino Luis Rosales, quien tan sólo un año antes había dedicado un ensayo a divagar sobre el ser y el alma andaluces a partir de los poemas del *Romancero gitano*²³, limitándose entonces a caracterizar, en términos muy crípticos, el andalucismo lorquiano. Aunque la *pena andaluza* aparece definida como “trágica interpretación negativa de la existencia” y el estilo de la poesía andaluza como “lenguaje de la figuración” (pp. 50 y 57), resulta imposible asegurar que en este ensayo de 1935 Rosales enjuiciara negativamente la poesía andalucista de García Lorca. En cambio, en otro que publicó un año más tarde²⁴ sí que hay ya una clara contraposición entre el estilo de la figuración y el estilo de la visión, representado el primero por Góngora y el segundo por Garcilaso de la Vega, y marcados uno y otro, respectivamente, con los signos de la “decadencia” y de lo “genuinamente español”. En este ensayo, publicado dos meses antes del estallido de la guerra civil, Luis Rosales dejaba entrever su esperanza de que se produjese un renacimiento de aquello que era lo genuinamente español, es decir, de lo garcilasesco²⁵.

Para Rosales, el fenómeno de la decadencia no era algo que pudiera atribuirse a responsabilidad individual del poeta, sino algo que obedecía a una “ley expresiva”, a una necesidad objetiva dentro del propio devenir histórico de la poesía. Esta ley de la decadencia se enunciaba en el citado ensayo en los siguien-

²³ “La Andalucía del llanto (al margen del *Romancero gitano*)”, *Cruz y Raya*, mayo de 1934, núm. 15, 39-70.

²⁴ “La figuración y la voluntad de morir en la poesía española”, *Cruz y Raya*, mayo de 1936, núm. 38, 67-101.

²⁵ El segundo capítulo de mi tesis, “El modelo garcilasista”, pp. 111-167, analiza en detalle este texto de Rosales, que fue fundamental en la elaboración del modelo lírico garcilasista de la Generación del 36.

tes términos: “Todo período clásico nace, se desarrolla y muere siguiendo un proceso que una mirada atenta puede en todo momento determinar con exactitud” (“La figuración...”, p. 75). La misma ley necesaria y objetiva exigiría que, una vez iniciado el proceso de decadencia, la poesía siguiera “de un modo inexorable el interno proceso de su desmembración” hasta llegar al “completo agotamiento” (p. 98). Desde Góngora, la poesía española no habría hecho sino profundizar en el proceso de decadencia hasta que se hubieran extenuado y perdido “todos los principios en que se apoya nuestra poesía” (*id.*).

Rosales esperaba, pues, el advenimiento de una nueva poesía clásica que salvase a la poesía española de ese agotamiento que habría llegado a su culminación en las tendencias poéticas últimas. No hace falta advertir cuán lejos de la verdad estaba su diagnóstico acerca de la poesía que luego sería llamada del 27, pero, para ser justos, habría que señalar también la importante diferencia que separa la teorización de Rosales de los planteamientos de Giménez Caballero. Aunque se ve que hacia 1936 ya comparte con este último la idea de la decadencia de la poesía española, lo cierto es que, a diferencia del ideólogo fascista, Rosales trata de explicar este fenómeno por razones derivadas de la historia inmanente de la literatura y no por razones políticas, que relacionasen el proceso de decadencia con el proceso de modernización política de España. No hay tampoco en sus ensayos ninguna alusión a la República como agente último de la corrupción poética, como sí las había en los ensayos de Giménez Caballero. En realidad, a este último, ideólogo en la línea del más puro y duro fascismo, no le preocupaba el renacimiento de la poesía española en un nuevo período clásico, puesto que nada que estuviera impreso en forma de libro le convencía: “Del libro —decía en *Arte y Estado*, p. 154— nace el protestantismo, el liberalismo, nace la Revolución Francesa, la de los Derechos del Hombre”. Giménez Caballero prefería las artes visuales, el teatro, la arquitectura, el cine, que consideraba más susceptible de utilización propagandística por el Estado fascista con el que soñaba²⁶. Y, en lugar de poetas, quería profetas que anunciaran el advenimiento del líder que esperaba para España²⁷.

²⁶ De ahí el título del cap. 6 (pp. 151-160), “Primacía de lo visual: cine contra libro”.

²⁷ Véase el cap. 8 (pp. 186-193), “Poesía, literatura o drama de San Juan

Giménez Caballero se hizo cargo de la Delegación de Prensa y Propaganda durante un corto período de la guerra, pero hay que advertir que después de la guerra fue el poeta Dionisio Ridruejo el que se hizo cargo de esta importante parcela de la política franquista. Junto con el grupo de poetas falangistas que se llamaría a sí mismo Generación del 36, es decir, con Rosales, Panero y Vivanco, crearía una revista, la primera revista de cultura y letras de la posguerra, en noviembre de 1940. Esta revista llevaba el emblemático nombre de *Escorial*, el monumento que Giménez Caballero había elevado a emblema y símbolo de la España imperial y católica (*Arte y Estado*, pp. 233-236) y en el que se había enterrado a José Antonio Primo de Rivera. La revista, que no es de propaganda política, aunque sí de propaganda cultural, estaba muy sujeta a las limitaciones del momento y a las de sus propios integrantes, pero rescató todo lo que era rescatable en la España de la posguerra, por ejemplo, desde el primer número de Antonio Machado, quien, si políticamente había sido del otro bando, estéticamente era, como se vio antes, muy asimilable.

LA PRESENCIA DE GARCÍA LORCA EN LAS REVISTAS DE LOS AÑOS CUARENTA

Dado que ha quedado claro que García Lorca no era plato de la devoción de la Falange ni política ni estéticamente, se comprende que, una vez acabada la guerra y puesta la cultura en manos de la Falange, él fuese uno de los grandes ausentes. Mientras que poetas como Luis Felipe Vivanco, Gerardo Diego o Manuel Machado eran objeto de frecuente atención crítica, y es posible rastrear a lo largo de estos años una abundante bibliografía sobre su obra, la presencia de Federico García Lorca se limitaría, en las páginas de la revista *Escorial*, a algunas referencias, si bien elogiosas, tan breves y ocasionales que no puede hablarse de una crítica lorquiana en la revista que ha pasado por ser un germen de liberalismo en la España de la posguerra.

Una de las primeras referencias se debe a Pedro Laín Entralgo, quien, en un artículo de 1941, dedicado a la figura de Sigmund Freud y en el que trataba de destacar los aspectos beneficiosos de esta teoría, se preguntaba: “¿Serían inteligibles,

Bautista” y, en especial, el apartado “El drama de Bautista”.

sin Freud, O'Neil o García Lorca?” La pregunta era tanto más significativa por cuanto que Laín advertía que no se iba a ocupar de “la filistea resonancia que la obra de Freud alcanzó en tantos recintos del pensamiento y de las letras”. Es decir, de alguna manera se distinguía a García Lorca del resto de la poesía surrealista²⁸.

También por su parte, y en las páginas de la misma revista, Luis Felipe Vivanco, otro de los fundadores de *Escorial*, se referiría a García Lorca en una reseña que hizo en abril de 1942 a la antología de Juan Ramón Masoliver, *Las trescientas* que incluía a García Lorca. Y lo haría, además, en términos extraordinariamente elogiosos: “la antología termina con el nombre de nuestro más genial poeta lírico contemporáneo, posterior al modernismo y al noventa y ocho: Federico García Lorca”²⁹. La elevadísima consideración que Vivanco tiene de García Lorca hace todavía mucho más significativo el hecho de que ni él ni ninguno de los otros críticos falangistas de *Escorial* le dedicara un artículo completo a su obra ni a su figura.

Antonio Vilanova fue otro crítico que aludió con frecuencia a Federico García Lorca en el interior de artículos que no versaban concretamente sobre él. Así ocurre en los artículos que escribió para *Alerta*, publicación universitaria de la Falange, con los títulos de “En torno a Falla”, “En torno al clasicismo” y “Crítica y literatura”. En el primero, que reproduce muchos de los tópicos de Giménez Caballero sobre el arte de minorías, se refería Vilanova muy de pasada al “popularismo” de García Lorca, sólo para establecer una equivalencia entre éste y el de Manuel de Falla, quien habría evolucionado luego hacia un arte más intelectualizado³⁰.

El segundo artículo merecería comentario aparte, por tratarse de un caso realmente excepcional dentro de la crítica de la posguerra. En él se contiene una acerba crítica de la norma clasicista impuesta por la Falange y una singular revalorización de la poesía última contra la que la Generación del 36 se había definido. El crítico se refería al Homenaje a Góngora como el inicio de “uno de los períodos más brillantes y fecundos de las letras españolas” y, lejos de valorar tan sólo lo que en esta ge-

²⁸ “Principio y fin de Segismundo Freud. (Reflexiones extemporáneas)”, *Escorial*, octubre de 1941, t. 5, cuaderno 12, 31-64.

²⁹ “Las trescientas. Ocho siglos de poesía española por Juan Ramón Masoliver”, *Escorial*, abril de 1942, t. 7, cuaderno 18, 150-152.

³⁰ “En torno a Falla”, *Alerta*, 15 de agosto de 1942, núm. 3, p. 9.

neración hubo de tendencias classicistas (Gerardo Diego) o popularistas (Alberti), invitaba a revisar con objetividad ese “riquísimo fenómeno poético que se llama surrealismo”, que creía ejemplarmente representado por Federico García Lorca, “probablemente uno de los mejores poetas líricos de nuestra época”. Vilanova advertía, no obstante, de las peculiaridades del surrealismo español, que hacía residir en “una riqueza de intuición y una calidad sensorial y expresiva superior a la del surrealismo de los demás países”, y subrayaba que, en concreto, el surrealismo de García Lorca estaría “hondamente enraizado en la poesía popular y en la riquísima tradición metafórica andaluza”. Lo más radical del artículo de Vilanova era, con todo, la siguiente afirmación referida precisamente a la obligada ausencia de García Lorca en la posguerra: “Es absurdo que se pretenda trazar un paisaje lírico de nuestra poesía sin contar con la trascendencia imponderable de su obra”³¹.

El tercero de los artículos es una reseña sobre *Literatura española*, libro de Nicolás González Ruiz, otro de los críticos más representativos de la posguerra, quien había pretendido dar una visión de conjunto de la literatura española contemporánea. Vilanova le reprochaba, sin embargo, el “estrecho criterio de selección” que le llevaba a reivindicar a dramaturgos mediocres como Marquina o Martínez Sierra y a dedicar más de cinco páginas a José María Pemán, mientras que a “García Lorca, uno de los más hondos renovadores de la tragedia contemporánea” se le dedicaban poco menos de ocho líneas: para Vilanova, González Ruiz estaba claramente despreciando “el hecho trascendente y profundo de la renovación escénica del teatro lorquiano”. Idéntico desprecio mostraba el crítico falangista —asiduo colaborador de *Escorial*— hacia la poesía de Lorca. Vilanova no podía compartir tampoco el criterio que llevaba a aquél a “considerar a Gerardo Diego como el primero de nuestros poetas contemporáneos” y a estudiar a Lorca “única-mente como un renovador del romance”³². El extenso fragmento que Vilanova, para reparar la injusticia, dedica a subrayar los valores de la poesía y el teatro de Lorca —el “riquísimo fenómeno poético que representa su popularismo” o “la trágica y sombría grandeza de *Bodas de sangre*”— hace de este artículo la más importante de las aportaciones de crítica lorquiana en

³¹ “En torno al classicismo”, *Alerta*, 29 de mayo de 1943, núm. 8, p. 8.

³² “Crítica y literatura”, *Alerta*, 12 de junio de 1943, núm. 9, p. 9.

el período 1939-1943, antes de que se publicara el emblemático texto de Dámaso Alonso³³.

También en *Alerta* y en 1943 otro crítico, que firmaba N. L. y que cuestionaba los méritos del teatro de Pemán, reprochándole —en términos muy parecidos a los de Vilanova— el desprecio de todo lo que había ocurrido en literatura en lo que iba de siglo, aludía al teatro de García Lorca en términos enormemente elogiosos: “¿ignora este señor que en España hay un autor que ha escrito *Bodas de sangre*, *Yerma* y las *Hijas de Bernarda Alba* [sic], cuyo valor humano está muy por encima de todas las producciones del teatro contemporáneo?”³⁴

El año de 1944, fecha en que Dámaso Alonso recupera su viejo texto sobre García Lorca, se vuelve pródigo en referencias a García Lorca en las revistas de posguerra. Además de las que Antonio Vilanova sigue dedicándole en varios de los artículos que publica sobre poesía española³⁵, otros críticos se incorporan al reducido muestrario de la crítica lorquiana de posguerra. En *Proel*, Anselmo Donázar escribe el primer artículo dedicado íntegramente a la figura de nuestro poeta³⁶. Se trata de una entusiasta reivindicación del poeta que, a diferencia de la de Dámaso Alonso, no se hace en clave de popularismo. Para Donázar, que no llega a hablar de surrealismo, lo más característico de García Lorca sería la faceta imaginativa y transgresora de las leyes tradicionales de percepción y escritura. Fiel a la línea

³³ En este mismo artículo es donde Vilanova hace explícita una de las claves más importantes para comprender la crítica literaria de la década: “Ahora ya sabemos que no son las hondísimas razones políticas que le obligarían [sic] a silenciar el nombre de Rafael Alberti, sino razones a su entender literarias las que le llevan a no citar apenas al poeta de *Sobre los ángeles*” (*loc. cit.*). Aunque referidas a Rafael Alberti, sirven igualmente para explicar la ausencia de García Lorca como el producto no sólo de un dissentimiento político, sino también de una disconformidad estética con los fundamentos de su poética, la del 27, en oposición a la cual nació la de la Generación del 36.

³⁴ “Metternich, el ministro mariposa de José M^a Pemán”, *Alerta*, 12 de junio de 1943, núm. 9, p. 15.

³⁵ “Poesía 44”, *Estilo*, 20 de diciembre de 1944, núm. 8, p. 10; “Fernando Villalón”, *Estilo*, 10 de enero de 1945, núm. 9. Debo el conocimiento de estos textos a la amabilidad de JORDI GRACIA, autor de otra tesis referida al período, *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960)*, P.P.V., Barcelona, 1994.

³⁶ “En torno a García Lorca”, *Proel*, Santander, oct.-nov. de 1944, núms. 7/8, 10-11.

neorromántica de la revista³⁷, Donázar convierte a García Lorca en representante de “un romanticismo sangriento y everteador” y de una poesía lírica basada en motivos “exaltadamente humanos”. Quizá lo más llamativo del artículo es la atención que el crítico concede a las claves gitana —¡y judía!— de la poesía lorquiana. Lorca —dice— es “gitano de corazón”, aunque a continuación añade: “El gitanismo es una de las extravagancias más originales y misteriosas del mundo. Es una especie de judaísmo a quien se le fuese el vigor economístico y sectario por el agujero de la imaginación”.

También en junio de 1944, *Espadaña*, la revista leonesa que acababa de nacer y que representó durante años el modelo neorromántico de la rehumanización poética, publicó los “Seis poemas galegos” de García Lorca³⁸. Según Fernando Presa González, estos textos lorquianos tienen un gran valor

primero por atreverse a publicar en aquellos momentos cruciales de la historia política española unos poemas de un autor maldito a ojos de los poderes estatales y prohibido para la lectura popular; segundo, porque dio a conocer una faceta apenas sabida en aquellos años por los no especializados: la de la poesía en lengua gallega³⁹.

Tenemos que trasladarnos ya a 1946, año en que Charles David Ley escribe el único texto de crítica que se publica en la revista *Garcilaso*. Este crítico se refiere de pasada a García Lorca para definir su poesía en términos de neopopularismo e insistir en el enraizamiento popular de su surrealismo:

La razón por la cual el *Romancero gitano* puede ser el único libro en el mundo que después quede de la época surrealista, es que los símbolos ahí no son los de la vida particular del autor, sino an-

³⁷ Para el modelo neorromántico de la posguerra, pueden verse los caps. 4 y 5 de mi tesis doctoral, pp. 337-511. Para la relación entre la revista santanderina *Proel* y este modelo puede verse el capítulo sobre esta revista en MARÍA ISABEL NAVAS OCAÑA, *Las vanguardias poéticas en España 1940-1950* (tesis doctoral), Universidad, Granada, 1993, pp. 349-405.

³⁸ “Seis poemas galegos”, *Espadaña*, junio de 1944, núm. 3, 55-62.

³⁹ FERNANDO PRESA GONZÁLEZ, *La revista “Espadaña” en la poesía española de posguerra* (tesis doctoral), Universidad Complutense, Madrid, 1988. Lo cierto es, sin embargo, que la revista valenciana *Corcel* había incluido antes (diciembre-enero de 1942, núm. 2) dos poemas de Lorca (véase NAVAS OCAÑA, *op. cit.*, p. 535).

tiguas imágenes de la tradición andaluza, de las cuales quienquiera que sea puede enterarse⁴⁰.

GARCÍA LORCA VISTO POR DÁMASO ALONSO

1944 fue una fecha decisiva en el proceso de reintegración de García Lorca en la cultura española. Dámaso Alonso, que en este mismo año había publicado sus *Hijos de la ira*, incluyó en sus *Ensayos sobre poesía española* (véase nota 3) el artículo “Federico García Lorca y la expresión de lo español”, el primer trabajo monográfico sobre Lorca que se publica en la posguerra. Dámaso Alonso se limitó a reproducir el texto que escribiera para el *Homenaje al poeta Federico García Lorca*⁴¹, sin introducir más variantes que la mera sustitución de los sustantivos “ensalmo o conjuro” por “salmodia o canto popular”, al referirse a *La casa de Bernarda Alba*⁴². Resulta, sin embargo, curioso que el artículo que le sirvió a Dámaso Alonso para rendir homenaje a su desgraciado amigo en una publicación ideada por el III Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, le sirviera años después para reintegrar a Lorca en el seno de la cultura oficial de la España franquista. Pero es fácil de explicar si se tiene en cuenta que, como advierte Luis García Montero en el prólogo a la edición facsímil del homenaje antifascista, todos los textos incluidos en él hacían hincapié en dos ideas: “nacionalismo popular y exaltación de la cultura frente a sus agresores”⁴³.

El artículo de Dámaso Alonso manejaba, por tanto, el mito más característico de la ideología fascista, el de la nación, aunque lo hiciese para invertir su sentido. Una de las ideas más características de la estética del fascismo español era, en efecto, la de que existía un alma de la nación, un genio hispánico⁴⁴, que se había expresado en algunos escritores del Siglo de Oro, y muy especialmente en Lope de Vega. Dámaso Alonso compar-

⁴⁰ “Prólogo. Los poetas de Garcilaso”, *Garcilaso*, marzo-abril de 1946, núms. 35/36.

⁴¹ “Federico García Lorca y la expresión de lo español”, en *Homenaje al poeta Federico García Lorca*, Ediciones Españolas, Valencia, 1937, pp. 11-20. Hay edición facsímil prologada por Luis García Montero, Granada, 1986.

⁴² Ed. cit., p. 17. En la edición de *Poetas españoles contemporáneos*, p. 277.

⁴³ “Si es que nace...”, en *Homenaje al poeta...*, p. xvii.

⁴⁴ “Cada país tiene su fórmula dada, su estado latente, su *genio*, como yo lo llamo” (E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte y Estado*, p. 233).

te la convicción de que “Lope de Vega es el representante más genuino de lo español en literatura” (*Poetas españoles contemporáneos*, p. 273). La inversión respecto de la ideología de la Falange consiste en vincular ese genio español no con el alma del Imperio y con *El Escorial*, como lo hacían Giménez Caballero y otros críticos falangistas⁴⁵, sino con el alma *popular*. Éste es, sin duda, el significado del ensayo de Dámaso Alonso, ya sea en la versión de 1938 o en la de 1944: mostrar que, si hubo algún poeta en la España de los años treinta que hubiera podido reencarnar de nuevo el genio hispánico y resucitar a Lope de Vega —como quería la Falange que se hiciera—, fue precisamente Federico García Lorca⁴⁶. Con su muerte se habría perdido la mejor expresión del alma de España en el siglo xx.

Pero la intención por parte de Dámaso Alonso de privilegiar lo hispánico en García Lorca lleva a una visión sesgada del poeta, que insiste en la vertiente popularista de su obra e ignora por completo la obra surrealista —ni una sola referencia a *Poeta en Nueva York* a lo largo de todo el ensayo. Es obvio que en la visión que de García Lorca ofreció Dámaso Alonso estaban inscritas las propias preferencias estéticas de un crítico que se sentía cada vez más alejado de las propuestas intelectualistas del grupo del 27 y más cercano a ese neorromanticismo que él mismo representaría ya en la posguerra con su libro *Hijos de la ira*. Lo lírico, lo subjetivo, la autenticidad de la expresión son algunos de los valores que, subrayados por el crítico, dibujaban a un Lorca guiado por el motor de una *necesidad de expresión*, que era sin duda el motor de la poética de Dámaso Alonso, pero que no puede atribuirse, al menos sin matices muy serios, a Lorca.

El golpe de efecto del ensayo estaba, con todo, centrado en la caracterización de Federico García Lorca como persona y no ya como poeta. Dámaso Alonso trataba de reivindicar la deostada figura de su entrañable amigo recordando las múltiples

⁴⁵ “Lope de Vega, símbolo de la España de su tiempo, simboliza la unidad de destino de la España de siempre, militar, católica, universitaria, doctoral y artesana” (L. B. L., “Lope de Vega, artesano”, *Haz*, 30 de abril de 1935, núm. 4, p. 2). Véase también el artículo de EDUARDO RÓDENAS, significativamente titulado “Lope alma de Imperio” (*Haz*, 12 de octubre de 1935, núm. 9, 17-18).

⁴⁶ “Rafael Alberti y Federico García Lorca... se meten en la entraña de lo popular, lo intuyen y crean, con un tino y una hondura, no de imitación, de voz auténtica, que se había perdido desde la época de Lope” (DÁMASO ALONSO, *Poetas españoles...*, p. 274).

cualidades que lo adornaban: “Tiene un tesoro inacabable de gracias, se ríe con sonoras carcajadas y contagia al más melancólico”. A la hora de presentarlo como un personaje simpático, Dámaso no duda en subrayar incluso su habilidad para la imitación: “Ahora se pone con una servilleta las barbas de Valle-Inclán, ahora parpadea y habla sorbiéndose las pausas, como Gerardo Diego”. Y, por último, en una imagen de innegable fuerza, el crítico nos sitúa a Lorca en el *wild party* de un millonario americano, con gente dispersa en pequeños grupos que, de repente, se polariza hacia un piano: “¿Qué ha ocurrido? Federico se ha puesto a tocar y cantar canciones españolas” (*Poetas españoles...*, p. 275).

No puede dudarse de la positiva repercusión que debió de tener esta visión de García Lorca en su rescate en la posguerra. Ya se ha visto que, a partir de 1944, se incrementa el volumen y la importancia de las referencias a García Lorca en la crítica de posguerra. Pero es obvio que no puede hablarse todavía de normalización de la crítica lorquiana: en el período que va de 1944 hasta 1950, Antonio Machado siguió siendo el modelo lírico en el que una generación que había sido incapaz de resucitar a Garcilaso de la Vega siguió reflejándose.

GARCÍA LORCA VISTO POR GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

A pesar de que no se publicó en España sino en una editorial bonaerense, es obligado referirse, a la hora de relatar el proceso de rescate de García Lorca en la España de la posguerra, al libro de Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca*, que estaba muy adelantado —según confesaría en 1966 el propio autor⁴⁷ al terminar la guerra, pero que sólo pudo publicarse en 1948 y, como ya se ha dicho, fuera de España. La razón, obviamente, la censura. Díaz-Plaja dice que en este libro se acercaba a su “grande y desgraciado amigo” para tratar de acercarlo a los españoles (*Memoria...*, p. 47). Ciertamente, el libro de Díaz-Plaja fue providencial en la recuperación de García Lorca como poeta *español*. La interpretación que el crítico hizo de la obra y la personalidad del poeta en este trabajo debió de contribuir, al igual que la de Dámaso Alonso, a hacerlas digeribles en un momen-

⁴⁷ Confesión que aparece en *Memoria de una generación destruida (1930-1936)*, Delos-Aymá, Barcelona, 1966, p. 139.

to, además, mucho más propicio para la recuperación de los poetas del 27.

No parece casual, por ejemplo que Díaz-Plaja abriese el libro (descrito *supra*, nota 6) con una referencia a Gerardo Diego y a su participación en el centenario gongorino de 1927. Ni tampoco que recordase tanto los versos que este poeta —ahora falangista— había dedicado a García Lorca por aquellos años⁴⁸ (como las palabras que también le dedicó en un artículo publicado poco después) cuando habló del “devotísimo y disperso juglar Federico” (*Federico García...*, p. 9). Díaz-Plaja recordaba así que a la denostada generación gongorina habían pertenecido no sólo Lorca y Alberti, sino el propio Gerardo Diego.

A continuación Díaz-Plaja subraya la enorme fama y popularidad del poeta, que comenzó cuando todavía ningún libro suyo había conocido la imprenta⁴⁹, para pasar luego a dedicar elogios merecidos a las condiciones excepcionales de Lorca como recitador, insistiendo en todas esas cualidades que hacían del poeta, como ya lo había dicho Dámaso Alonso, una persona muy atractiva para todos los que lo conocían:

su dominio de la voz y del gesto y, sobre todo, su auténtico grajejo, su genuina sal andaluza que, milagrosamente, hacía volar el tiempo de los que le oían; su “ángel” y su despreocupada destreza que le permitían pasar del recitado a la música..., su solera genial para convertir en poesía cuanto tocaba y la andalucísima gracia de sus exageraciones y embustes de niño grande (p. 10).

Pero lo más importante de este primer capítulo del libro de Díaz-Plaja es, con todo, la alusión a las motivaciones que llevaron a García Lorca a *jugar* con el teatro clásico, suprimiendo y añadiendo a su antojo. El crítico no debía ignorar que éste era

⁴⁸ “Y con risa de niño en su universo / ciervo de espuma y rey del monterío / el juglar devotísimo y disperso”.

⁴⁹ DÍAZ-PLAJA cita el texto de José M. Chacón y Calvo, “García Lorca, poeta tradicional” (*Revista de Avance*, La Habana, 15 de abril de 1930): “El nombre de García Lorca comenzó a conocerse en los lugares más apartados de España. Traspasó las fronteras. Cruzó los mares. Se fue conociendo en veinte pueblos de nuestra América. Llegó a países de lenguas extrañas. Un no-ruego ensayaba a traducirle; el inglés Trend le consagraba un largo capítulo de uno de los mejores libros que debemos al hispanismo actual. Sin embargo, en todo este tiempo Lorca no había publicado nada. Era un poeta que vivía en la tradición oral”.

uno de los grandes reproches que la Falange había guardado contra García Lorca, y por esta razón se apresuró a mostrar que sus motivaciones habían sido puramente artísticas:

un instinto certero le guiaba. Él solía decirnos, por ejemplo, que una representación del texto íntegro de *La guarda cuidadosa* de Cervantes le fracasó ruidosamente. En cambio, en su adaptación de *El caballero de Olmedo* de Lope, hecha para “La Barraca”, suprimió atrevidamente las tres últimas escenas de la venganza. Para las representaciones de *La dama boba* que llevó a cabo Margarita Xirgu, Lorca eliminó quince o veinte versos, musicó una de las canciones y armonizó las demás con partituras de Salinas y Barbieri y aun añadió al texto lopesco unas seguidillas de Cervantes (p. 11).

Sólo después de haber hecho el recuento de estas modificaciones inocentes de obras del teatro clásico español, Díaz-Plaja aborda el caso mucho más cuestionable de la adaptación de *Fuenteovejuna*:

Esta desenvuelta manera de tratar el teatro clásico, que intentaba darle una frescura y una flexibilidad de ser vivo, culmina en la adaptación del drama de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, hecha también para “La Barraca”. El procedimiento, seguramente el más discutible por su audacia, consiste en presentar el drama de *Fuenteovejuna* como una lucha social de nuestros días, de tal manera que el Comendador se ha convertido en un cacique rural (p. 11).

De esta manera se enfrentó Díaz-Plaja al más fuerte argumento que se esgrimió contra García Lorca en el período republicano: el de la manipulación política del teatro clásico en las adaptaciones representadas por “La Barraca”. El crítico concluía advirtiendo que un “resultado cierto” abonaba estas adaptaciones: “el de haber conseguido poner en un primer plano de actualidad juvenil al teatro nacional español de los grandes siglos” (p. 11).

Pero Díaz-Plaja no defendió a Lorca únicamente de los reproches sobre su *Fuenteovejuna*. También trató de quitarle los sambenitos que la crítica falangista había colgado sobre todos los poetas de la generación gongorina: purismo, deshumanización, vanguardismo, etc. Por eso ya en el segundo capítulo del libro medita sobre el destino de una generación —a la que, por otra parte, el propio crítico dice haber pertenecido— en la que

“ser joven” era la carta de presentación ante la cual se plegaban todas las banderas. Una generación —sigue meditando— que se habría abierto a todos los ensayos, a veces para combinar la peor audacia con el más tosco aprendizaje; que habría sido alegremente iconoclasta... Para Díaz-Plaja, no todo lo que brilló en esta generación fue oro: “Hubo una crisis de esfuerzo en el terreno literario, como hubo una crisis de disciplina en el terreno social” y muchos de los *ismos* que triunfaron un instante “implicaban la abdicación total de la inteligencia y del trabajo” (p. 14).

Todas estas concesiones a una visión crítica de los “excesos” de la generación republicana —indisciplinada en lo social, poco esforzada en lo literario—, parecen hacerse sólo para poder cerrar el capítulo con este fragmento que convierte a García Lorca precisamente en la excepción generacional, en el poeta que, sin caer en excesos de ningún tipo, supo conciliar tradición y novedad:

Pues bien: la obra de Federico García Lorca se señala entre la de sus compañeros, por la inteligente y armónica fusión de los elementos tradicionales y los restauradores, por la espléndida aleación de un sabor clásico y una renovadora y juvenil curiosidad (p. 14).

Salvado de la acusación de vanguardista, el tercer capítulo, “Concepto de la poesía”, que trata de recoger las afirmaciones teóricas de García Lorca sobre su poesía —su poética—, selecciona los textos teóricos de entre aquellos que hacen hincapié en la poesía como inspiración, como misterio, y recuerda que el propio poeta se declaró en 1928 “apasionado instintivista” (p. 17). Díaz-Plaja reproduce también el famoso texto en que Lorca asegura que es poeta “por la gracia de Dios —o del demonio”, pero también “por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema” (*id.*). El comentario del crítico a todo este caudal de poética lorquiana trata sobre todo de demostrar que a ésta no le convendría en absoluto la acusación de “deshumanizada”. En la poesía de García Lorca, que no rehuiría desde luego el esfuerzo, la disciplina, el trabajo de la técnica, habría igualmente embriaguez, lirismo apasionado, corazón. Esto último le permite a Díaz-Plaja hablar de la obra de García Lorca en los siguientes y neorrománticos términos:

La poesía debe circular como una vena de ternura alrededor de los temas eternos: vida, amor, muerte, alegría y pena. Y el poeta debe volcarse, desarmarse, proyectarse sobre ellos. Poesía humana frente a arte deshumanizado; lirismo apasionado frente al frío caligrama cantor de máquinas (p. 17).

Y precisamente en clave neorromántica es como Díaz-Plaja interpretaría la etapa surrealista de García Lorca —como se ha visto, la de más difícil asimilación para la crítica de la posguerra. *Poeta en Nueva York* sería, en palabras de Díaz-Plaja, el libro que “plantea al crítico el problema de mayor entidad que presenta la obra lorquiana”. Y, para sortear este obstáculo, Díaz-Plaja hubo de insistir en el carácter *neorromántico* de un surrealismo, el de Lorca, que habría surgido precisamente “como una reacción contra el intelectualismo abstracto de los cubistas” y contra “las normas de un arte deshumanizado, frío e intelectual” (p. 179); pero que habría evitado cuidadosamente el mayor riesgo de la poética surrealista: la embriaguez del subconsciente. Una vez más, la obra de García Lorca se presentaba como paradigma de armonización entre contrarios: ni deshumanizada ni abandonada al inconsciente, toda su obra se caracterizaría por el *equilibrio*, por el “meditado juego de compensaciones entre su corazón de poeta y su conciencia de artesano” (p. 183), dejando la embriaguez surrealista “relegada a algunas metáforas” (p. 193).

Si Dámaso Alonso había optado por ignorar la producción más comprometida de García Lorca, Díaz-Plaja optó por rescatarla, interpretándola en clave de la poética rehumanizadora y neorromántica dominante en la década de los cuarenta en España. De esta manera, y aunque el libro se publicara en Buenos Aires, debió de contribuir a que la recepción de García Lorca adquiriera a partir de 1950 visos de normalización.

SULTANA WAHNÓN
Universidad de Granada