

sión desechada, se quita el evade, que no venía a cuento. La versión elegida: *Flora desnuda se sube*, es más real y apropiada a la acción.

(7) *Su sexo tiembla y se oculta*. Creo que la versión desechada es tan buena como la preferida. El sexo de la Santa, expuesto ante la soldadesca, tiembla y se oculta. La versión elegida tiene un carácter más visual. En rigor la elección es difícil.

(8) *Como un jilguero en las zarzas*. La versión elegida es mejor por varias causas. Ni el color del jilguero, ni su canto, vienen a molde en el martirio de Santa Olalla. La palabra «pájaro», que da una entrevisión insinuada, se corresponde, en cambio, con esa entrevisión y con el homenaje ante la muerte de la niña.

(11) *Que aún pueden solas cruzarse*. La versión elegida es la mejor imagen de un romance en el que hay tantos aciertos. Desde el punto de vista artístico, es perfecta; desde el punto de vista psicológico es asombrosa: esas manos que siguen rezando después de muertas, o esa oración que ha sido decapitada en el momento de nacer: a ello alude la palabra tenue.

(15) *Se ven astros diminutos*. Se ven cielos diminutos es un acierto total, ya que los cielos nunca aparecen ante nuestros ojos como diminutos, los astros que vemos en el cielo aparecen así. Los cielos diminutos son, además, como un anuncio de su santidad, de la niña mártir.

(17) y (18) *Garfios gritan su dolor  
de hierro oxidado y plata.*

En este instante, la pluma del poeta parece entrar en dificultades, y sustituye los versos subrayados por estos otros:

*el humo sube esquivando  
los bisturís de las llamas.*

Y es justamente este último verso: la comparación de los bisturís con las llamas en su acción mortal, quien da al poeta la orientación definitiva de esta estrofa:

Mil arbolillos de sangre  
le cubren toda la espalda  
y oponen húmedos troncos  
al bisturí de las llamas.

Sin embargo, aún quedaba otra elección para el verso 18, que está también indicada en el original: *cubren su cuerpo de ramas*. No fue la elegida por Federico, pero quizás hubiese debido serlo:

Mil arbolillos de sangre  
cubren su cuerpo de ramas  
y oponen húmedos troncos  
al bisturí de las llamas.

La estrofa hubiera estado mejor compuesta y hubiera sido más consecuente con la imagen final. También hubiera sido más real: es de suponer que las heridas las tendría en todo el cuerpo, no solamente en la espalda.

(23) *llegan al cielo esquivando*

(24) *los bisturís de las llamas*. Además de no repetir la imagen (que ya sería razón bastante), la versión elegida es mucho mejor. Los centuriones llegan al cielo para acompañar a la Santa hasta el umbral, y nada más hasta el umbral. Es lo que liga esta estrofa con la estrofa siguiente, que es la final de la segunda parte

y mientras suena confusa  
pasión de crines y espadas,

que se refiere, naturalmente, a los centuriones y a sus caballos. Anteriormente había puesto el poeta en lugar de los versos citados, estos bellísimos versos:

y mientras los querubines  
inician una guirnalda,

El poeta los sustituyó para ponerlos en la tercera parte (donde estaban más indicados), cambiando la guirnalda por la custodia, y los querubines por los ángeles y serafines que finalizan el romance:

Ángeles y serafines  
dicen: Santo, Santo, Santo.

Al fin y al cabo, este final es como decir que los ángeles forman una guirnalda de palabras, aludiendo a la santidad de Santa Olalla.

Como hemos visto, Federico escribía con sorprendente dificultad. Lo que ocurre es que estas dificultades las salvaba su estilo, que era un estilo oral que hacía normales y sencillas las mayores dificultades. Federico pensaba en andaluz, es decir, pensaba imaginando. Por esta cualidad nunca frenaba su imaginación. No la podía frenar, y yo diría, desde luego, que Federico no improvisaba nunca: estaba siempre dialogando desde el arranque de los tiempos, o, dicho de otro modo: estaba siempre improvisando pero desde su origen. La imaginación no tiene data: circunvala la vida y es siempre originaria. Como escritor, Federico nunca ha buscado la originalidad. No la necesitaba: Federico era originario. Podías pensar en cualquier escritor del mundo, pero Federico era distinto. Venía desde más lejos.

Desgraciadamente estoy comprendiendo que me quedan por decir de Federico muchas más cosas de las que he dicho. Me queda por hablar del dibujante, del dramaturgo, del conferenciante y del amigo. Tendría que hablar, también, de muchas de sus condiciones personales, aun comprendiendo que Federico, en persona, no se puede encerrar en palabras. Las palabras recluyen. Además, creo que sería mejor que no hubiera traído escritas estas cuartillas. La escritura hace más rígido el pensamiento. Lo ordena demasiado, y al ordenarlo lo precisa, pero también lo limita. Casi estoy por decir que la escritura reduce el pensamiento casi a sus límites mortales. Pero, a pesar de todo, no me he atrevido a hablar. No me he atrevido a hablar, tal vez, porque no quiero que me engañe mi propia sinceridad en esta hora. Todo el que habla se examina, y yo me estoy examinando ante vosotros esta tarde. Me estoy examinando casi al fin de mi vida. Pero aún quedan unas palabras de Jorge Guillén que quiero comentar: «El éxito de Federico era absoluto ante toda clase de auditorios. ¿Para quién se escribe? Se escribe, lo mejor que se puede, eso

que bulle en la cabeza y en el alma, sobre el papel, y lo escrito hallará su público: una comunidad de lengua y de cultura. Reconozcamos que esa comunidad se había restringido para el artista moderno: distinción que señala el divorcio entre los más finos y los menos finos. Hoy nos consta que ese divorcio fue pasajero, en los mejores casos. Pues bien, la primera conciliación de todos los públicos se redondeó —entre nosotros— gracias a Federico García Lorca. ¿Por qué su poesía descansaba en una tradición popular? (No confundamos: pueblo, según este enfoque, significa tradición, no revolución). Tal arraigo en lo consabido y lo consentido, levantó, sin disputa, la obra lorquiana a una altitud visible ante todos los ojos. Desde el primer momento, aquellos poemas, aquellos dramas se abrieron camino con una indomable fuerza de captación... Las modas cambiarán, los críticos afilarán sus reparos y alegarán sus razones. Pero nosotros sabemos, por experiencia, que la poesía de este genial andaluz invadió el mundo con genial poderío.»

Las palabras de Jorge Guillén nos enfrentan al gran problema de la lírica moderna. El arte de vanguardia dividió al público. De un lado, era demasiado exquisito, y de otro, demasiado técnico. La poesía se escribía entonces para poetas, puesto que era preciso tener conocimientos del oficio para entenderla bien. Federico no estaba muy conforme con estas filaterías. «La verdadera poesía —nos dice— es amor, esfuerzo, renunciamiento. Cuando la poesía se llena de trompetas y colgaduras, se convierte la academia en casa de trato. Yo sólo te sé decir que odio el órgano y amo la voz humana.» Estas son sus razones. No sé a causa de qué, en aquellos entonces, los que no eran partidarios del teatro de Federico, sacaban siempre a colación el teatro de Valle Inclán. Esto era un disparate, ya que todo lo bueno es diferente. Cuando tuvo Federico el gran éxito de *Yerma*, pusieron en Madrid *Divinas palabras*, interpretada nada menos que por Borrás. Un gran amigo mío, que se encontraba junto a mí el día del estreno, me comenzó a decir que ya era hora de que el público se enterara de lo que es el teatro, y terminó su perorata diciéndome que el teatro de Federico no era popular. Yo, por decirle algo, le contesté lo que pensaba entonces, que es lo mismo que pienso ahora: que el teatro de Federico, en efecto, no es popular, es anterior a lo popular, representa lo vernáculo.

Este es el punto capital para la comprensión de la obra de Federico García Lorca. ¿Cómo es posible que en las partes más lejanas del mundo se represente su teatro con tanto éxito? ¿Cómo es posible que se lean sus poesías, en todo el mundo, y gusten, por igual, a las distintas generaciones? El éxito de Federico no se puede explicar, en modo alguno, por su modo de interpretar la tradición, como dice el admirable Jorge Guillén. ¡Qué tiene que ver nuestra tradición con el público chino! Además, Federico es un creador de formas, y aún desde el punto de vista tradicional, es un innovador. La llamada universal de su obra va por otro camino y es, desde luego, como dije, anterior a lo popular. Cuando Federico dice «que el mar recuerda el nombre de todos sus ahogados», no es necesario entenderlo para sentirse conmovido. Cuando escribe:

Tu vientre es una lucha de raíces,  
tus labios son un alba sin contorno,  
bajo las rosas tibias de la cama  
los muertos gimen esperando turno.

Para hacer el amor, los muertos gimen esperando turno. Esto es lo capital de Federico: ¿es necesario comprender la esperanza? La llamada universal de su poesía es lo que yo vengo llamando la «convocación hacia el origen». Todos los hombres son iguales cuando se les convoca para nacer de nuevo. Leyendo la poesía de Federico todos los hombres comienzan a ser hombres. Su poesía es el mito sagrado del retorno al origen.

Y para terminar voy a leer una poesía que aún me sigue doliendo.

Prado mortal de las lunas  
y sangre bajo tierra:  
prado de sangre vieja.

Luz de ayer y mañana,  
cielo mortal de hierba.  
Luz y noche de arena.

Me encontré con la muerte,  
prado mortal de tierra:  
una muerte pequeña.

El perro en el tejado,  
sola mi mano izquierda  
atravesaba montes  
sin fin de flores secas.

Catedral de ceniza.  
Luz y noche de arena.  
Una muerte pequeña.

Una muerte y yo un hombre,  
un hombre solo, y ella  
una muerte pequeña.

Prado mortal de lunas;  
la nieve gime y tiembla,  
por detrás de la puerta.

Un hombre, ¿y qué? lo dicho,  
un hombre solo y ella.  
Prado, amor, luz y arena.

Sí, una muerte pequeña. Lo único que no pudo quitarle la muerte, es que creciera tanto después de muerto.

**Luis Rosales**