

EL MISTERIO COMO ULTIMÁTUM LORQUIANO: UNA RELECTURA DEL “ROMANCE SONÁMBULO”

Mercedes López-Baralt

Resumen

En su “Conferencia-recital del Romancero gitano”, Federico García Lorca afirmaba: “Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que se perdiera ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del Romancero, como el llamado ‘Romance sonámbulo’, donde hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterioso para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora”. El por qué y el cómo del misterio lorquiano es lo que me ocupará en este ensayo, en el que propongo una relectura del “Romance sonámbulo” basada en el comentario textual, las fuentes múltiples de su misterio y la confrontación de lecturas diversas del poema.

Palabras clave: Lorca, “Romance sonámbulo”, misterio, comentario textual, fuentes múltiples, lecturas diversas

Abstract

In his lecture “Conferencia-recital del Romancero gitano”, Federico García Lorca stated: “I wanted to merge the narrative and the lyrical without hindering the quality of the ‘romance’, and I think that I have attained my purpose in some of the poems of my Romancero, like the one titled ‘Romance sonámbulo’, which conveys a line of narrative and an acute sense of drama; yet, no one understands what is happening, least of all, myself, because in poetry, mystery baffles not only the reader, but its own author”. Why and how Lorca creates the mystery that veils his poetry are the questions that guide my essay, and that I will try to answer by a close reading of the “Romance sonámbulo”, the search of the multiple sources of its mystery and comparative readings of the poem.

Keywords: Lorca, “Romance sonámbulo”, mystery, textual analysis, multiple sources, comparative readings

A Carlos Bousoño, por las lecciones magistrales de su curso sobre poesía española contemporánea en el Madrid de los sesenta. A Ian Gibson, lorquiano admirable.

A Mariano Feliciano-Fabre, por la sabiduría y la pasión sostenida de su docencia sobre Lorca. Y a mi hermana Luce, que muere, como yo, por el poeta.

...comprendí. Pero no explico. (Lorca, "Narciso")

Pórtico. Cuenta Jorge Guillén que cuando le preguntaban a Lorca qué quería decir con su famoso "Romance sonámbulo", el poeta confesaba que no lo sabía, que el poema era tan misterioso para él como para sus lectores.¹ Lo que confirmó formalmente en su "Conferencia- recital del *Romancero gitano*", leída en Barcelona en 1935: "Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que se perdiera ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero*, como el llamado 'Romance sonámbulo', donde hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterioso para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora" (Lorca, *Poesía completa* 283). ¿Pose, ingenuidad o verdad? Las tres opciones son válidas, pero me inclino más por la tercera, porque el subconsciente lorquiano toma por asalto al autor implícito de manera muy intensa en el "Romance sonámbulo", sumergiéndolo - cual gitana en el aljibe - a la conciencia lúcida en un estado de sonambulismo. De ahí que la ambigüedad llegue a límites tan inesperados como sorprendentes en el poema más logrado del *Romancero gitano*. El por qué y el cómo del misterio lorquiano es lo que me ocupará en este ensayo, en el que propongo una relectura del "Romance sonámbulo" basada en un comentario textual minucioso, en la búsqueda de las

1 Que Guillén fue uno de sus mejores amigos lo evidencia la correspondencia entre ambos, así como su hermoso prólogo - "Federico en persona" - a la edición de Arturo del Hoyo de las *Obras completas* del poeta granadino. La declaración de Lorca sobre su desconocimiento del sentido de uno de sus poemas más amados, la escuchó Guillén de sus propios labios, y la compartió con sus alumnos en el curso que dictara sobre la Generación del 27 en la Universidad de Puerto Rico en 1964. Mi hermana, Luce López-Baralt, y yo tuvimos el privilegio de escucharlo, y nos sorprendió esta anécdota, hoy iluminadora. Citaré la poesía de Lorca a partir de la mencionada edición si no indico lo contrario.

fuentes múltiples de su misterio y en la confrontación de lecturas diversas del poema.²

De entrada, se impone precisar el tema que hemos escogido para abordar al poeta: el misterio, porque si la gran poesía se alimenta necesariamente de él, Lorca se singulariza por un misterio hiperbólico y exacerbado, cultivado conscientemente. En sus citadas palabras, vale notar la reiteración de las palabras: *misterio*, *misterioso*. El poeta mismo define el fenómeno poético así: “¿Poesía? pues, vamos: es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio; y cuanto más la pronuncio, más sugerencias acuerda; por ejemplo, [...] poesía es: ‘Ciervo vulnerado’” (Josephs y Caballero 96).³ Con esta afirmación, no solo declara su amor incondicional por San Juan de la Cruz, de quien hereda el gusto por la imagen insólita, sino que vuelve a subrayar la importancia del misterio poético. También afirma que “la luz del poeta es la contradicción” (Lorca, “Imaginación, inspiración, evasión” 21).⁴ En otras de sus declaraciones, el misterio figura como propósito rotundo de su poesía. Le dice a su amigo Melchor Fernández Almagro: “pienso construir varios romances [...] una obra misteriosa y clara, [...] haré una obra popular y andalucísima. [...] ¡¡Basta ya de Castilla!!” (Josephs y Caballero 68-9).⁵ Y en la entrevista “Al habla con FGL” afirma que “la poesía es el misterio que tienen todas las cosas” (Lorca, *Obras completas* 1756). En otro momento, propone, en su ciudad natal, una personificación de la poesía: “Granada huele a misterio, a cosa que no puede ser” (Marie Laffranque 265). En

2 Al final, reproduzco el “Romance sonámbulo”. A partir de aquí, abreviaré su título (“RS”) y el del *Romancero gitano* (RG). También abreviaré el nombre del poeta (FGL), el de su poesía completa (PC) y el de sus obras completas (OC).

3 Citado por Allen Josephs y Juan Caballero en su edición del *Poema del Cante Jondo* y del RG. Con esta frase, Lorca anticipa la noción de imagen visionaria de Carlos Bousoño: una metáfora lograda por el adjetivo imposible que se le impone a una palabra, o aquella basada en la comparación de dos elementos que no se parecen en nada, pero que provocan en el lector el mismo sentimiento (*Teoría de la expresión poética*, 1952).

4 Décadas después, Octavio Paz propondría algo muy parecido: que la esencia de la poesía está en la fusión de los opuestos (“Poesía y poema”. *El arco y la lira*, 1956).

5 En carta de 1923.

entrevista, de 1931, con Gil Benumeya, declara que “La creación poética es un misterio indescifrable, como el misterio del nacimiento del hombre” (Caudet 384). Rafael Alberti le da la razón al afirmar, en “Palabras para Federico”, que el misterio corre por las venas de sus versos. Hablándole del “RS”, le dice así a Lorca: “Tu mejor romance. Sin duda, el mejor de toda la poesía española de hoy... Tú, con tu “RS”, inventaste el dramático, lleno de escalofriado secreto, de sangre misteriosa” (Josephs y Caballero 96). Tan claro lo tenía Federico, que sintetizó su culto al misterio en la capción elocuente de un dibujo de 1934: “Sólo el misterio nos hace vivir. Sólo el misterio” (Lorca, *Obras completas* 1806). De ahí que Guillermo Díaz-Plaja afirme que en el “RS”: “la acción se rodea de misterio adrede” (128).

Son tantas y tan insistentes las declaraciones de Lorca sobre la poesía como misterio, que configuran una suerte de ultimátum. Si entendemos esta palabra en uno de los sentidos que le da el *Diccionario de la Real Academia Española* (“resolución terminante y definitiva, comunicada por escrito”) (2250), podríamos afirmar que, de forma oblicua, el poeta nos ha dado varias veces un ultimátum para la lectura - no solo del RG, sino de toda su obra - que nos lleva a aceptar de grado, como riqueza y no como obstáculo, la ambigüedad. El ultimátum lorquiano es, a la vez, declaración de propósito y guía de lectura. La contundencia de la palabra, resumida en la frase “resolución terminante y definitiva”, la hace oportuna para calificar el mensaje de las declaraciones citadas, porque el misterio es la última frontera: el rostro oscuro del absoluto, o lo que nunca podremos conocer. Entremos ahora en el comentario textual del “RS”.

El título. El poema comienza con un título extraño, preñado de significados: “Romance sonámbulo”. La primera palabra alude al metro clásico de la tradición oral española en cuyas aguas bebe Lorca. Por su carácter tantas veces fragmentario, sus diálogos dramáticos y sus imágenes imposibles, este género, de origen medieval, es una de las fuentes del misterio que singulariza a la poesía lorquiana. Baste recordar el romance del Infante Arnaldos, en el que el canto de un marinero domina la naturaleza, calmando el mar y tornando el mundo al revés: los peces salen del agua y las aves se posan en el mástil de su

nave. Su final trunco culmina con la apoteosis del misterio, cuando este se niega a compartir con Arnaldos el secreto de su magia: "Yo no digo mi canción/sino a quien conmigo va". Tampoco pasamos por alto el sentido actual - amoroso - de la palabra *romance*, que anticipa la trama sentimental del poema.

En lo que concierne al sonambulismo - estado profundamente ambiguo, intermedio entre la vigilia y el sueño - hay que destacar que el aura onírica apunta a la influencia freudiana del poema; recordemos que, en 1899, el sicoanalista vienés publica su famoso libro *La interpretación de los sueños*, que se convertirá en fuente imprescindible del surrealismo que Lorca abraza en el RG. Dice Miguel García Posada, en el prólogo de su edición de la *Poesía completa* de Lorca, que en casi toda ella "hay un clima sonambular, de irrealidad, de sueño, que la baña, recubre y llena de misteriosa fascinación" (10). La ambigüedad onírica del poema - detonante de la perplejidad de tantos lectores - queda prefigurada en el adjetivo "sonámbulo". Palabra con la que el poeta saluda a su entonces maestro, Juan Ramón Jiménez, quien en un poema de 1925, "Generalife", dedicado nada menos que a Isabel García Lorca, dice: "¡Oh, qué desconsolación/de traída y de llevada;/ qué llegar al rincón último/en repetición sonámbula;/ qué darse con la cabeza/en las finales murallas!" (Gicovate 301).⁶

La trama posible. En su curso de la Complutense - en la primavera de 1967 - Carlos Bousoño explicó exquisitamente el poema, para delicia y asombro de los alumnos, hipnotizados por su palabra.⁷ Lo primero que hizo fue armar el rompecabezas de la 6 *Mis* itálicas. Aunque Gicovate no lo dice, más allá de la desconsolación, la repetición sonámbula y las finales murallas, otros elementos del poema reverberan en el de Lorca: las lágrimas, el agua, el temblor, la pena, una mujer muerta, el bajar y subir, el ruego ("dejadlas"), la fuga, el sueño, una niña en su jardín, una estrella que engaña, un clamor de muerte, un cuerpo bajando en el agua.

7 De nuevo, me honra contarme entre los alumnos de un curso extraordinario: el mejor que hemos escuchado mi hermana y yo. Por lo tanto, Bousoño será un referente obligado en mi comentario del "RS". Cuando me refiera a su curso lo indicaré con sus iniciales: CB. Aprovecho esta nota para agradecerle a Luce López-Baralt el confrontar sus recuerdos del curso con los míos, y compartir conmigo su lectura del poema durante una mañana deliciosa en las montañas de Jájome en Cayey. A ella - también a María Teresa Narváez - les agradezco sugerencias y

trama, desmintiendo así el comentario de Salvador Dalí sobre el poema, citado por Guillén: “¡Parece que tiene argumento, pero no lo tiene!” (Lorca, *Obras completas* xlvii). Sin embargo, antes de hacerlo, el maestro ya nos había preparado para entender la abundancia de agujeros negros en la historia que parece narrar el poema. Bousoño nos alertó al hecho de que la lírica española del XIX, simplona y grandilocuente, dio lugar a la gran poesía del siglo XX, gracias al simbolismo francés, digerido sabiamente por los dos poetas que lo introdujeron a España: Bécquer y Rubén Darío. Su legado más importante no fue otro que el de la técnica de la sugerencia, con su supresión anecdótica y su culto al matiz (la *nuance*). Los poemas de Verlaine, de Rimbaud, de Baudelaire, escamotean información para enamorar al lector, despertando su imaginación, y lo hacen suprimiendo diversos elementos de la posible trama. Para que lo entendiéramos en vivo y a todo color, Bousoño examinó la apoteosis de la sugerencia en el poema lorquiano “Sorpresa”, que elimina el qué, el quién, el cómo, el por qué, el para qué, el dónde, el cuándo, y, de los momentos imprescindibles de la evolución de toda historia, dos: la introducción y el desarrollo, porque el poema comienza justo en su desenlace, repetido al final: “que muerto se quedó en la calle/ que con un puñal en el pecho/ y que no lo conocía nadie”.⁸ Al lector le toca, pues, desenterrar los jirones de la historia sugerida en los versos.

De jirones fue que el maestro reconstruyó la trama del “RS”. El poema comienza con la voluntad esperanzada de amar y con un mundo en orden: la naturaleza es verde, y el barco y el caballo están donde deben estar. No obstante, una mujer sufre: espera desde su baranda a su amor. Ahora sabemos que el mundo ya no está tan bien hecho, pues en él hay dolor y contrabando. El barco lo trae, y lo recoge el hombre a caballo. Sumida en su dolor, la gitana no puede ver su entorno. De pronto, la naturaleza se criza. Ha llegado herido un gitano joven que entabla un diálogo con el compadre, padre de la muchacha. Quiere verla antes de morir. El compadre, roto de dolor, entusiasmo.

⁸ Del mismo modo, Bousoño examinó la rima XLII de Bécquer, que comienza: “Cuando me lo contaron sentí el frío/ de una hoja de acero en las entrañas”; otro *tour de force* de la supresión anecdótica.

confiesa que ya no se reconoce a sí mismo. Ella se ha suicidado en el aljibe del jardín. La naturaleza se apiada: la luz de la luna parece sostenerla misericordiosamente en el agua del brocal donde se mece, y la noche, silenciosa, se pone íntima. Al mismo tiempo, en contraste brutal, guardias civiles borrachos golpean la puerta de la casa que ya el compadre no siente suya. El estribillo se repite al final del poema, cerrándolo con ironía. El mundo no está bien hecho, sino lleno de injusticia y dolor. Hasta aquí el sentido de la trama reconstruida por Bousoño, que guardo en mi recuerdo, y que confirmé leyendo su prólogo al RG.⁹

El metro y la infancia del poeta. La musicalidad del “RS”, por lo intensa, nos recuerda la de otros poemas muy diferentes, pero igualmente célebres: la “Sonatina”, de Darío, y “The Raven”, de Poe. En el caso de Lorca, se trata del ritmo encantatorio del octosílabo del romancero, predominantemente acentuado en tercera y séptima sílaba; ritmo que nos mece como se mece la gitana en el aljibe y como se mecen los niños con las canciones de cuna. El lector queda hechizado, tan alucinado como los protagonistas y el sujeto lírico del poema, porque el romance es un género que nació canción, con sus repeticiones y estribillos. Y Lorca ha dicho: “En abril de mi infancia yo cantaba” (Guillén, “Balada triste” xxi). Nos recuerda Guillén que en la poesía lorquiana el niño no es un tema, sino una actitud (xxii). Actitud vital que comprobamos en su poesía, no solo en el asombro del niño ante el misterio del mundo, sino en muchas de las canciones granadinas de su infancia.¹⁰ Actitud que también emerge en anécdotas de su biografía, como la que narro ahora, inédita. En una visita a Puerto Rico en los años ochenta, y mientras cenábamos en el viejo San Juan, me contaba don Ángel Flores, el ilustre traductor puertorriqueño de Lorca, Neruda y Eliot, que en Nueva York solía fungir como cicerone del poeta. Una vez, al atravesar la tienda Macy’s,

9 Ver el prólogo de Bousoño a la edición del RG y *Poeta en Nueva York* (también accesible en Internet).

10 Mathilde Pomès recuerda que en una visita que le hizo al poeta en su piso de Madrid, en 1931, este tenía el *Cancionero popular español* de Pedrell sobre su mesa de trabajo. Lo cuenta en “Une visite à FGL”, y la cita Eutimio Martín en *El Quinto evangelio: la proyección de Cristo* en FGL (190-191).

perdió de vista a Federico, lo buscó alarmado y, finalmente, lo encontró en el departamento de juguetes, sentado en el suelo, jugando. Lo de Lorca-niño, pues, no es una frase hecha.¹¹

Primera estrofa. El estribillo. Sobre el arranque del poema, dice Juan Ramón Jiménez que “Los versos más inolvidables de Lorca son versos populares”. Cita una copla que oía de niño en Moguer: “Verde que te quiero verde/del color de la aceituna/con el pelo derramado/y los ojos en la luna” (40).¹² Dos palabras que regirán el poema se estrenan en el verso inaugural del “RS”: *verde* y *quiero*, el verbo del deseo. El verde aparece veinticuatro veces; el quiero, siete. El surrealismo entra en el poema con fuerza, con la sinestesia del viento verde y del querer verde, dos imágenes visionarias, como las que prefería André Breton, en su primer *Manifiesto surrealista*, de 1924: “No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que tardamos en traducir a lenguaje práctico” (59). El verde invade el estribillo, pues figura literalmente dos veces en el primer verso y dos en el segundo, y asoma en elementos de la naturaleza que lo ostentan como color en el tercero y el cuarto: la mar y la montaña. El velo verde tras el que el autor implícito¹³ mira la realidad le otorga al poema, desde su inicio, un sabor de irrealidad, de sueño. Sueño y deseo: Freud no le era desconocido a Lorca. El deseo (reprimido o frustrado) como principio

11 En comunicación telefónica del 5 de junio de 2013, el novelista puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, amigo de don Ángel, me cuenta que también le oyó esta anécdota. En “Como un ángel”, Rafael Alberti nombra a Lorca como un niño que alborota jardines (*ABC*, Madrid, 19 de agosto de 1996; accesible por Internet). Sin embargo, la obsesión lorquiana con la figura del niño también hay que insertarla en un contexto mítico. Se trata del arquetipo de una criatura vulnerable, siempre expuesta a peligros que sus poderes sobrenaturales le permitirán vencer. Nacido del inconsciente, personifica las fuerzas vitales que trascienden la razón. Invencible, el niño mítico también es un emblema bisexual de una naturaleza primigenia, aún no diferenciada (Jung, *Psyche and Symbol* 135-141).

12 De su declaración han dado noticia María Estella Harretche (474) y Daniel Devoto (489). La copla citada por Juan Ramón también alude a la relación misteriosa entre la gitana y la luna.

13 La noción es de Wayne Booth, y Gérard Genette la explica: se trata de la imagen textual que nos hacemos de un autor al leer su obra, y que puede, pero no tiene por qué, coincidir ni con el narrador ni con un personaje.

rector de su poesía¹⁴ se manifiesta no solo en el más voluntarioso de los verbos, *quiero*, sino también gramaticalmente en la conjunción entre los dos sexos, masculino y femenino: “*el barco sobre la mar*” y “*el caballo en la montaña*”.¹⁵ Según CB, el mundo parece estar bien hecho: no solo todo está en su sitio, sino que también está imantado por el color de la esperanza y de la vida, y por un amor voluntarioso. No obstante, la extrañeza del primer verso, personificador del verde, así como la alusión al barco sobre la mar, que sugiere la barca de Caronte, nos alertan a un peligro escondido. Al mismo tiempo, el barco y el caballo son emblemas de la libertad.

Gustavo Correa afirma que el estribillo resulta una suerte de “fórmula mágica” del hechizo lunar que sumerge al lector en la atmósfera de sonambulismo en la que se halla sumida la protagonista del poema (52). Vale añadir que en los ritos de todas las culturas hay siempre un mantra que consiste en palabras sin referencia semántica y con repeticiones rítmicas que van adormeciendo (como las canciones de cuna al niño) la conciencia, para abrirle las puertas al inconsciente, que es el que se comunica con el misterio de lo profundo.¹⁶

La incongruencia sintáctica del primer verso.

Hipnotizado por la musicalidad y las imágenes imposibles del poema, el lector pocas veces advierte los significados implícitos en la palabra que se cuele inesperada en la frase inaugural del poema: *que*. Si ya es extraño el verso, por el problema del color, el *que* agudiza su misterio. La sintaxis predecible de la frase sería “Verde, te quiero verde”. ¿Por qué añadirle este pronombre, que en su sentido de conjunción sirve para enlazar con el verbo otras partes de la oración,¹⁷ que aquí faltan?

14 Lo afirma José María Aguirre en “El sonambulismo de FGL”: “La obra de Lorca es el documento literario más impresionante de la poesía española de todos los tiempos creado sobre la realidad amorosa frustrada” (118). Con él concurre Miguel García-Posada (12-13).

15 Mis itálicas. Miguel Ángel Vázquez me alertó hace años a la sugerencia sexual de la morfología del género en estos versos.

16 Incluso, el rosario que rezan los católicos tiene el mismo efecto, porque de tanto repetir los avemarías y los padrenuestros los referentes pierden su sentido, permitiendo el acceso del devoto al estado de ensoñación que los parasicólogos llaman “alpha”.

17 Cito una de las muchas entradas relativas a la palabra en cuestión en el *Diccionario*

Pienso que se emplea para intensificar la sensación de un diálogo al que lector se asoma *in media res*, porque si la voz del sujeto lírico asume el tú de la intimidad, el *que* nos lleva a intuir que ya le ha dicho su sentir al objeto de su amor. No solo repite la palabra *verde*; intuimos que está repitiendo el *te quiero*, como expresión pasional y porque no fue escuchado su reclamo. Entrelíneas, nos parece oírlo: “Te he dicho que te quiero”. ¿No me has oído? ¿No me has entendido? Pues te lo repito: Que te quiero. Esta lectura nos recuerda la ceguera emocional de la gitana. Si fuera ella la destinataria de este requiebro amoroso (no lo sabemos), tampoco lo oiría. El *que* conjuntivo también es típico de los romances; baste recordar el del prisionero, “Que por mayo/era por mayo...”.

El verde. Mezcla de amarillo y azul, el poeta lo esgrime como estandarte de la ambigüedad. Aparece desde el primer verso del “RS”, y ha sido muy estudiado por la crítica lorquiana.¹⁸ En *FGL: el color de la poesía*, Pedro Guerrero Ruiz y Veronica P. Dean-Thatcher (81-2) mencionan varias aproximaciones al más lorquiano de los colores. Bousoño dice que el viento es verde porque las ramas lo son,¹⁹ y que Lorca tomó esta técnica visualizadora de “La verdecilla”, de Juan Ramón Jiménez (*Irracionalismo poético (El símbolo)*, 1977).²⁰ Manuel Antonio Arango ve en el verde el color de la vegetación, pero también el de la lividez cadavérica (*Símbolo y simbología*, 1995). Gregorio Prieto de la RAE (1872).

18 El poeta mismo hace suyo este color en una afirmación dramática: “Como poeta auténtico que soy y seré hasta mi muerte, no cesaré de darme golpes con las disciplinas en espera del chorro de sangre verde o amarillo que necesariamente y por fe habrá mi cuerpo de manar algún día” (Nandorfy 25). Por otra parte, hay una carga semántica en la irregularidad acentual del primer verso (repetido cuatro veces más): más allá del predecible acento en séptima, el acento en primera sílaba, poco usual en el romancero, singulariza el verde como extraño. Se trata del color que inaugura y, a la vez, emblematiza el misterio en el poema.

19 También por una razón evidente: el viento solo podemos “verlo” por el movimiento de las cosas que toca.

20 El poema dice así: “Verde es la niña. Tiene/verdes ojos, pelo verde. /Su rodilla silvestre/no es rosa ni blanca. Es verde. /;En el aire verde viene!/ (La tierra se pone verde)/Su espumilla fulgente/no es blanca ni azul. Es verde. /;En el mar verde viene!/ (El cielo se pone verde) /Mí vida le abre siempre/una puertecita verde” (Jiménez, *La frente pensativa* 68).

declara que la repetición del verde en el “RS” suena a letanía, y que el verde es el paisaje que le sirve de fondo a personajes verdes (*FGL y la Generación del 27*, 1977). Gustavo Correa afirma que el verde es el color de los gitanos de Lorca (*La poesía mítica de FGL*, 1957).²¹ Arturo Barea opina que el verde de la gitana procede del “verdín flotante del aljibe que refleja la luz de la luna en sus aguas e ilumina suavemente de verde su cara aceitunada” (*Lorca, el poeta y su pueblo*, 1956). José María Aguirre dice que el verde representa la esterilidad, la frustración y la muerte, así como también el amor sin fruto, amargo, equívoco.²² Francisco García Lorca observa que el verde se ha personificado y el sujeto lírico lo aborda como interlocutor (“Verde”, *Homenaje a Casaldueño*, 1972); y Carmen Hernández Valcárcel propone que el verde del agua homicida en la que la gitana se suicida se convierte en el *leit-motif* del poema (*La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, 1978). Por su parte, Daniel Devoto entiende que el verde es el color de la esperanza y la caza de amores: “Es, desde la Roma clásica, el color de las cortesanas, y se torna, en España, en el de los galanes”. Cita unos versos de torneo medievales: “Vamos vestidos de verde/por mostrar nuestra esperanza; /que quien no espera no alcanza”. También recuerda un romancillo de Fuente Vaqueros, citado por Francisco García Lorca: “A la verde, verde, / a la verde olivo....” (Devoto 491-2).

No obstante, lo que es innegable es el sentido negativo del verde en la poesía lorquiana, asociado a la fruta amarga. Basten unos ejemplos del RG: “Lloras zumo de limón/agrio de espera y de boca” (“Romance de la pena negra”); “El niño cantaba en el seno/de Anunciación sorprendida./Tres balas de almendra verde/tiemblan en su voccecita” (“San Gabriel”); “en el agrio verde/caballos enfurecidos” (“Reyerta”), “un chorro de venas verdes/ le brota de la garganta” (mientras le cortan los senos a la santa en “Martirio de Santa Olalla”). A lo que

21 Recordemos los versos del “Prendimiento de Antoñito el Camborio”: “Moreno de verde luna/anda despacio y garboso”.

22 Es decir, homosexual. Sobre el tema de la “abrumadora tragedia de la fisiología”, como la nombrara el propio Lorca en carta a Adriano del Valle, publicada por Robert Marrast en *Ínsula* (nº 228-229, nov.-dic. 1965), ver Ángel Sahuquillo: *FGL y la cultura de la homosexualidad* (1986) e Ian Gibson: *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay* (2009).

vale añadir los epítetos de dos personajes: el Amargo (“Romance del emplazado”) y la “niña amarga” (“RS”).

Aguirre pone el acento en el sentido amargo del verde, aunque reconoce su ambigüedad: según Jung, es el color de la vida y de Venus (el amor); pero a la vez, de la serpiente, del instinto y del peligro. Lorca lo asocia a la frustración del deseo. El poeta reconoce los colores ligados en Occidente al género: rosa/hembra, azul/varón, y propone el color naranja para aludir al amor pleno entre hombre y mujer. Por ambiguo, el color verde apunta en su poesía a la homosexualidad; opuesto a la rosa, es afín al azul. Aguirre cita versos elocuentes al respecto: “Nadie come naranjas/bajo la luna llena. /Es preciso comer/fruta verde y helada”, “Verde rama exenta/de ritmo y de pájaro/ [...] Lloro/frente al mar amargo”, “Quise las manzanas verdes, /no las manzanas rosadas”, “Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo/por vena de coral o celeste desnudo”... Además, destaca la asociación del unicornio - símbolo secular de la homosexualidad - al verde: “La luna clava en el mar/su largo cuerno de luz. /Unicornio gris y verde,/estremecido, pero extático” (Aguirre 102-9). Me permito añadir a estos ejemplos la frase más elocuente de Lorca al respecto: “hombres de mirada verde”. Así de contundentemente define el poeta a los homosexuales en su “Oda a Walt Whitman” (*Obras completas* 453).

En fin, el verde tiene tantos sentidos - vida, muerte, vegetación, monte, mar, agua estancada, cadáver, homosexualidad (y con el blanco, es el color de la bandera de Andalucía) - que el empleo que hace Lorca de él me ha hecho pensar en la huella quizá inconsciente del léxico árabe, en el que cada palabra tiene sentidos diversos. Luce López-Baralt, reconocida experta en el tema de los moriscos y la poesía musulmana, y que ha estudiado la variabilidad semántica - propia de las lenguas semíticas - de la simbología de San Juan de la Cruz, me lo confirma como una posibilidad aún no estudiada.²³ Añade que el verde es el color preferido del mundo árabe, como lo explica

23 En lo que concierne a Lorca, Marie Laffranque (*Les idées esthétiques de FGL*, 1967) insiste en “la variabilidad de los símbolos lorquianos”; del mismo modo, Rafael Martínez Nadal (*El Público. Amor, teatro y caballos*, 1978) habla de “la rica polivalencia” de “todas las imágenes, metáforas y símbolos lorquianos”. Los cita Richard Predmore en “Simbolismo ambiguo en la poesía de FGL” (230).

Abdelwahab Bouhdiba en “Les Arabes et la couleur” (347, 350-1). El erudito musulmán parte de la premisa de que el color es un fenómeno cultural y que el simbolismo de los colores no es universal. En la cultura árabe, desértica, predomina el verde como símbolo de la vegetación y la vida. El amarillo es despreciado por ser el color de la arena, y el azul, demonizado en los ojos del diablo, es equivalente al color negro desde la óptica occidental.²⁴ Mientras que el verde - el color de la vida, la fertilidad, la santidad, la espiritualidad - asume en la cultura árabe la misma función positiva que el azul en la simbología cristiana. Para el citado estudioso, no hay mejor prueba de la pertenencia a su cultura que preguntar: *Dis-moi comment tu perçois le bleu ou le vert et je te dirai qui tu es...* Vale añadir que la cultura musulmana es el sustrato más reciente de la andaluza; y que, además de Lorca, son muchos los poetas andaluces que celebran el verde. Recordemos a Bécquer, con la leyenda “Los ojos verdes” (sobre una mujer en el fondo de un lago, y su amado que se ahoga al buscarla) y la rima XII, sobre la niña de los ojos verdes; también a Juan Ramón: “La verdecilla”, “Verde verderol” y “El pajarito verde” (en la versión que comienza: “Morado y verde limón estaba el poniente, madre...”); a Rafael Alberti, quien le dedica un poema a Rembrandt titulado con una afortunada frase que bien podría describir a Lorca: “Voz de verde misterio”;²⁵ pero, antes de todos, al gran Góngora. Baste con citar los títulos de algunos de sus poemas: “Verde el cabello undoso”, “Aquí entre la verde juncia”, “Al tronco de un verde mirto”, “En la verde orilla”, “A una dama muy blanca, vestida de verde”.²⁶ Tal parece que los citados poetas celebran

24 Bouhdiba no lo dice, pues no trabaja a Lorca en su ensayo, pero aquí vienen a cuento unos versos del poema “Mar”, de su libro de poemas: “El mar es/el Lucifer del azul.” (*Obras completas* 204).

25 Robert C. Manteigna afirma la importancia del verde en su poesía, que a veces metaforiza la nostalgia (*The Poetry of Rafael Alberti: A Visual Approach* 115).

26 En una conferencia de 1926 sobre “La imagen poética de don Luis de Góngora” (95-96), Lorca afirma que el autor del *Polifemo* elige su narración para cubrirla de metáforas. Y que “inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas, y piensa, sin decirlo, que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes”. Góngora es una fuente indiscutible para Lorca, en tanto ambos comparten la cultura mitológica, las imágenes insólitas y la sensorialidad. Porque “un poeta tiene que ser profesor

inconscientemente el más árabe de los colores, porque no reconocen en él el sentido espiritual que le adjudica la cultura musulmana.

Dos historias paralelas. O dos maneras de contar la historia. Una, a través de la reflexión y la expresión del sentimiento; de ella se encarga la voz *en off*, para decirlo en términos cinematográficos, muy en consonancia con el intenso carácter visual del poema. La otra manera es la narrativa. Para CB, ambas partes contrastan en la primera estrofa. Tras el estribillo, aparece una mujer sola, que sueña no en su cama, sino en su baranda; lo que nos indica que ha entrado en un estado alterado de conciencia. Con una pincelada genial, el poeta nos ofrece un indicio oblicuo del lugar donde se halla. Confirmado más tarde en el poema con el adjetivo de la frase “las altas barandas”. Ambas palabras insinúan un terreno vertical, como el de los cármenes del barrio del Sacromonte en el Albaicín: casas de varios niveles, con sus jardines y terrazas, que se enseñorean sobre las aguas del Darro. De ahí la posible mirada panóptica de la gitana que espera a su amante, mirando la sierra e imaginando el mar.

La sombra - más allá de su sentido literal alusivo a la oscuridad que el muro proyecta sobre la mitad inferior del cuerpo de la gitana - apunta al dolor agorero de la muerte, y la cintura es, en la poesía lorquiana, la metonimia sexual del cuerpo deseado. Antes de nombrar a la protagonista como “ella”, aparece su cintura como gancho que atrae al gitano que viene a buscarla. La sombra en la cintura podría sugerir que está preñada, pero sobre todo, que el dolor la está ahogando. Dos frases coloquiales nos ayudan a interpretar la escena. La mujer está verde no por muerta, sino por la honda tristeza de la

en los cinco sentidos corporales”, y como Góngora, Lorca privilegia el de la vista. También comparten el misterio. En el caso de Góngora, se trata de un misterio denso, debido al hermetismo de su erudición y de su sintaxis; en el de Federico, de un misterio profundo, pero claro en su aparente levedad (en una frase que ya cité, el poeta mismo lo admite, al decir que quiere construir “una poesía misteriosa y clara”).

He hablado de la recurrencia del color verde en los poetas andaluces, pero no hay que olvidar que un poeta cantábrico - Gerardo Diego - también le rindió homenaje en su “Romance del Júcar”, en el que el agua, el pinar, los corpiños, los ojos, las lunas y los cristales ostentan dicho color.

espera desesperada. Solemos decir: “se puso verde del susto” (para CB, el verde como adjetivo que describe a la gitana, anuncia que algo anda mal). También decimos “tengo al agua hasta el cuello”. La sombra va envolviendo a la gitana de los pies a la cabeza para ahogarla, en prefiguración de su muerte en el aljibe, y ya ha llegado a su cintura, ese centro del cuerpo tan venerado sexualmente por Lorca (recordemos a Leonardo en *Bodas de sangre*: “clavos de luna nos funden mi cintura y tus caderas”, y las de la “Gacela de la terrible presencia”: “Déjame en un ansia de oscuros planetas,/pero no me muestres tu cintura fresca”) (*Obras completas* 1170 y 486). La luna, que ingresó mítica en el RG con su polisón de nardos, domina el paisaje granadino. En un trastrueque irónico, la luna y las cosas se humanizan, mientras la gitana se cosifica; muerta en vida, sus “ojos de fría plata” solo pueden mirar hacia adentro.²⁷

Segunda estrofa. Un verso del estribillo abre la estrofa, y nos damos cuenta de que esta visión del mundo verde es del autor implícito que habita la voz del sujeto lírico, que narra la historia sin narrarla. La muerte está en todas partes; en el verdor (en su sentido mortuorio), en el sueño, en la fría plata de ojos que no ven, en la escarcha de las estrellas y en la mar amarga; también en la noche. Como dice Aguirre, si Guillén es un poeta solar, Lorca es el poeta lunar, y en su poesía nocturna la aurora resulta temible. La naturaleza se vuelve áspera: el viento convierte las ramas de la higuera en lijas, el monte se eriza cual gato salvaje, con sus pitas (plantas carnosas con espinas, abundantes en la tierra seca de Andalucía), descritas con el adjetivo del fruto verde, no maduro: “agrias”. Por cierto, Lorca ha dibujado muy bien al gato garduño (parecido al lince), que furioso, se arquea haciendo una curva similar a la del monte y eriza su pelaje (las pitas); y que también saca sus uñas retráctiles que asemejan las espinas traicioneras de estas. “¿Pero quién vendrá?” La naturaleza presiente el peligro en este *thriller* poético: la llegada de un fugitivo de la justicia,

²⁷ Para Luce López-Baralt, los versos “las cosas la están mirando/y ella no puede mirarlas” evocan otros de la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz: “En la noche dichosa, / en secreto, que nadie me veía,/ni yo miraba cosa,/sin otra luz y guía/ sino la que en el corazón ardía”. Ver su edición (con la colaboración de Eulogio Pacho) de la *Obra completa* del poeta (66).

el gitano, mientras ella “sigue en su baranda”, “soñando en la mar amarga”²⁸ (otro adjetivo ligado a lo verde). La espera ha sido larga, y posiblemente está segura de que su amado ha muerto.

Tercera estrofa. Poeta dramaturgo y dramaturgo poeta, Lorca comienza a esbozar el diálogo entre los dos gitanos: el compadre (padre de la gitana) y el mocito (su amante). Este le dice al compadre que viene “sangrando desde los puertos de Cabra” (pasos de montaña de la provincia de Granada, cerca del mar).²⁹ El mocito quiere - según Aguirre - domesticarse, cambiar sus señas de identidad de contrabandista (caballo, montura, cuchillo), por otras, convencionales (casa, espejo, manta). Quiere ver a la gitana, y morir con dignidad. CB subraya el carácter de trato o negocio (“quiero cambiar”) del parlamento del joven, afín con su faena de contrabandista. Sobre el espejo, dice Concha Zardoya lo siguiente: “El amor que siente Lorca por los espejos proviene, sin duda, del ambiente granadino. Los ríos y albercas desdoblan la realidad: arquitectura y paisaje se espejean en ellos día y noche”. En el “RS”, el espejo es “símbolo del hogar y de la vida sedentaria, antítesis del caballo y en oposición a la vida errante” (Aguirre 241, 243). De momento, nos topamos con un hecho inesperado, dado el clima de clandestinidad prevaleciente en el poema: el mocito es el marido de la gitana. Pide morir “decentemente en mi cama”. “De acero, si puede ser, / con las sábanas de holanda”: la muerte es un ritual que demanda dignidad. Una imagen poderosa, que humaniza las flores, otorgándoles el color de la carne gitana,

28 Es curioso notar la frecuencia con la que el mar se torna femenino en la poesía española: la mar. Una canción anónima española, tan cantábrica como asturiana, que aprendí en Santander en 1964, muestra en una de sus versiones, con ironía sin par, esta oscilación genérica: “A la mar fui por naranjas, / cosa que la mar no tiene, / a la mar fui por naranjas, / cosa que la mar no tiene, / ¡ay mi dulce amor! / esta mar que ves tan bella, / ¡ay mi dulce amor! / esta mar que ves tan bella / es muy traidor”.

29 Josephs y Caballero (231) entienden que el poeta se refiere a los puertos de Cabra de Córdoba, famosos por su bandolerismo (el Tempranillo había nacido cerca de allí), pero prefiero pensar que se trata del sur de Granada, hoy ruta de senderismo que da al mar, porque este - elemento esencial de la simbología del RS - suele ser imprescindible para el contrabando. En su *Poema del Cante Jondo*, Lorca añora la salida al mar: “Granada la que suspira por el mar” (“Camino”, *Obras completas* 241). La pregunta “¿Y por dónde?” deja abierto el misterio del lugar.

embellece su herida mortal: las “trescientas rosas morenas” que manchan su camisa. Sangre que huele, evidenciando la naturaleza animal del hombre (recordemos que Soledad Montoya olía “a caballo y a sombra”). El compadre responde con una sentencia lapidaria: “Pero yo ya no soy yo, /ni mi casa es ya mi casa”. Roto por el dolor de la muerte de su hija (recordemos dos frases coloquiales: “eso me sacó de mis casillas”, o “estoy fuera de mí”), no se reconoce a sí mismo ni a su casa, su segunda piel. El mocito está muriendo (bajando), pero quiere vivir un poco más (subir) para ver a su amada (CB); es decir, llegar a la terraza de las altas barandas donde ella lo esperaba: “barandales de la luna/por donde retumba el agua”. Los dos versos portentosos evocan, según Albert Henry y Eutimio Martín, un pasaje del *Quijote*: “el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la Luna” (I, 20).³⁰ Estos afortunados versos constituyen un *tour de force* sonoro: la oposición entre la vida (el agua) y la muerte (la luna) se metaforiza en las ocho repeticiones de la *a*, vocal de la esperanza, y dos de la *l*, consonante líquida y suave, que prevalecen sobre las dos repeticiones de la *u*, vocal grave y fúnebre, y las consonantes fuertes: la *r* y la *t*.³¹ La meta inalcanzable del gitano es la altura, metáfora para la esperanza y la vida.

Cuarta estrofa. Suben los dos compadres, dejando un rastro de sangre y lágrimas. La ciudad se humaniza: los farolillos de los tejados tiemblan, porque la noche crea la ilusión óptica de la reverberación de la luz en ondas (como la de los astros en el famoso óleo de Van Gogh, *Starry Night*). Aguirre propone que el alba es una amenaza para Lorca, cuyo mundo es oscuro. Las estrellas, convertidas en panderos (coloquialismo andaluz para los cometas infantiles, según García Posada), hieren la madrugada. Es que, continúa este estudioso, la luz hiere en la poesía de Lorca; en “Paisaje”, ya había dicho: “Ya es de noche, y las estrellas/clavan puñales al río”.³² Sin embargo, hay otra

30 Henry (244) y Martín (207).

31 Sobre las resonancias significativas de vocales y consonantes, ver Roman Jakobson/Linda Waugh (45-72).

32 Notas al poema en su edición del Primer RG y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Madrid, Castalia, 1988, pp.127 y 125).

manera de interpretar “los mil panderos de cristal”, de acuerdo con el significado literal de la palabra: también pueden ser las panderetas del baile y la fiesta flamenca, que hieren el silencio de la madrugada con su alboroto.

Quinta estrofa. Asoma otra vez el segundo verso del estribillo. El viento reafirma su verdor, pues deja en la boca el sabor agridulce de tres elementos verdes: hiel (muerte), menta y albahaca (vida). Los compadres retoman su diálogo: el mocito le reclama al viejo ver a la gitana, y este le reprocha no haber llegado a tiempo para salvarla de la muerte: “¡Cuántas veces te esperara...”. Ahora sabemos que su verdor inicial fue el de la desesperación, anunciadora de la muerte, porque mientras esperaba con esperanza, tenía la cara fresca y el pelo negro.

Sexta estrofa. La gitana - encarnación lorquiana de Ofelia como arquetipo de la locura de amor³³- se mece muerta en las aguas del brocal del pozo de su jardín. García Posada nos recuerda la estrecha relación entre el aljibe y el suicidio en la obra de Lorca. En su ensayo “Albaicín”, el poeta habla de “los miedosos aljibes en donde el agua tiene el misterio trágico de un drama íntimo”, y en *Bodas de sangre* le dice la Madre al Padre de la Novia: “Al agua se tiran las honradas, las limpias [...] Quizá se haya tirado al aljibe” (García Posada 128). El ritmo de los dos versos que inician la estrofa metaforiza el rítmico

33 En la introducción a su edición de *Hamlet*, Ann Thompson y Neil Taylor explican lo que Gaston Bachelard ha llamado “el complejo de Ofelia”: la asociación simbólica entre la mujer, el agua y la muerte. Al ahogarse, la mujer se sumerge en su propio elemento, pues, esencialmente líquida, está hecha de sangre, lágrimas, leche y fluido amniótico (26). Aguirre (117) cita una frase de Bachelard que cae aquí como anillo al dedo: “Pour certaines âmes, l'eau est la matière du désespoir» (de su libro de 1964, *L'eau et les rêves*). Soledad Montoya también elige el agua para morir: “Soledad de mis pesares,/ caballo que se desboca,/ al fin encuentra la mar/ y se lo tragan las olas” (FGL, OC 364). En lo que concierne al “RS”, Eutimio Martín nos recuerda una fuente lorquiana para la muerte de la gitana: su poema temprano “La muerte de Ofelia”, que comienza: “Fue sobre el agua verde...” (64, 206). Pero más allá del tema de Ofelia, Lorca mismo se esconde tras la máscara de la gitana suicida, del mismo modo que lo hace tras la esterilidad de Yerma. Son elocuentes unos versos de “Infancia y muerte”: “Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!/, comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos,/ y encontré mi cuerpecito comido por las ratas/ en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos.” (PC 499).

movimiento de la mecida, asociada al sueño, e implícitamente, al sexo. De momento, la naturaleza se apiada (CB): el rayo de luna que ilumina a la gitana parece sostenerla sobre el agua (metáfora de su flotar). La luna - que tiene dejes de muerte en la poesía lorquiana - la mima para adueñarse de ella. La noche se torna silenciosa, recogida. No obstante, este respeto a la muerte lo interrumpe el comportamiento brutal de los guardias civiles borrachos que buscan al gitano “emplazado” para ultimarle. Al final, según CB, la naturaleza se torna fría. El estribillo, que al principio parecía esperanzador, ahora cobra un sentido irónico. No ha pasado nada y ha pasado todo: la vida y la muerte.

He intentado explicar el poema con la ayuda inestimable de mis predecesores, pero ahora me toca hacer un acto de reverencia ante el misterio, porque un poema lorquiano nunca se nos entregará por entero. Los versos del “RS” se nos escapan - para emplear la magnífica metáfora de “La casada infiel” - “como peces sorprendidos”. Solo hemos atisbado fugaces ráfagas de luz para iluminarlos.

Interpretaciones del poema; encuentros y desencuentros. Antes de adentrarnos en este difícil asunto, valga poner las cartas sobre la mesa. Parto de la premisa de que no existe la interpretación correcta ni definitiva de un texto literario, sino las interpretaciones posibles, que serán correctas si este las permite, aun cuando sean contradictorias, porque sin ambigüedad no hay gran literatura. Sin embargo, lo antedicho no debe invitarnos a pensar que todas las interpretaciones son igualmente válidas. Las hay débiles y las hay sólidas, y las mejores son, desde luego, las más razonadas. Dicho esto, también debo advertir que reducir un gran poema a una sola interpretación es debilitarlo, atentar contra su riqueza.³⁴

Sabido es que la literatura siempre propone un comentario importante sobre el mundo, la vida, la muerte, el tiempo. Contraviniendo la advertencia de Bernardo Gicovate, que afirma que el público ha reconocido en el “RS” un poema de tal profundidad

³⁴ En *Una visita a Macondo: manual para leer un mito* (2013), tras un análisis textual minucioso de *Cien años de soledad*, logré probar que la novela nos invita a dos lecturas opuestas, ambas legítimas: la pesimista y la esperanzada. Aunque parezca increíble, también podemos hacerlo con el “RS”, como veremos más adelante.

que los críticos no han sabido descifrar (300), ofrezco un muestrario de interpretaciones - imposible incluirlas a todas, dado lo ingente de la bibliografía lorquiana - de lo que propone el poeta en el poema que nos ocupa:

1928 Melchor Fernández Almagro entiende el poema desde una perspectiva mítica: se trata de la lucha entre el gitano y la guardia civil, que recrea el antagonismo ancestral entre dioses y titanes, porque “no hay héroe sin antagonista”, y para conferirle rango épico a la gitanería andaluza, es necesario un enemigo implacable.³⁵

1956 Pierre Darmangeat afirma que el verde del poema no es de esperanza, sino que parte “d’une sècrete désolation”, “d’un sentiment funèbre” (13).

1957 Para Gustavo Correa, el *RG* trata de la vida, pasión y muerte del gitano, que emerge en el poemario como héroe épico de pasiones violentas y elementales, acechado siempre “por la presencia ineludible de la muerte”, y “avanzando en pos de un destino ignoto empujado por fuerzas oscuras”. La luna mítica que se llevó al niño que la miraba en el “Romance de la luna, luna” reaparece, “embrujadora y maligna”, en el “RS”, hechizando a la gitana hasta llevarla a un estado de ensueño, palpable en sus ojos abiertos con “la extraña fijeza del sonámbulo”, que la aíslan del ambiente que la rodea. En “atracción hipnótica de sonámbula”, “la gitana embrujada por la luna se ha marchado al aljibe a contemplarla más de cerca. Finalmente, en irresistible impulso de fusión plena, ella encuentra al parecer su muerte en misteriosa unión con el astro de la noche” (39, 43, 51).³⁶

35 Ver Fernández Almagro: “FGL: RG” (374), citado por Allen Josephs y Juan Caballero (90-91). A lo que vale añadir que esta oposición que permea el *RG* es la expresión poética de una valiente declaración de Lorca en la entrevista que le hiciera, en 1931, Gil Benumeya, que abonó al odio que detonó su asesinato: “Yo creo que ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío..., del morisco, que todos llevamos dentro” (citado por Ian Gibson como uno de los epígrafes de *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay*; su autor entiende que entre estas minorías maltratadas late implícita la de los homosexuales).

36 La primera edición del libro de Correa se publicó en Oregon (E.U.) en 1957.

1958 Para Bernardo Gicovate, el barco y el caballo “nos sirven para irnos, en la mar o en la montaña, para escaparnos con la esperanza que nos lleva del aquí penoso. [...] Serán entonces el color y la esperanza y el escape tema central del poema” (301-2).

1959 Jean-Louis Schonberg, hablando de los poemas del RG, sentencia: “Siempre un triunfo de la muerte”. De seguido afirma que, en el “RS”, Lorca “explota de nuevo el mismo tema fatal” (201).

1967 En su citado curso, Carlos Bousoño propone que el estribillo lo dice una voz que está fuera de la trama y que apuesta a la esperanza y presenta un mundo bien hecho. Contrasta siempre, en cada una de sus apariciones (menos la final), con la trama de los dos gitanos enamorados que mueren y del padre de ella que está fuera de sí; muestra reveladora de un mundo de dolor. Sin embargo, al final vuelve el estribillo completo con un sentido irónico: la naturaleza sigue igual, fría ante el dolor y la muerte. El lector se da cuenta de que el mundo no está bien hecho, porque siempre encierra la semilla de la muerte.

1967 Para José María Aguirre, el gitano es el autor del verde que te quiero verde. Héroe trágico, querrá a la gitana aunque la sepa muerta. El deseo, evidenciado en el simbolismo sexual de las voces “mar” y “caballo”, “está fuera de duda”, pero “la luna y la muerte van siempre juntas en la obra de Lorca”, por lo que podemos inferir que se trata de un amor imposible. Aguirre propone que “los poemas de Lorca expresan a menudo una clara impotencia erótica ante lo femenino. El RS resulta ser una prueba de esto; o quizá, desde otro punto de vista, de la realidad trágica y destructiva en que se encuentra el amante de ‘lo azul’, de la imperfecta realidad (‘sonámbula’) del instinto sexual en que él mismo se debate” (111-4).³⁷

1973 Para Daniel Cárdenas, el estribillo final sugiere que “la muerte nos rodea, viene y va, y el mundo sigue en orden”, por lo que el verde inicial tiene sabor a dolor. El citado crítico interpreta los dos primeros versos del poema así: “Muerte que te quiero muerte./Viento de muerte./Ramos de muerte” (114, 116).

³⁷ El ensayo de este crítico apareció por primera vez en 1967 en el *Bulletin Hispanique*.

1986 Luis Beltrán nos invita a mirar el “RS” vinculándolo con los tres poemas que le siguen en el RG: “La monja gitana”, “La casada infiel” y “Romance de la pena negra”. Los cuatro poemas versan sobre el varón ausente, y sobre “cuatro maneras distintas de no poder llegar a ser plenamente mujer”: en el primero, el hombre está ausente; en el segundo, la monja lo sustituye por Dios; en el tercero, la infiel no tiene al hombre que quería; y en el cuarto, Soledad Montoya ha perdido al suyo. También propone que el sonambulismo es “el vivir sin vida” de los dos gitanos, cada uno marcado por la ausencia del otro. Percibe en la primera aparición del estribillo “la inconcebible energía del acto creador”, “el estallido inicial de un génesis”, luz que comenzará a anularse por “la sombra”, hasta que asoma la madrugada y la llegada de alguien “concluye la esperanza”. Por opuestas sendas, la gitana y el mocito se han encaminado hacia la muerte. Solo aparecen juntos en el poema cuando ya todo es imposible: ella muerta y él muriendo (48, 53, 55, 61).

1990 Miguel García Posada, tras advertir que “el estribillo no puede tener otro locutor que la voz del narrador”, entiende que la gitana está muerta desde el principio, flotando en el aljibe que refleja la baranda. Añade que el adjetivo verde que cualifica su carne y su pelo tiene su origen en el agua verdosa del pozo: «Lo sonámbulo, es, aquí, el umbral de la muerte, antes de la caída definitiva. Por eso ella sueña mientras él se dirige a su casa vacilante, sonámbulo” (sus *itálicas*). Las “estrellas de escarcha”, que representan el “mundo de arriba, indiferente al destino del hombre”, “anuncian la tragedia” y forman parte de una “naturaleza sombría”. Sobre la aparición final del estribillo en el poema, sentencia García Posada que “entre el mar y la montaña se ha producido la tragedia” (122, 124-7, 129).

1995 Federico Bonaddio ve en el hermetismo del poema una voluntad de oscuridad (*non clarity*) que le permite señalar oblicuamente una orientación sexual censurada por la sociedad de su momento.³⁸

38 Bonaddio: “FGL’s RS. The Desirability of Non-Disclosure” (385-401). Con él coincide Frieda H. Blackwell, para quien el rechazo de las convenciones narrativas tradicionales en el poema simboliza el rechazo de Lorca a las instituciones de poder que imponen normas de comportamiento que ahogan el instinto (accesible en Internet).

1999 Daniel Devoto percibe en el “RS” un sabor de muerte. Comparándolo con la cancioncilla lírica de Juan Ramón Jiménez que ya hemos citado, “La verdecilla”, a la que califica como “leve, mentirosamente fácil”, el poema lorquiano evoca una “oscura pesadumbre”. De manera críptica, al hablar del verde, Devoto alude a la preferencia amorosa no convencional del poeta: dicho color “asume un carácter a un mismo tiempo erótico y funerario, opuesto a la perduración de la pareja y desviándose hacia otras formas del Eros” (494).

2009 Por su parte, Allen Josephs y Juan Caballero afirman que “el misterio en la poesía de Lorca no se puede explicar ni trazar, sólo puede señalarse”, porque en ella - y se refieren a los versos del “RS” que narran la subida de los dos gitanos hacia los “barandales de la luna/por donde retumba el agua” - “hay imágenes que nunca se podrán explicar y es por eso mismo por lo que nos fascina el poema” (96).

Hasta aquí hemos consignado varias maneras de interpretar el “RS”, todas ellas razonables y razonadas. Aunque algunas se contradigan entre sí, son convincentes, porque Lorca es grande, y como lo proclamara sobre sí mismo Walt Whitman, en “Song of Myself”, contiene multitudes. Propongo otras:

El autor implícito, voz del deseo y su frustración. Mi primera lectura concuerda con lo esencial de la de Bousoño, pero lo que este llama la voz *en off*, para mí es el autor implícito, porque el que pronuncia el estribillo y el que narra la historia es un poeta con las señas de identidad de Lorca: misterio, obsesión con el verde, pasión por la canción oral, imágenes insólitas, el *leit motif* del amor frustrado. El estribillo inicial del poema es esperanzado, por la voluntad amorosa del “quiero” y por el verde que imanta cada uno de sus versos, en el sentido de vida. Al final todo ha pasado y la naturaleza sigue como si todo estuviera igual: la ironía del autor implícito también invade el estribillo final, porque el mundo es cruel y el amor se ha frustrado.

La voz de los amantes en el estribillo. Como el romance es “sonámbulo” y todo parece flotar en él, el estribillo podría ser un

eco del deseo de la gitana, que no tiene voz en el resto del poema, porque justo después del estribillo aparece ella soñando, y en los sueños todo es posible, hasta la personificación del verdor. En la ensoñación clarividente de su sonambulismo, la gitana intuye que su amado está próximo a morir, y le habla, pero el estribillo también podría atribuírsele al mismo gitano, porque al deseo lo incendia la ausencia, y ambos penan de amor y temen por la vida del otro. En ambos casos se trataría del discurso indirecto libre que hizo famoso a Flaubert (la voz del narrador o del sujeto lírico, salpicada por palabras del personaje). ¿Y cómo es que estos gitanos pueden acceder a un lenguaje tan poético y extraño como el del primer verso? Porque se trata del inicio de la copla popular andaluza de la que hablaba Juan Ramón Jiménez, y que los gitanos conocerían.

Un cuento de hadas sin final feliz. Los dos personajes masculinos hablan, y cada uno revela en sus palabras quién es. El mocito es un contrabandista que expresa su petición de amparo mediante la retórica de negociación o trueque; el compadre, el viejo sabio que pronuncia una sentencia lapidaria: “porque ya yo no soy yo/ni mi casa es ya mi casa”. No solo tienen los varones el derecho a hablar: uno de ellos - el mocito - tiene la libertad de moverse, gracias al caballo. El otro es dueño de su casa, en la que manda hasta que la muerte de su hija le quite la razón de vivir. La gitana no habla: como las heroínas de los cuentos de hadas y la protagonista muda de la “Sonatina” de Darío, espera soñando que la salve el príncipe azul (como diría la poeta puertorriqueña Clara Lair, “y esa mujer que espera a un hombre que no llega”) (80). El amado sí llegará, pero tarde, y para encontrarla muerta.

Dos historias paralelas del deseo frustrado. Una historia narrada, aunque incierta; otra historia sugerida. Es la vida del poeta, sintetizada en el reclamo imperioso del autor implícito: “te quiero”. Gracias a Ian Gibson hoy sus lectores sabemos que su homosexualidad fue - junto a su envidiada fama, su compromiso social y sus declaraciones públicas liberales, como aquella en la que denunció a la burguesía reaccionaria de Granada - una de las causas de su asesinato. Sin embargo, Lorca nunca renunció a su identidad

sexual: la vivió y la tradujo en el *leit motif* de toda su obra: el deseo frustrado, que anticipó en sus prosas juveniles: “Yo soy un hombre hecho para desear y no poder conseguir”; “Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que casi casi como el maravilloso Verlaine tiene dentro una azucena imposible de regar” (Gibson 70 y 105).

Un solo personaje que es la Pena. Ligada al amor frustrado, protagoniza el RG desde el emblemático “Romance de la pena negra”. En el “RS”, muere en vida de pena la gitana, y por ella se suicida; el mocito la busca desesperado de pena: “¿Dónde está tu niña amarga?”; el compadre ya no se reconoce, de pura pena.

Eros y tánatos. Si algo singulariza a Lorca es una intensa sensualidad que va siempre de la mano de la muerte. En el caso del “RS”, esta se enseñoera en un poema de amor en el que el verde anuncia la muerte desde el primer verso. El poeta mismo, deprimido tras perder los amores de Dalí y Emilio Aladrén, admite, en carta de 1928, a Rafael Martínez Nadal, que no puede escribir más que “poesía elegíaca” (Anderson y Maurer 575).

En “Juego y teoría del duende”, Lorca compara a España con México, países hermanados por su obsesión con la muerte. En España, la muerte le otorga un carácter sagrado a “la liturgia de los toros, auténtico drama religioso, donde, de la misma manera que en la misa, se adora y sacrifica a un dios”, porque “España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional” (PC 36, 38).

La biografía del poeta nos ofrece datos elocuentes sobre esta obsesión fúnebre. Dalí ha testimoniado que, en la Residencia de Estudiantes, “cinco veces al día, cuando menos, Lorca aludía a su propia muerte”, y que “escenificaba” su defunción mediante la mímica.³⁹ En una foto de 1927, el poeta finge su muerte acostado en el suelo; en otra, lo vemos como personaje de *La vida es sueño* de Calderón, encarnando, de negro riguroso y con el rostro velado con toca siniestra, a la Sombra, el nombre mítico de la Muerte.⁴⁰ En *Poeta en Nueva York*, Lorca - visionario como el Miguel Hernández de “Sino

39 Ver la introducción de Víctor Fernández al epistolario entre Dalí y Lorca: *Querido Salvador, querido Lorquito* (28-29).

40 Ver ilustraciones 7 y 24 del libro de Ian Gibson: *FGL: A Life*.

sangriento” – declara, sin saberlo, su futuro en la “Fábula y rueda de los tres amigos”: “Cuando se hundieron las formas/bajo el cri cri de las margaritas/comprendí que me habían asesinado./Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,/Abrieron los toneles y los armarios./Destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro./Ya no me encontraron./¿No me encontraron?/No. No me encontraron.” (OC 403). Aunque no dude en llamarla con tierna familiaridad “mi mamá Doña Muerte”,⁴¹ Lorca la reverencia desde el temor, por su poder inapelable. Al comentar el poema “Córdoba lejana y sola”, su hermano Francisco advierte que “la muerte no es un proceso natural, un acabamiento, sino una frustración. No ve la muerte nuestro poeta como Manrique, para el que ‘el llegar es el morir’. Para Federico el morir es el no llegar, porque la muerte nos sorprende siempre en medio de la jornada y toda muerte es, en cierto modo, asesinato” (279-80). De ahí que el jinete que cabalga por su poesía sea el “caballero de la muerte”. Estas palabras llevan a Eutimio Martín a proponer que para Lorca el hombre está sumido “en un permanente estado de frustración” (43).

El performance del duende. En su conferencia sobre el tema, Lorca intenta nombrar el origen vivo del arte, descartando al “ángel”, que para él es la gracia, que le da luces al artista; y a la musa, que le da “formas”; para quedarse con el duende, al que hay que despertar “en las últimas habitaciones de la sangre”. ¿Y qué es el duende? Lorca se aproxima poéticamente a lo que no puede nombrar: “el espíritu de la Tierra”, “que se encarga de hacer sufrir”, “que no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa...”, que no se repite, que tiene calidad de milagro y que produce “un entusiasmo casi religioso”; para concluir: “El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa, que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas” (PC, 28, 30, 35, 37 y 39).⁴²

41 En carta sin fecha a Regino Sainz de la Maza, citado por Eutimio Martín (42).

42 Es interesante notar que Lorca no concibe al duende como únicamente andaluz:

Ahora bien, ¿cómo podemos reconocerlo en el "RS"? Lorca nos da una pista en su conferencia, al ilustrar un momento en que presencié la aparición del duende. Es el caso de Pastora Pavón, la Niña de los Peines, que cantaba en una taberna de Cádiz sin emocionar al público hasta que, de pronto, «se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval». Desgarrada, «su voz era un chorro de sangre», que por «su dolor y su sinceridad», la asemejaban a un Cristo. ¿Qué quiere decir esto? Sencillamente, que entró en trance, o para decirlo en andaluz, que «le entró el duende». Para traducirlo en clave caribeña, le pasó algo muy parecido a lo que le sucede al babalao en sus ritos, cuando «le entra el santo»; es decir, se comunica con los orichas, las deidades africanas de la santería. Pues bien, Lorca ha entrado en trance al escribir su "RS"; es decir, se ha comunicado con lo más profundo de su sangre, de su espíritu, de su inconsciente, de su raza milenaria. Ese trance se apodera del sujeto lírico, con su mantra del verde que te quiero verde, de la gitana ensimismada y de los lectores, que, sin entender el poema, se apasionan por él desde el momento en que lo leen o escuchan por primera vez, porque perciben en él una verdad descarnada, auténtica y profunda, aunque no sepan cuál es.

Lorca y Lévi-Strauss. Propongo una lectura mítica del poema, que parte de la de Correa, para actualizarla desde la perspectiva del antropólogo francés. Antes de hablar del mito en la poesía lorquiana, hay que recordar que Lorca ya es un mito, no solo porque pertenece a la tríada de grandes poetas que se cargó el fascismo en la guerra civil (con él sucumbieron Miguel Hernández y Antonio Machado), sino sobre todo, por la maravilla estética de su obra. Se trata de un mito creador de mitos: arquetipos que vienen de lejos y apuestan al futuro. Como lo hicieron Fernando de Rojas con la Celestina, Cervantes con don Quijote y Sancho, Flaubert con Emma Bovary, Luis Palés Matos con Filí-Melé, García Márquez con Macondo, Lorca nos ha dejado el binomio del gitano ante la guardia civil, o su equivalente: el negro ante la ciudad del futuro, como metáfora del instinto contra la razón,

lo reconoce en Cervantes, en San Juan de la Cruz y hasta en el ritmo de los ritos de los negros cubanos.

o de la marginalidad contra el poder arbitrario. Defendiendo siempre al elemento débil de la ecuación.

Consciente de la dimensión mítica del RG, Lorca lo llama “el poema de Andalucía”, con “un solo personaje que es la Pena” (“Conferencia-recital” del RG 282). Josephs y Caballero han ponderado la importancia que tiene para la poesía lorquiana la Andalucía milenaria, según Ortega y Gasset, “el pueblo más viejo del Mediterráneo”, con un legado de culturas antiguas impresionante: tartesios, fenicios, cartagineses, griegos, la Bética romana y el Al-Andalus islámico (18). Esta antigüedad es el caldo de cultivo del mito, y Lorca lo sabe: su poesía es una cuestión “de viejísima cultura”, como afirma en su “Juego y teoría del duende” (PC 26). Lo confirma Vicente Aleixandre, al evocar al poeta (en 1937) en *La Hora de España*. Comienza afirmando que “A Federico se le ha comparado con un niño”, para luego matizar lo dicho: “[...] sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta dónde no sé, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado. No, no era un niño entonces, ¡Qué viejo, qué viejo, qué ‘antiguo’, qué fabuloso y qué mítico!” Añade: “Que no parezca irreverencia, sólo algún viejo «cantaor» de flamenco, sólo alguna vieja «bailaora», hechos ya estatuas de piedra, podrían serle comparados. Sólo una remota montaña andaluza sin edad, entrevista en un fondo nocturno, podría entonces hermanársele» (“Federico” OC 1787).⁴³

Y es que Lorca anticipa a Lévi-Strauss, en el *Pensamiento salvaje*, quien afirma después que la mente humana exhibe universalmente dos tipos de pensamiento: el espontáneo (salvaje), libre o natural, basado en la semejanza y en la repetición, en asociaciones simbólicas y en oposiciones binarias que suelen resolverse dialécticamente, y que es motor de las artes, la poesía y el mito; y el domesticado o

43 En su ensayo “Mi FGL”, de 1950, Sebastià Gasch describe una escena en la Barcelona de 1927, en la que Lorca proclama su admiración por lo antiguo. Estaba con Gasch y Dalí en un cabaret de la ciudad, cuando se levanta y dice: “Me voy. Mañana quiero ir al oficio solemne de la Catedral. ¡Qué aroma de pompa antigua!”. Lo cita Andrew Anderson en “Corazón bleu y coeur azul: Dalí y Lorca en diálogo” (14).

racional, basado en la diferencia, el análisis, las relaciones de causa y efecto, imprescindible para las ciencias. Lorca privilegia en su poesía el pensamiento salvaje, muy cercano a lo Freud nombra como subconsciente. En el "RS" reconocemos las repeticiones (el estribillo, el verde), así como el complejo simbólico poderoso que rige su poesía: el verde, la luna, la sangre, el agua, el caballo, la sombra, el mar, el espejo y el cuchillo, con oposiciones que emblemizan el conflicto: el jinete y el caballo (razón e instinto) y el gitano y la guardia civil (individuo y sociedad). También son de raigambre mítica la animación de la naturaleza (el monte, las pitas, la luna, la higuera, la madrugada, el viento) y los personajes arquetípicos sin nombre: el mocito (fugitivo de la autoridad), el compadre (el viejo sabio que emite una sentencia lapidaria) y "ella", la mujer que espera. En el mito (recordemos las *Metamorfosis* de Ovidio), como en el sueño, no hay fronteras temporales ni espaciales, ni identidades fijas: la naturaleza se transforma, la gitana muere en vida, el gitano anhela domesticarse, el dueño de la casa ya no la posee, no sabemos quién pronuncia el estribillo, el viento abandona su transparencia para verdearse, el monte se vuelve gato furioso, la sangre se transforma en rosas, la luna se convierte en madre que acuna a la muchacha muerta, su rayo de luz se vuelve carámbano, la sombra se torna en pez... Y la luna espejea a la gitana, usurpando su epíteto (que no aparece sino hasta la estrofa final: "se mecía la gitana"), para asumirlo como adjetivo en la primera estrofa ("bajo la luna gitana"). El poeta mismo reconoce la calidad mítica del RG cuando afirma que "el libro comienza con dos mitos inventados: la luna como bailarina mortal y el viento como sátiro". Además, el Amargo es un centauro de muerte y de odio (Conferencia-recital del RG" 285 y 288).

Celebración de la copla. La historia de amor que narra en jirones el "RS" celebra el poder de la copla andaluza, porque Lorca fue un estudioso ferviente del cancionero oral, semillero vivo de la poesía española contemporánea, y porque una copla inicia, cierra y resume su historia de amor frustrado. La copla es, precisamente, uno de los elementos que le permite al poema alzar el vuelo y trascender, pues agarra al lector de inmediato y se sella para siempre en su memoria. El

cantautor granadino Carlos Cano, que revivió en las últimas décadas del siglo XX la copla andaluza, despojándola de la trivialidad fácil de cantantes faranduleros, canta en su «Proclamación de la copla» unos versos cónsonos con el fervor de Lorca por el arte popular: «No es canción, se llama copla/y cabe dentro la vida,/que la copla es el querer/que se llama Andalucía,/la copla es el ancho mar/y la arena de la playa,/la copla es adonde vaya/la voz de un pueblo al cantar». Además, nombra la copla con una metáfora magnífica, de resonancias lorquianas: «pararrayo del *te quiero*». *Que te quiero verde*, valdría añadir.

Contra todo, porque sí: la fuerza de un destino llamado deseo. Invierto la frase de unos versos de Gabriel Celaya - “La razón irracional, la loca alegría de estar vivo/*porque sí, contra todo*, palpitando con lo opuesto” (mis itálicas)⁴⁴ - para iluminar aquí el sentido de la repetición del verso inaugural, que aparece cinco veces en el poema: “Verde que te quiero verde”. En su calidad de autor implícito, Lorca desafía la realidad amarga, afirmando, una y otra vez, que seguirá amando a porfía, más allá de la pena.⁴⁵ En el “Poema doble del lago Eden”, de *Poeta en Nueva York*, lo ratifica, cuando insiste: “No, no. Yo no pregunto. Yo deseo” (OC 427). Pese al sentido trágico de su obra, Lorca declaró con contundencia, en 1933, su apuesta a la alegría: “He tenido una infancia muy larga, y de esa infancia tan prolongada me ha quedado esta alegría, mi optimismo inagotable” (José Luis Cano 9-10). Si leemos el estribillo en este sentido, nos damos cuenta de que el poema cierra con una lección magistral cónsona con la personalidad de Lorca, en la que se dan la mano la tristeza y la alegría. En 1937, en *La Hora de España*, Neruda recordaba así al poeta: “Su persona era mágica y morena, y traía la felicidad”.⁴⁶ Mientras, Vicente Aleixandre

44 Los versos pertenecen al Poema 7 de *Operaciones poéticas* (78). En otro poema inolvidable de Gabriel Celaya, “El corazón contra todo”, el poeta busca “Otra luz irremediable y otra rosa/contrá todo, porque sí”.

45 Reformulo aquí la interpretación de Luce López-Baralt, que entiende que en el poema la voz *en off* se aferra siempre a la esperanza (comunicación personal del 8 de junio de 2013); lo que coincide con una afirmación de Gicovate: con la repetición sonámbula “repetimos nuestras esperanzas después del desengaño” (302).

46 Neruda: “FGL”, ver López-Pasarín Basabe (180, reproducido en Internet: dSPACE.wul.waseda.ac.jp/.../KyoyoShogakukennyu_1...). La memoria popular ha mejorado la frase: “Era mágico y moreno, y su sonrisa traía la felicidad”. Evocando

ponía el acento el mismo año y en el mismo periódico republicano, en "el otro Federico", el "noble Federico de la tristeza" (López Pasarín-Basabe 184). Percepción confirmada por el propio poeta, cuando declara en unos versos del citado poema: "soy un pulso herido que ronda las cosas del otro lado" (OC 427).⁴⁷ El "RS" se abre, pues, a una lectura dual: la trágica, que ha predominado en la crítica, y la esperanzada, insólita. En un acto de reverencia ante la riqueza del poema, esta lectora abraza ambas, sin pestañear. Aceptando la lección magistral que Lorca articula desde su obsesión por el misterio: en la pluralidad semántica late la clave del imponderable valor estético de su poesía.

Epílogo. En un ensayo hoy canónico sobre Miguel Hernández, afirmaba Bousoño que la grandeza de un poeta depende de la cantidad de tradición que su obra, desde su novedad, salva. Lorca confirma esta sabia sentencia ("Notas" 34). Hoy he querido trazar varias de las fuentes del misterio profundo de su poesía: el cancionero y el romancero español, el simbolismo francés, el surrealismo, San Juan de la Cruz, Góngora, Juan Ramón, el mito, el sueño, la poesía andaluza, la variabilidad semántica del léxico en el pensamiento musulmán. Como en la vida misma (no se nos escape que la sexualidad atormentada del poeta y su obsesión visionaria con la muerte, el misterio último, son también fuentes del enigma de su poesía), todo puede pasar en ellas - sobre todo, lo imposible - sin que el lector estrene asombro, porque estas instancias - literarias, orales, lingüísticas, psíquicas - son fenómenos libres, que no le pueden poner puertas al campo. Además, estas funcionan a través de imágenes, mientras más sorprendentes, mejor. Aunadas a la supresión anecdótica, hacen que la ambigüedad se enseñoree en el "RS", creando "la inestabilidad intrínseca del texto", para emplear la oportuna frase de María Estella Harrette (483). Como tantas veces, Lorca hace del misterio un ultimátum, al declarar que su poema más amado "siempre tendrá luces cambiantes" ("Conferencia-recital del RG", 286). Del mismo

a Lorca, en "Federico", Alexandre habló de "su tremenda risa morena" (183).

⁴⁷ Confieso que me hubiese gustado más que el verso leyera: "soy un pulso herido que ronda el otro lado de las cosas".

modo, lo nombra como duende, aquel “poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica” (“Juego” 26). Lleva razón; lo hemos comprobado. No obstante, ¿qué resulta de la volición enigmática del poeta? Nada menos que la rendición del lector, que queda hechizado para siempre; también, el placer sensual de ir descifrando el poema lentamente, poniendo en práctica la lección del simbolista Mallarmé: “Nombrar un objeto es suprimir tres cuartas partes del disfrute del poema, que se logra por la dicha de adivinarlo poco a poco: sugerirlo; he ahí el sueño”.⁴⁸ Y desde luego, interpretaciones múltiples, diversas e incluso contradictorias del poema, que al enriquecerlo, convierten al lector en coautor lorquiano. No es poco.

ROMANCE SONÁMBULO

I. Verde que te quiero verde.

Verde viento. Verdes ramas.

El barco sobre la mar

y el caballo en la montaña.

Con la sombra en la cintura

ella sueña en su baranda,

verde carne, pelo verde,

con ojos de fría plata.

Verde que te quiero verde.

Bajo la luna gitana,

las cosas la están mirando

y ella no puede mirarlas.

II. Verde que te quiero verde.

Grandes estrellas de escarcha

vienen con el pez de sombra

que abre el camino del alba.

La higuera frota su viento

con la lija de sus ramas,

48 Mi traducción. El original lee: “Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve” (Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire* 103).

y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

III. Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme,
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna

por donde retumba el agua.

IV. Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.

Dejando un rastro de sangre.

Dejando un rastro de lágrimas.

Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.

Mil panderos de cristal
herían la madrugada.

V. Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.

Los dos compadres subieron.

El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.

¡Compadre! ¿Dónde está, dime?

¿Dónde está tu niña amarga?

¡Cuántas veces te esperó!

¡Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

VI. Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.

Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.

Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.

La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.

Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.

Verde que te quiero verde.

Verde viento, verdes ramas.
 El barco sobre la mar.
 Y el caballo en la montaña.

Bibliografía

- Aguirre, José María. *Federico García Lorca: El escritor y la crítica*. Ed. Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Taurus, 1975.
- Anderson, Andrew. "Corazón bleu y coeur azul: Dalí y Lorca en diálogo". *Scriptum*, Monográfico Salvador Dalí (2005).
- ___ y Christopher Maurer, eds. *Federico García Lorca: Epistolario completo*. Madrid: Cátedra 1997.
- Beltrán, Luis. *La arquitectura del humo: una reconstrucción del Romancero Gitano de Federico García Lorca*. Londres: Tamesis, 1986.
- Blackwell, Frieda H. "Deconstructing Narrative: Lorca's *Romancero Gitano*". *Cauce* 26 (2003).
- Bonaddio, Federico. : "Federico García Lorca's Romance Sonámbulo. The Desirability of Non- Disclosure". *Bulletin of Hispanic Studies* 72 (1995).
- Bouhdiba, Abdelwahab. "Les Arabes et la couleur". *Hommage à Roger Bastide*. París: PUF, 1979.
- Bousoño, Carlos. "Notas sobre un poema de Miguel Hernández, 'Antes del odio' ". *Cuadernos de Agora* 49-50 (1960).
- ___ . *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1952.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1962.
- Cano, José Luis. *García Lorca: Biografía ilustrada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1962.
- Cárdenas, Daniel. 'Otra interpretación del Romance sonámbulo'. *ETL* 2 (1973).
- Caudet, Francisco. *Las cenizas el Fénix: la cultura española en los años treinta*. Madrid: Ediciones de La Torre, 1993.
- Celaya, Gabriel. *Operaciones poéticas*. Madrid: Alberto Corazón, 1971.

- Correa, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid, Gredos, 1975.
- Darmangeat, Pierre. "Essai d'interpretation de Romance sonámbulo". *Les langues Neolatines* 50 (1965).
- Devoto, Daniel. "Notículas sesquiálteroseculares al *Romancero gitano*". *Bulletin Hispanique* 101. 101-102 (1999).
- Díaz Plaja, Guillermo. *Federico García Lorca: su obra e influencia en la poesía española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima edición. Madrid: Real Academia Española, 2001.
- Fernández Almagro, Melchor. "Federico García Lorca: *Romancero Gitano*". *Revista de Occidente* 21 (1928).
- Fernández, Víctor y Rafael Santos Torroella, ed. *Querido Salvador, querido Lorquito*. Barcelona: Elba, 2013.
- García Lorca, Federico. "Imaginación, inspiración, evasión". *Federico García Lorca: Conferencias*. Ed. Christopher Maurer. vol. II. Madrid, Alianza, 1984.
- _____. "La imagen poética de don Luis de Góngora". *Residencia* III. 4 (1932).
- _____. *Poema del Cante Jondo y Romancero gitano*. Eds. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 2009.
- _____. *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1960.
- _____. *Poesía completa*. Ed. Miguel García Posada. Nueva York: Vintage Español, 2012.
- _____. *Romancero Gitano y Poeta en Nueva York*. Ed. Carlos Bousoño. Madrid: Editorial El Mundo, 1999.
- García Lorca, Francisco. "Córdoba lejana y sola". *Federico García Lorca: el escritor y la crítica*, 1973.
- Génette, Gerald: *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.
- Gibson, Ian. *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay*. Barcelona,

Planeta, 2009.

— — —. *Federico García Lorca: A Life*. New York: Pantheon Books, 1989.

Gicovate, Bernardo. “El Romance sonámbulo de García Lorca”. *Hispania* 41. 3 (1958).

Guerrero Ruiz, Pedro y Verónica P. Dean-Thatcher. *Federico García Lorca: el color de la poesía*. Murcia: Editum, 1998.

Harrette, María Estella. “Mi eco mejor de Juan Ramón Jiménez: los intersticios de la poesía”. *Hispanic Review* 69 (2001).

Henry, Albert. *Les grand poems andalous de Federico García Lorca*. Bélgica: Románica Gandensia, 1958.

Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Ed. Daniel Groinowski. París: José Corti, 1999.

Jakobson, Roman y Linda Waugh. “The Spell of Speech Sounds”. *The Sound Shape of Language*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1979.

Jiménez, Juan Ramón. “El romance, río de la lengua española”. *La Torre* 7. 20 (1959).

— — —. *La frente pensativa (1911-1912)*. Ed. José Antonio Expósito Hernández. Galicia: Linteo Poesía, 2009.

Laffranque, Marie. “Federico García Lorca: Nouveaux textes en prose”. *Bulletin Hispanique* 56 (1954).

Lair, Clara. *De la herida a la gloria: La poesía completa de Clara Lair*. Ed. Elidio La Torre Lagares, con estudio preliminar de Mercedes López-Baralt. 2ª edición. San Juan: Terranova, 2003.

Laszlo, Violet S., ed. *Psyche and Symbol: A Selection of the Writings of C.G. Jung*. Nueva York: Doubleday, 1958.

Lévi-Strauss. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

López Baralt, Mercedes. *Una visita a Macondo: manual para leer un mito*. San Juan: Callejón, 2011, 2013.

López-Pasarín Basabe, Alfredo. “La muerte de Lorca y los poetas de

- La Hora de España*". Londres, 1983. space.wul.waseda.ac.jp/.../KyoyoShogakukenyu_1...
- Manteigna, Robert C. *The Poetry of Rafael Alberti: A Visual Approach*. London: Tamesis, 1978.
- Martín, Eutimio. *Federico García Lorca: Antología comentada, I, Poesía*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.
- — —. *El Quinto evangelio: la proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, 2013.
- Nandorfy, Martha J. *The Poetics of Apocalypse: Federico García Lorca's Poet in New York*. Massachusetts: Rosemont, 2003.
- Paz, Octavio. "Poesía y poema". *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Pomês, Mathilde. "Une visite à Federico García Lorca". *Le Journal des Poètes* 5 mayo 1950.
- Predmore, Richard. "Simbolismo ambiguo en la poesía de Federico García Lorca". *PSA* 189. XVI (1971).
- Sahuquillo, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad*. Tesis doctoral. Estocolmo, 1986.
- San Juan de la Cruz. *Obra completa*. Ed. Luce López Baralt y Eulogio Pacho. Vol. I. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Schonberg, Jean-Louis. *Federico García Lorca - el hombre - la obra*. México: Compañía General de Ediciones, 1959.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Ann Thompson y Neil Taylor. London: Thompson Learning, 2007.