

FEDERICO GARCÍA LORCA

(Un poeta, una obra, una poética, tres poemarios y tres poemas: *74 años después*)

Ángel Díaz Arenas

Federico García Lorca fue asesinado exactamente el 20 de agosto de 1936, es decir, que en el mes de agosto de este año 2010 se cumplen los 74 años de esta muerte trágica y dramática. Y aunque ha transcurrido tanto tiempo su imagen y obra son seguro más actuales que en el año de su asesinato. Porque a su vida y muerte se suman sus libros, hoy completamente publicados, aunque tal vez no siempre con el acierto debido (véanse los avatares editoriales de su *Poeta en Nueva York*), etc. Por esta razón le dedicamos estas líneas y páginas de recuerdo y sobre todo de descripción de algo de su vivir y morir, de sus fines poéticos y estéticos, así como la presentación de tres de sus poemarios, sin olvidar ilustrarlos brevemente con la descripción de tres de sus poemas.

1. Un poeta

García Lorca es el poeta y dramaturgo andaluz y español que perteneció a la «Generación del 27». Éste es un poeta de mitos, su poesía es esencialmente simbólica. Detrás de su apariencia folclórica y popular, ésta revela la tragedia de un ser atormentado por su condición humana. Lorca opondrá siempre su instinto, su condición personal, a los convencionalismos sociales. De esta tensión surge su obra caracterizada por símbolos, entre los cuales, destacan los de «vida-muerte». Su mundo es la noche poblada de lunas, estrellas y magia. Un nocturno siempre lunar, femenino, pero estéril. Véase, por ejemplo, su *Yerma*. Su teatro está inspirado por una intención didáctica y tiene, por lo tanto, una función moralizante y de acción social. Como un contemporáneo suyo, Bertolt Brecht (1898-1956), incorpora el aria del teatro Modernista y la canción aprendida en Lope de Vega (1562-1635), Góngora y el romancero, configurando escenas líricas no para distanciar al espectador y así despertar su conciencia política, sino -y en este aspecto se diferencia y distancia de Brecht- para implicarlo, inducirlo e incorporarlo a la acción dramática. La razón de esta diferencia entre el poeta alemán y el español radica en la poética que los guía y persigue: Brecht llama a la razón y justicia; Lorca, al sentimiento y sensibilidad. De formación liberal, educado por «krausistas»¹, era un intuitivo que apenas sabía de teoría política. No fue nunca militante. Su labor desarrollada al frente de «La Barraca» lo definió como 'izquierdista'. De esa confusión fue víctima el poeta, asesinado en Granada a principios de la Guerra Civil: exactamente el 20 de agosto de 1936 en «Fuente Grande» (Víznar); léase al respecto en la página 485 de la «Muerte en Fuente Grande»² de Ian Gibson:

Contrariamente a lo que se mantenía durante años, Federico García Lorca no fue fusilado en el barranco sino un poco más allá, cerca del manantial conocido como Fuente Grande, que se encuentra al lado

¹ Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) es el fundador del «krausismo», como su mismo nombre indica, y en la España del siglo XIX fu el modelo para realizar las reformas estatales.

² Ian Gibson (*1939): «Muerte en Fuente Grande», en: *Federico García Lorca: 2.-De Nueva York a Fuente Grande 1929-1936*, Tomo 2 (Barcelona, 1987), págs. 482-489, Ediciones Grijalbo.

de este camino de Víznar a Alfacar.

Para que se tenga alguna idea de quiénes fueron sus asesinos sólo tenemos que leer un par de frases de la página 487:

«Acabamos de matar a Federico García Lorca -se jactaba [Juan Luis Trescastro] la mañana del asesinato-. Yo le metí dos tiros en el culo por maricón».

O bien de la página 488: «Aquel mismo día llegó a la casa de la calle de San Antón un miembro de la <Escuadra Negra> con una carta de Federico. Decía, sencillamente: <Te ruego, papá, que a este señor le entregues 1.000 pesetas como donativo para las fuerzas armadas>. Se trataba de una vil jugada que se le había hecho al poeta en el Gobierno Civil, dándole a entender que, si pagaba su padre esta muy considerable cantidad, salvaría la vida. Federico García Rodríguez, pensando que su hijo vivía todavía, desembolsó la cantidad requerida. La operación fue observada por el chófer de la familia, Francisco Murillo Gámez, a quien los asesinos le dirían a continuación que acababan de fusilar al poeta en Víznar, mostrándole un paquete de cigarrillos Lucky sustraído al cadáver». Ésta es la última carta, «Sus últimas líneas» escritas, que figura reproducida en la página 1277 de su «Correspondencia 1910-1936»³ y dice lacónicamente: «Te ruego, papá, que a este señor le entregues 1.000 pesetas como donativo para las fuerzas armadas». Sin comentarios. El texto clama, grita y se sonroja por sí solo. Éstos eran los buenos. Poeta granadino de quien el poeta y maestro sevillano, Antonio Machado, «cantará el último adiós», lo que hace en su poema titulado «El crimen fue en Granada»⁴; su primera parte⁵, titulada «El Crimen», es la que reproducimos en este texto:

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico
-sangre en la frente y plomo en las entrañas-.
... Que fue en Granada el crimen

³ Federico García Lorca: «Correspondencia 1910-1936», en: *Prosa. Obras Completas III* (Barcelona, 1997), págs. 641-1277, Edición de Miguel García-Posada, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

⁴ Antonio Machado (1875-1939): «El crimen fue en Granada», en: *Poesía y prosa. Biografía*, págs. 285-286 (Barcelona, 2^a1984), pág. 285, Edición de José Luis Cano, Editorial Bruguera.

⁵ Este poema posee, entonces, dos partes, titulándose la I «El Crimen» y consta de 14 versos (cantidad versal del soneto), mientras que la II se titula «El Poeta y la Muerte» y posee 24 versos.

sabed -¡pobre Granada!- en su Granada...

Sobre la relación amical de Antonio Machado y Federico García Lorca escribe Manuel Tuñón de Lara en la página 90 de su *poeta del pueblo*⁶: «Otro amigo y en tiempos maestro se le va a Machado: Rubén Darío⁷, muerto en 1916. Y casi en los mismos días encuentra por primera vez a un hombre al que también veinte años más tarde cantará el último adiós. Es un mozalbete granadino que llega a Baeza en excursión escolar dirigida por Domínguez Berrueta⁸, amigo de Machado. El muchacho, de tez aceitunada, interpreta al piano maravillosamente la danza de *La vida breve* de Falla⁹. Le ha dicho a Machado que a él le gustan la música y la poesía. Berrueta le dice su nombre: el muchacho se llama Federico García Lorca». Contando sobre esta muerte de Federico García Lorca, pero esta vez con un enfoque de cariz mucho menos poético y de raigambre más tétrica y profunda Rafael Alberti en la página 184 de *La arboleda perdida*, 2^o: «Me enteré luego, por casualidad, de la versión que le habían dado a Falla sobre la muerte de García Lorca, por quien él había intercedido dos veces ante el Gobierno militar de Granada. Alguien muy importante le había dicho a don Manuel en Argentina que Federico no había sido fusilado, sino muerto a patadas y culatazos en una habitación del mismo lugar en donde estaba detenido». Escribiendo sobre este poeta trágicamente muerto y asesinado de la manera que fuera otro poeta (quien en su día tuvo el valor de gritar y asumir un *Yo acuso*) y además «Premio Nobel de Literatura del año 1971»: «Sí, cómo atreverse a escoger un nombre, uno solo, entre tantos silenciosos? Pero es que el nombre que voy a pronunciar entre vosotros tiene detrás de sus sílabas oscuras una tal riqueza mortal, es tan pesado y tan atravesado de significaciones, que al pronunciarlo se pronuncian los nombres de todos los que cayeron defendiendo la materia misma de sus cantos, porque era él el defensor sonoro del corazón de España. Federico García Lorca! Era popular como una guitarra, alegre, melancólico, profundo y claro como un niño, como el pueblo. Si se hubiera buscado difícilmente, paso a paso por todos los rincones a quien sacrificar, como se sacrifica un símbolo, no se hubiera hallado lo popular español, en velocidad y profundidad, en nadie ni en nada como en este ser escogido. Lo han escogido bien quienes al fusilarlo han querido disparar al corazón de su raza. Han escogido para doblegar y martirizar a España, agotarla en su perfume más rápido, quebrarla en su respiración más vehemente, cortar su risa más indestructible.»¹¹ Continuando escribiendo y acusando

⁶ Manuel Tuñón de Lara (1915-1997): *Antonio Machado, poeta del pueblo* (Madrid, 1997), Taurus Ediciones.

⁷ Su real nombre es Félix Rubén García y Sarmiento (1867-1916) y es el poeta nicaragüense que viene considerado, con suma razón, como padre del Modernismo Hispano y es uno de los más prestigiosos poetas en lengua castellana.

⁸ Parece ser que su real nombre es Juan Domínguez Berrueta (1866-1959).

⁹ Manuel de Falla y Matheu (1876-1946) fue un compositor gaditano y español y su obra, *La vida breve*, data de 1904-1905.

¹⁰ Rafael Alberti (1902-1999): *La arboleda perdida, 2. Tercero y Cuarto libros (1931-1987)* (Madrid, 1997), Alianza Editorial.

¹¹ Pablo Neruda (1904-1973): «Federico García Lorca», en: *Para nacer he nacido*, págs. 70-75

este mismo «Premio Nobel» en la página 114 de su «Querían matar la luz de España»¹²:

Hay dos Federicos: el de la verdad y el de la leyenda. Y los dos son uno solo. Hay tres Federicos, el de la poesía, el de la vida y el de la muerte. Y los tres son un solo ser. Hay cien Federicos y cantan todos ellos. Hay Federicos para todo el mundo. La poesía, su vida y su muerte.

Este autor de un *Yo acuso* (ante el Senado chileno que le acarreó el exilio en 1948¹³) quien también escribió un poema, «*Oda a Federico García Lorca*»¹⁴, de cuya inmensidad versal (117 versos y «XII estrofas») sólo resaltamos 7 de la «X»:

Federico,
tú ves el mundo, las calles,
el vinagre,
las despedidas en las estaciones
cuando el humo levanta sus ruedas decisivas
hacia donde no hay sino algunas
separaciones, piedra, vías férreas.

Sobre este 'cadáver' vivo muerto también escribe, aunque históricamente mucho más tarde, *El escriba sentado*: «Mas fue real este cadáver exquisito¹⁵ y para siempre quedará

(Barcelona, 41986), págs. 70-71, Editorial Bruguera.

¹² P. Neruda: «Querían matar la luz de España», en: *Para nacer he nacido*, op.cit., págs. 113-115.

¹³ Este discurso fue pronunciado ante el Senado de la República de Chile exactamente el 6 de enero de 1948; una reproducción de él puede leerse en P. Neruda: «Yo acuso», en: *Para nacer he nacido*, op.cit., págs. 335-362.

¹⁴ Pablo Neruda: «*Oda a Federico García Lorca*», en: *Obras Completas*, págs.223-226 (Buenos Aires, 21962), págs. 225-226, Cronología de Pablo Neruda y Bibliografía por Jorge Sanhueza, Editorial Losada.

¹⁵ Esta misma frase o expresión, «*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*», encuentra su explicación textual en la voz de Luis Doria, quien refiere en la página 191 de *El pianista* del mismo [Manuel Vázquez Montalbán [*El pianista* (Barcelona, 61985) Editorial Seix Barral]: «-Como dicen en mi tierra: el muerto al hoyo y el vivo al bollo, lo que traducido al mejor francés que sé viene a decir: *Le cadavre exquis boira le vin nouveau*». Significado que puede complementarse con lo que el mismo personaje grita en la página 280 en París (hacia el 20 de julio de 1936) a Alberto Rossel, Teresa y Gunnard Larsen cuando regresan en coche a España para participar en la Guerra Civil que acaba de estallar: «-¡Hijos de puta! ¡Hijos de la gran puta! ¡Creéis que me dejáis aquí muerto de vergüenza, crucificado por vuestro ejemplo! ¡No estoy muerto! ¡Soy un cadáver exquisito, el cadáver de la razón, y vosotros sois mezquinos esclavos de las emociones más baratas! *Le cadavre exquis boira le vin nouveau!* No lo olvides, Albert. Ni tú, mala puta, vaca gorda fracasada. Y tú, sueco, maricón, que eres un maricón». Los equivalentes castellanos de esta expresión estaban ya glosados previamente en dos obras de este escritor, por ejemplo, en la página 93 de *Los mares del Sur* (1979), «-A rey muerto rey puesto», o bien en la página 261 (el subrayado nos pertenece) de *Los pájaros de Bangkok* (1984): «Eso en Occidente ya ha llegado al colmo, porque en el fondo del fondo el gran vigilante de la moral en las culturas cristianas, Dios, es un cadáver exquisito y eso lo sabe todo el mundo, hasta el Papa de Roma».

esta pose indecisa de García Lorca como¹⁶ todas sus posibilidades de vestuario (nacimiento, comunión, boda) reunidas para el disfraz de una muerte increíble, increída, incrédula. Murió asesinado por una sublevación militar, fórmula colectiva de asesinato que aún espera su Agathe Christie¹⁷ y su Hércules Poirot.¹⁸ Se trata del conocido caso del asesinato de un pueblo en un país cerrado, cerrado por dentro naturalmente, y la llave en la boca del cadáver, para que se enterara.»¹⁹ Siendo el mismo muerto el que mejor previó y describió su propio asesinato y muerte con sus ojos de vidente premonitorio en su «Fábula y rueda de los tres amigos»²⁰ y esto en tres versos separados (50, 63 y 67):

... por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado.
 ... comprendí que me habían asesinado.
 ... y no me encontraron.

1.1. Una obra

Entre sus **obras líricas** es mundialmente conocido su *Primer romancero gitano* o su *Romancero gitano* (1928); sin olvidar otros títulos: *Canciones 1921-1924* (1927), *Poeta en Nueva York* (1929-1930), *Poema del cante jondo* (1931), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), *Seis poemas galegos* (1935), *El Diván de Tamarit* (1940), etc.; entre las **dramáticas** merecen especial atención: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *Mariana Pineda* (1938), *La casa de Bernarda Alba* (1942), *El público* y *Comedia sin título* (1978)²¹, etc.

2. Una poética

Federico García Lorca escribe en las páginas 121-122 de «La imagen poética de don Luis de Góngora»²²: «La narración es como un esqueleto del poema envuelto en la

¹⁶ Tal vez «con».

¹⁷ Ésta es una autora inglesa (1890-1976) de novela policiaca.

¹⁸ Éste el inspector de policía que tiene como misión resolver los casos que ocurren en las novelas de dicha nombrada escritora inglesa.

¹⁹ Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): «García Lorca, Federico», en: *El escriba sentado* (Barcelona, 1977), pág. 199, Grijalbo Mondadori.

²⁰ Federico García Lorca: «Fábula y rueda de los tres amigos», en: *Poeta en Nueva York. Tierra y luna* (Barcelona, 1983), págs. 120-127, Edición crítica de Eutimio Martín, Editorial Ariel.

²¹ Sus *Obras Completas* publicadas en 1986 en la Editorial Aguilar abarcan 3 Volúmenes. Hay otras *Obras Completas* posteriores en cuatro tomos (*Poesía, Teatro, Prosa y Primeros escritos*), preparadas por Miguel García-Posada, que fueron publicadas por Galaxia Gutenberg y el Círculo de Lectores de Barcelona en los años 1996-1997. Éstas provienen de las que el mismo crítico-periodista preparó en II Tomos para la Editorial Akal de Madrid en 1982.

²² Federico García Lorca: «La imagen poética de don Luis de Góngora», en: *Prosa*, (Madrid, 1978), págs. 91-127, Alianza Editorial. Véase también la página 74 de F. García Lorca: «La imagen poética de don Luis de Góngora», en: *Prosa. Obras Completas III*, edición de Miguel García-Posada, op.cit., págs. 53-77.

carne magnífica de las imágenes. Todos los momentos tienen idéntica intensidad y valor plástico, y la anécdota no tiene ninguna importancia, pero da con su hilo invisible *unidad* al poema». He aquí una afirmación que hace el poeta granadino al referirse a otro poeta andaluz de Córdoba, Luis de Góngora (1561-1627), pero que en realidad se la apropia, no solamente como tema de aproximación al máximo poeta hispano del Siglo de Oro, sino como lema de actividad creadora propia. Consideramos que las frases que acabamos de citar poseen en sí una tal importancia y valor de «Poética» que sería imposible encontrar otras más apropiadas, justas, adecuadas y acertadas para establecer la que impera en la producción de la obra lírica del poeta granadino. Con la afirmación, «La narración es como un esqueleto del poema», nos permitimos sugerir que el poeta nacido en Fuente Vaqueros en 1898 expresa que el poema (su poema) debe poseer un hilo conductor (*historia*) que sirva de soporte al *discurso* poético, es decir, que desempeñe la función de 'ancilla'. Con la expresión, «envuelto en la carne magnífica de las imágenes», consideramos que alude a todo aquello que sirve de soporte a «la narración» para textualizarse y adquirir realidad real, a saber, todo lo que el poeta quiere bordar, entrelazar, tejer, enrollar alrededor del hilo conductor: imágenes y metáforas (*discurso*). A nuestro modo de ver ésta es sin duda alguna la poética de García Lorca y su forma de poetizar. Recordemos y citemos lo que él mismo le anunciaba a Sebastián Gasch²³:

A pesar de todo, a mí ya no me interesa nada o casi nada.²⁴ Se me ha muerto en las manos de la manera más tierna. Mi poesía tiende ahora otro vuelo más agudo todavía. Me parece que un vuelo personal.

Esta nueva concepción estética se la expone al mismo destinatario en su carta 29²⁵ (las comillas simples nos pertenecen): «Mi querido Sebastián: Ahí te mando los dos poemas.²⁶ Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi 'nueva manera *espiritualista*', 'emoción pura descarnada, desligada del control lógico', pero ¡ajo!, ¡ajo!, con una 'tremenda *lógica poética*'. 'No es surrealismo, ¡ajo!, la *conciencia* más clara los ilumina'». He aquí la nueva preceptiva poética de García Lorca:

- 1) nueva manera espiritualista,
- 2) emoción pura descarnada, desligada del control lógico,
- 3) tremenda lógica poética y
- 4) no es surrealismo (...), la conciencia más clara los ilumina;

a estos puntos conviene añadir:

²³ F. García Lorca: «A Sebastián Gasch (28) [M: Granada, 8 de septiembre 1928]. Correspondencia 1920-1936», en: *Prosa. Obras Completas III*, edición de Miguel García-Posada, op.cit., págs. 1077-1078, pág.1077.

²⁴ Se refiere al *Romancero gitano*.

²⁵ F.García Lorca: «A Sebastián Gasch (29) [Granada, septiembre de 1928]. Correspondencia 1920-1936», en: *Prosa. Obras Completas III*, edición de Miguel García-Posada, op.cit., pág. 1080.

²⁶ Alude a «Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría».

5) «procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía.»²⁷

3. Tres poemarios y tres poemas

He aquí el lema que ha utilizado, según nuestro parecer, el poeta granadino para realizar su brillante obra. Pero teniendo muy en cuenta el cambio de forma de poetizar que su producción ha sufrido. Siendo esta nueva estética poética la que dominará su creación a partir del *Romancero gitano*, alcanzando su punto álgido en *Poeta en Nueva York*. Pero tanto *Canciones 1921-1924* como el *Romancero* representan los pasos previos que conducen a su obra última y máxima, como mostramos a continuación.

3.1. *Canciones 1921-1924* (1927)

Se aconseja al interesado -que tenga interés en conocer los avatares del nacimiento, producción, maduración y edición de este poemario o cancionero- la lectura de la sustanciosa «Introducción»²⁸ que le dedica Mario Hernández. Sobre estas *Canciones* escribe el mismo introductor en las últimas páginas 24-25 y líneas finales de su texto introductorio: «..., la variedad musical de sus canciones -andaluzas o no- echa sus raíces en una tradición reinventada, antigua y novísima a la par. No en balde Gerardo Diego²⁹, al reseñar con algún retintín el nuevo libro en *Revista de Occidente* (XVII, 1927, pp. 380-84), se referiría a determinadas piezas de Ravel³⁰, Bach³¹ y Bela Bartók³², como término comparativo, al tiempo que anuncia «un inminente primer cuaderno de *Canciones andaluzas*, para piano o guitarra, y voz de soprano». Ningún otro testimonio ha quedado de este proyecto, más crítica y noticia nos conducen a ese moderno gusto -pintura, música, juego- que en *Canciones* se tornasola de profundidad en lo más leve y de mágica gracia en lo más grave. ¿Arte menor? La poesía no se mide por el número ni el metro de sus versos». Para profundizar en la complejidad de la creación y particularmente definitiva y última publicación de este libro aconsejamos asimismo consultar la edición llevada a cabo por Piero Menarini, cuyo título dice:

²⁷ Federico García Lorca: «Carta 6 a Jorge Zalamea (otoño de 1928)», en: *Epistolario II* (Madrid, 1983), pág. 119, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza Editorial.

²⁸ En su página 21 puede leerse: «Por último, lleva como colofón de 17 de mayo de 1927, y aparecerá numerado como primer suplemento de *Litoral*». Mario Hernández: «Introducción», en: *Federico García Lorca: Canciones 1921-1924* (Madrid, 1982), págs. 11-25, Edición, introducción y notas de Mario Hernández, Alianza Editorial.

²⁹ Éste (1896-1987) fue un poeta y ensayista cántabro que perteneció a la «Generación del 27». Su antología de la *Poesía Española* (1932) influyó considerablemente en la evolución de la poesía española posterior.

³⁰ Joseph-Maurice Ravel (1875-1937) es un compositor impresionista francés entre cuyas obras puede destacarse su famoso «*Bolero*».

³¹ Johann Sebastian Bach (1685-1750) fue un gran compositor alemán que además fue un gran virtuoso en la interpretación del órgano y piano.

³² Béla Bartók (1881-1945) era un compositor húngaro que también era pianista y musicólogo.

Canciones y Primeras Canciones.³³ Siendo propiamente la parte correspondiente a *Canciones* la que se halla entre las páginas 59 y 228 y los «XI títulos de sus apartados» constituyentes dicen:

I.	«Teorías» (págs.61-83):	14 poemas,
II.	«Nocturnos de la ventana» (págs. 85-92):	4 poemas,
III.	«Canciones para niños» (págs. 93-104):	7 poemas,
IV.	«Andaluzas» (págs. 105-124):	9 poemas,
V.	«Tres retratos con sombra» (págs. 125-137):	6 poemas,
VI.	«Juegos» (págs. 139-152):	8 poemas,
VII.	«Canciones de luna» (págs. 153-166):	8 poemas,
VIII.	«Eros con bastón» (págs. 167-177):	7 poemas,
IX.	«Trasmundo» (págs. 179-191):	7 poemas,
X.	«Amor (con alas y flechas)» (págs. 193-210):	8 poemas y
XI.	«Canciones para terminar» (págs. 211-228):	10 poemas.

La suma de estos «XI apartados» y «88 poemas» hacen y constituyen el contenido textual de este libro. Curiosamente su editor escribe en la página 6 de su «Introducción»: «Es decir, no se puede tomar a la letra lo que el poeta, con su frecuente imprecisión anecdótica, afirma en una carta a Guillén³⁴ en enero de 1927: <Son 70 canciones desde 1921 a 1923.>³⁵ Aquí, no sólo el último dato cronológico es inexacto; ni siquiera el número de las poesías corresponde al definitivo, pues de hecho, el libro que aparecerá poco menos de cuatro meses después, las canciones serán ochenta y nueve». Esta cantidad de «89 canciones» no corresponden a la de «88» que hemos inventariado y que este mismo editor ofrece. Es más, en la aclaración de cada grupo de poemas especifica la cantidad que contiene y corresponde a cada uno de ellos, excepto en el titulado «Amor» (X) que no se precisa ésta. Ilustramos brevemente este poemario de *Canciones* con «Canción de Jinete» que es una de sus piezas más conocidas y populares:

1 Córdoba.

Lejana y sola.

2 Jaca negra, luna grande,

3 y aceitunas en mi alforja.

4 Aunque sepa los caminos

5 yo nunca llegaré a Córdoba.

6 Por el llano, por el viento,

³³ Federico García Lorca: *Canciones y Primeras Canciones* (Madrid, 1986), Edición crítica de Piero Menarini, Editorial Espasa-Calpe. Esta edición -hecha con sumo saber, sensibilidad y esmero- consta de una «Introducción» [*I Canciones*] (págs. 5-42) que se divide, a su vez, en una «Génesis del libro» (págs. 5-12), «La organización de <Canciones>» (págs. 12-16) y una «Interpretación» (págs. 17-42), subdividiéndose ésta en los «XI grupos» de que consta el poemario y que el editor explica y aclara.

³⁴ Jorge Guillén (1893-1984) es un poeta, ensayista y crítico vallisoletano y español que pertenece, como Diego, a la «Generación del 27».

³⁵ Véase la página 23 del *Epistolario II*.

7 jaca negra, luna roja.
8 La muerte me está mirando
9 desde las torres de Córdoba.

10 ¡Ay qué camino tan largo!
11 ¡Ay mi jaca valerosa!
12 ¡Ay que la muerte me espera,
13 antes de llegar a Córdoba!

14 Córdoba.
Lejana y sola.³⁶

Esta «Canción» consta de 14 versos, medida versal que corresponde a la del soneto tradicional, sólo que posee una estructura diferente: consta de dos versos (1 y 14) de «encuadre» o «marco» y de tres «cuartetos»: I (vs. 2-5), II (vs. 6-9) y III (vs. 10-13). Correspondiendo cada uno de éstos a una fase secuencial progresiva, ya que ésta cuenta realmente una «anécdota» («esqueleto» o «hilo»). De modo que puede decirse que su estructura coincide con la de un relato o drama tradicionales que poseen una *exposición*, un *nudo* y un *desenlace*, tal y como expresa y muestra Claude Bremond en su «Lógica del relato.»³⁷

La exposición la observamos en la «estrofa I» (vs. 2-5) que muestra una situación inicial completamente estática y descriptiva de presentación ambiental. Es una reflexión contextual de lo que va a acaecer.

El nudo se observa en la «estrofa II» (vs. 6-9) que expresa la dinámica actancial y en donde ya están presentes los elementos fundamentales del «hilo» secuencial, es decir, 1) *El lugar* o *lugares* y sus elementos caracterizadores, 2) *El personaje* o *personajes* animados o *actantes* y los objetos que poseen, 3) *El tiempo* que estos seres necesitan para cumplir (o no) ciertas vivencias, y, finalmente, 4) *El tema* o *desenlace* existencial que se deriva de las 'vivencias' que tienen 'seres animados' en un 'lugar' (o lugares) con el transcurrir de un 'tiempo':

1) *El lugar*: Éste viene representado por «Córdoba», meta a alcanzar que adquiere realidad textual en los versos: 1, 5, 9, 13 y 14. Esta situación geográfico-espacial es muy concreta: un país (España), una región definida y autonomía (Andalucía) y en el seno de ésta última hay una ciudad (Córdoba) hacia la que se encamina «el jinete» «por el llano» (punto de contacto con el suelo) y «por el viento» (su mirada ansiosa).

2) *Los actantes*: En esta «Canción» hay dos actantes principales y animados: «jinete» y «jaca»:

³⁶ Federico García Lorca: "Canción de Jinete", en: *Canciones 1921-1924*, (Madrid, 1982), pág.75. Edición, introducción y notas de Mario Hernández. Alianza Editorial; también puede consultarse en: "Canción de jinete", en: *Poesía. Obras Completas I*, (Barcelona, 1996), págs.368-369. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. La numeración de los versos e incluso estrofas (de los dos siguientes) tiene como fin facilitar la labor analítica.

³⁷ Claude Bremond (*1929): *La logique du récit* (Paris, 1973), Éditions du Seuil y «La lógica de los posibles narrativos», en: *Análisis Estructural del Relato. Serie Comunicaciones*, N° 8 (Buenos Aires, 1970), págs. 87-109, Editorial Tiempo Contemporáneo.

2.1) «El jinete» (-«focalizador») viene especificado por la voz del «poeta-auctor» en el título (y los versos de encuadre 1 y 14), pero después se independiza y se textualiza, referenciándose a sí mismo 6 veces: YO (2 veces): pronombre personal de primera persona (vs. 4 y 5); MI (2 veces): adjetivo (pronombre) posesivo (vs. 3 y 11) y ME (2 veces): pronombre reflexivo (función acusativa) (vs. 8 y 12).

2.2) Y es con la ayuda de su adyuvante, «la jaca», que él pretende llegar al destino: «Córdoba». Sobre «la jaca-actante» tampoco recibimos demasiadas informaciones, pero éstas (que vienen filtradas y presentadas por «el jinete») cuentan que ella es «negra» (vs. 2 y 7), «valerosa» (v. 11) y que es portadora de «el jinete» (título) y de la «alforja» con «aceitunas» (v. 3). Además aprendemos que es ella la que recorre los «caminos» (vs. 4 y 10) y el «llano» (v. 6).

3) *El tiempo*: Los extremos temporales de esta «Canción» vienen precisados con dos *imágenes* poéticas de gran plasticidad e intensidad, «luna grande» (v. 2) → «luna roja» (v. 7); a estas imágenes conviene sumar dos adverbios temporales: «nunca» (v. 5) y «antes» (v. 13). Consideramos relevante el «luna grande», como *metáfora* de noche → tragedia, que avanza, en su trayectoria nocturna, hasta «luna roja», *metáfora* de amanecer → muerte. Los adverbios «nunca» y «antes» refuerzan esa imagen de tiempo que transcurre, en una cronología vaga, pero cuyos extremos pueden unirse: el ANTES a la LUNA GRANDE y el NUNCA a la LUNA ROJA, denunciando este paso de tiempo una progresión que abarca de noche-tragedia a amanecer-muerte. De este modo se fijan dos puntos en la línea (teóricamente) ilimitada del tiempo.

4) *El desenlace* viene explicitado claramente en la «estrofa III» (vs. 10-13), en el «¡Ay!» exclamativo y expresador de dolor (reiterado tres veces: vs. 10, 11 y 12) que denuncia que «el jinete» ha recibido el impacto mortal de la MUERTE, metaforizada ésta en la flecha disparada por un ARQUERO «desde las torres de Córdoba» (v. 9). De manera que ésta adquiere, a través de la victoria obtenida, el estatuto de HÉROE («actante principal») de esta «Canción de Jinete».

En la concreción de estos elementos puede observarse que estamos en presencia de algo similar a una «narración» (*historia*), como el mismo García Lorca afirma en la página 52 de su conferencia sobre el «Romancero gitano» (*Prosa*, págs. 47-90):

El romance típico había sido siempre una narración y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad...

He aquí esa «anécdota», ese «esqueleto» y ese «hilo» del que están impregnados casi todos los poemas del poeta granadino que les otorgan unidad y coherencia («hilo invisible que da unidad al poema») y sin el cual sería muy difícil, por muy fino que éste sea, aproximarse a la descodificación de los mensajes de sus textos.

3.2. *Romancero gitano (1924-1927)* (1928)

Este *Romancero*³⁸ apareció, por primera vez, como cuerpo unitario e indivisible de «18 romances», en Madrid en el mes de julio de 1928, en la *Revista de Occidente*³⁹ y su redacción abarca desde 1923 hasta 1927. En la primavera de 1923 escribe Federico García Lorca una carta a Fernández Almagro, donde dice: «...pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea como una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡toda perfume! Quiero sacar de la sombra algunas niñas árabes que jugarán por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos. Figúrate un romance que en vez de lagunas tenga *cielos*. ¡Hay nada más emocionante! Este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y...¡¡Basta ya de Castilla!!». (Véase A. Josephs y J. Caballero, pág. 78). En 1927 escribe, sin embargo, el mismo poeta a Jorge Guillén: «... mandaros (a la revista *Verso y Prosa* de Murcia) algo no puedo. Más adelante. Y desde luego no serán romances gitanos. Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de *poeta salvaje* que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas. No...» (A. Josephs y J. Caballero, op.cit., pág. 83). Esta primera opinión, cargada de criterios negativos y hasta impregnada de cierta amargura y desilusión, cambia con el transcurrir del tiempo, de manera que el mismo Lorca escribe en la página 50 (*Prosa*, págs. 47-90) de su conferencia sobre el «Romancero gitano» (1935⁴⁰):

He elegido para leer con pequeños comentarios el *Romancero gitano* no sólo por ser mi obra más popular sino porque indudablemente es la que hasta ahora tiene más unidad y es donde mi rostro poético aparece por vez primera con personalidad propia, virgen de contacto con otro poeta y definitivamente dibujado.

³⁸ Para la realización de este escrito hemos tenido en cuenta, entre otras obras consultadas, Federico García Lorca: *Romancero gitano (1924-1927)* (Buenos Aires, ¹⁷1973), Editorial Losada, *Primer Romancero Gitano 1924-1927. Otros romances de teatro (1924-1935)* (Madrid, ²1983), Edición, introducción y notas de Mario Hernández, Alianza Editorial, «Romancero gitano (1924-1927)», en: *Obras Completas*, Tomo I (Verso) (Madrid, ²²1986), págs. 391-442, Prólogo de Jorge Guillén y Recopilación, Cronología, Bibliografía y Notas de Arturo del Hoyo, Editorial Aguilar, *Poema del Cante Jondo - Romancero gitano* (Madrid, ¹⁰1987), Edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Ediciones Cátedra y «Romancero gitano», en: *Poesía. Obras Completas I*, edición de Miguel García-Posada, op.cit., págs. 413-454.

³⁹ Véanse las páginas 9-10 de la edición de Mario Hernández y «Nuestra edición», en: *Poema del Cante Hondo - Romancero gitano*, edición de A. Josephs y J. Caballero, op.cit. 122.

⁴⁰ La fechamos en 1935, basándonos en lo que escriben A. Josephs y J. Caballero en la página 105 de su «Introducción»: «Esta versión de la conferencia será de una fecha posterior a 1933 puesto que alude a *Bodas de Sangre*. Lo más probable es que sea de 1935,...»

A este mismo criterio puede añadirse otro que reproduce Carlos Morla Lynch: «Los gitanos son los que me han inspirado mi mejor obra... el *Romancero*. Es de todas la que más me satisface. Quizá la única a la que no encuentro fallas.»⁴¹ La exposición de estas ideas evidencian que la redacción de esta obra preocupó profundamente al poeta andaluz, pero una vez pasada la primera impresión -sobre la aparición de cuyo *Romancero* escribe José Luis Cano, «El éxito del libro es fulminante, y la edición se agota en pocos meses»⁴²-, recupera Lorca su visión objetiva y lo juzga serenamente.

Los «18 romances» que componen el *Romancero gitano* tratan, entonces, el tema de los gitanos, pero su GITANISMO, como escribe el mismo autor, es únicamente un tema y nada más. Entre la vasta paleta de motivos que se le ofrecían escogió el de los gitanos y el de Andalucía, porque nadie los había cantado⁴³ con tal intensidad, en oposición a todo lo escrito por la «Generación de 98» sobre Castilla. Además, no hay que pensar que el poeta granadino quisiera cantar el mundo de los gitanos, en su total dimensión etnológica, racial y generalizadora, sino una minoría elitista a la que quizá él mismo se creía perteneciente por sus raíces andaluzas. Su canto es, en el fondo, un «retablo de Andalucía». Presentando y reproduciendo este retablo, en el sentido específico de obra de arte, lo más selecto: «retablo de Andalucía, pero antipintoresca, antifolklórica y antiflamenca. Lo llamo gitano no porque sea gitano de verdad, sino porque canto a Andalucía, y el gitano es en ella la cosa más pura y más auténtica. Los gitanos no son aquellas gentes que van por los pueblos, harapientos y sucios; éstos son húngaros. Los verdaderos gitanos son gentes que nunca han robado nada y que no se visten de harapos.»⁴⁴ (A. Josephs y J. Caballero, pág. 91). Los gitanos, a los que él se refiere, son al máximo «diez familias de la más impenetrable casta pura»:

Desde Jerez a Cádiz, diez familias de la más impenetrable casta pura guardan con avaricia la gloriosa tradición de lo flamenco.

Allí he llorado yo, que no siento vergüenza en llorar, viendo bailar a un niño con los pies desnudos, desarrollando la llama de la euritmia viva en su corazón tierno, con el ritmo heroico de todo el pueblo mío, de toda la historia nuestra envueltos en las cenizas calientes de la casta, guiñando el ojo cuco de la ironía del sur, templada por el sol que seca las sales del agua marina de Cádiz y endulza las soleras del vino de Jerez.

Que no se cansen los intelectuales en buscar los arcanos de la erudición.

⁴¹ Carlos Morla Lynch (1885-1969): *En España con Federico García Lorca* (Madrid, 1952), págs. 318-319, Editorial Destino.

⁴² José Luis Cano (1912-1999): *García Lorca: Biografía ilustrada* (Barcelona, 1962), págs. 68-69, Editorial Destino.

⁴³ Conviene señalar que, aunque el *Romancero gitano* de Lorca es una de las primeras obras poéticas (en el ámbito hispano) dedicadas al tema, que ésta ya tenía un precedente en las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes (1547-1616. Este precedente lo confiesa (implícitamente) García Lorca al titular el segundo poema de su *Romancero* «Preciosa y el aire»; en éste toma el nombre que los gitanos dan a la niña robada, «Preciosa», heroína de la novela titulada *La Gitanilla*.

⁴⁴ Esta cita proviene del libro de Antonina Rodrigo: *García Lorca en Cataluña* (Barcelona, 1975), pág. 348, Editorial Planeta.

Lo flamenco es una cosa viva con los pies hundidos en el barro caliente de la calle, con la frente en los vellones fríos de las nubes desgarradas.⁴⁵

Consideramos que los argumentos y citas que acabamos de aportar dejen vislumbrar la verdadera dimensión gitana del *Romancero* de García Lorca. Estos argumentos evidencian, además, que el escoger una temática, en arte, no quiere decir, ni mucho menos, plena adhesión a lo escrito, sino, en algunos casos, idealización suma como ocurre, por ejemplo, con los personajes:

Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienas.
Ahora monta cruz de fuego,
carretera de la muerte.⁴⁶

O bien Antonio Torres Heredia:

Moreno de verde luna,
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.⁴⁷

He aquí una presentación muy breve del *Primer Romancero gitano* de Federico García Lorca. Con ésta perseguimos dos metas: primero, mostrar que el poeta granadino escogió el tema gitano y andaluz sólo como motivo artístico y sin ningún deseo de defender a una minoría perseguida y discriminada; segundo, que los gitanos que él canta no tienen nada que ver con una masa vagabunda y en constante éxodo, sino con una élite, cuyos nombres se encuentran citados en las páginas 169-189 de su conferencia-ensayo: «Teoría y juego del duende» (*Prosa*); sus primeras palabras de la página 171 no tienen ni un pelo de desperdicio:

Señoras y señores:
Desde el año 1918, que ingresé en la Residencia de Estudiantes de Madrid, hasta 1928, en que la abandoné, terminados mis estudios⁴⁸ de

⁴⁵ Citado en Antonina Rodrigo, pág. 320 y reproducido por A. Josephs y J. Caballero en las 92-93 de su «Introducción».

⁴⁶ F. García Lorca: «Reyerta» (vs. 17-22), en: *Poesía. OC.I*, op.cit., págs. 418-419.

⁴⁷ F. García Lorca: «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» (vs. 5-8), en: *Poesía. OC.I*, op.cit., págs. 434-435.

⁴⁸ Sobre estos estudios que escribe Agustín Sánchez Vidal [*Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin* (Barcelona, 1988), Editorial Planeta] en la página 94 de su galardonado libro (reiterando el mismo dato en la 349): «En cuanto a Lorca, como es bien sabido, dedicaba prácticamente todas sus energías a la literatura y liturgias laterales (tertulias, estrenos, cumplimentaciones, etc.), y sólo el mínimo imprescindible a sus estudios para mantener las apariencias ante su familia (se licenciará, por fin, en

Filosofía y Letras, he oído en aquel refinado salón, donde acudía para corregir su frivolidad de playa francesa la vieja aristocracia española, cerca de mil conferencias.

Este *Romancero gitano* lo ilustramos con una de sus obras más significativas, a saber el «Romance sonámbulo»⁴⁹; éste figura, en el orden de presentación del *Romancero*, en cuarto lugar y hay dos criterios que sugieren su temprana composición: primero, en 1926 escribe su autor a Jorge Guillén: «Ahora trabajo mucho. Estoy terminando el *Romancero gitano*» (Véase A. Josephs y J. Caballero, pág.81), año que presupone que hacia esa fecha no solamente tenía terminado el «Romance sonámbulo», sino también la mayor parte de los poemas que lo componen; segundo, porque su autor se refiere a éste como si fuera no sólo la piedra angular de su poemario, sino la base estética del mismo, rasgo que presupone que -en el momento en que se puso a escribir dicho poemario- ya lo tenía en mente o bien, en parte redactado como puede deducirse de lo escrito en la página 52 de su conferencia sobre el «Romancero Gitano» (*Prosa*): «El romance típico había sido siempre una narración y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran 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 misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora». Este criterio estético coincide perfectamente con lo que escribe y ya conocemos en «La imagen poética de don Luis de Góngora»: «La narración es como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes». Estas confesiones del poeta granadino son de máxima relevancia, porque es a este nivel de simbiosis de lo narrativo y anecdótico con lo lírico donde se encuentra y halla el misterio de su obra y particularmente de este «Romance sonámbulo» que él dedicó «A Gloria Giner y a Fernando de los Ríos»:

I

- 1 Verde que te quiero verde.
- 2 Verde viento. Verdes ramas.
- 3 El barco sobre la mar
- 4 y el caballo en la montaña.
- 5 Con la sombra en la cintura,
- 6 ella sueña en su baranda,
- 7 verde carne, pelo verde,
- 8 con ojos de fría plata.
- 9 Verde que te quiero verde.

Derecho por la Universidad de Granada a principios de 1923)».

⁴⁹ Para su transcripción y fijación textual nos servimos de F. García Lorca: «Romance sonámbulo», en: *Romancero gitano (1924-1927)*, op.cit., págs. 23-29 de Losada, «Romance sonámbulo», en: *Romancero gitano (1924-1927)*, op.cit., págs. 56-59 de Mario Hernández, «Romance sonámbulo», en: *Obras Completas*, Tomo I (Verso), op.cit., págs. 400-403 de Arturo del Hoyo, «Romance sonámbulo», en: *Romancero gitano*, op.cit., págs. 234-239 de A. Joseph y J. Caballero y «Romance sonámbulo», en: *Poesía. Obras Completas I*, op.cit., págs. 420-422 de Miguel García-Posada. La versión que ofrecemos (debido a las diferencias existentes) es una simbiosis de las cinco citadas.

10 Bajo la luna gitana,
 11 las cosas la están mirando
 12 y ella no puede mirarlas.

II

13 Verde que te quiero verde.
 14 Grandes estrellas de escarcha,
 15 vienen con el pez de sombra
 16 que abre el camino del alba.
 17 La higuera frota su viento
 18 con la lija de sus ramas,
 19 y el monte, gato garduño,
 20 eriza sus pitas agrias.
 21 ¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde?...
 22 Ella sigue en su baranda,
 23 verde carne, pelo verde,
 24 soñando en la mar amarga.

III

25 -Compadre, quiero cambiar
 26 mi caballo por su casa,
 27 mi montura por su espejo,
 28 mi cuchillo por su manta.
 29 Compadre, vengo sangrando,
 30 desde los puertos de Cabra.
 31 -Si yo pudiera, mocito,
 32 este trato se cerraba.
 33 pero yo ya no soy yo,
 34 ni mi casa es ya mi casa.
 35 -Compadre, quiero morir
 36 decentemente en mi cama.
 37 De acero, si puede ser,
 38 con las sábanas de holanda.
 39 ¿No ves la herida que tengo
 40 desde el pecho a la garganta?
 41 -Trescientas rosas morenas
 42 lleva tu pechera blanca.
 43 Tu sangre rezuma y huele
 44 alrededor de tu faja.
 45 Pero yo ya no soy yo,
 46 ni mi casa es ya mi casa.
 47 -Dejadme subir al menos
 48 hasta las altas barandas,
 49 ¡dejadme subir!, dejadme
 50 hasta las verdes barandas.
 51 Barandales de la luna
 52 por donde retumba el agua.

IV

53 Ya suben los dos compadres
 54 hacia las altas barandas.

55 Dejando un rastro de sangre.
 56 Dejando un rastro de lágrimas.
 57 Temblaban en los tejados
 58 farolillos de hojalata.
 59 Mil panderos de cristal
 60 herían la madrugada.

V

61 Verde que te quiero verde,
 62 verde viento, verdes ramas.
 63 Los dos compadres subieron.
 64 El largo viento, dejaba
 65 en la boca un raro gusto
 66 de hiel, de menta y de albahaca.
 67 -¡Compadre! ¿Dónde está, dime,
 68 dónde está tu niña amarga?
 69 -¡Cuántas veces te esperó!
 70 ¡Cuántas veces te esperara,
 71 cara fresca, negro pelo,
 72 en esta verde baranda!

VI

73 Sobre el rostro del aljibe
 74 se mecía la gitana.
 75 Verde carne, pelo verde,
 76 con ojos de fría plata.
 77 Un carámbano de luna,
 78 la sostiene sobre el agua.
 79 La noche se puso íntima
 80 como una pequeña plaza.
 81 Guardias civiles borrachos,
 82 en la puerta golpeaban.
 83 Verde que te quiero verde.
 84 Verde viento. Verdes ramas.
 85 El barco sobre la mar.
 86 Y el caballo en la montaña.

Este «Romance» consta de 86 versos de los que hay 8 (1-4 y 83-86) que forman un «encuadre» o «marco» que encierra su historia; siendo así que ésta empieza, entonces, en el verso 5 y termina en el 82. Los 8 versos (4 iniciales y 4 finales) que forman este marco representan, según nuestra opinión, una imagen reiterativa que podría significar: aquí no ha ocurrido nada o lo que ha ocurrido no tiene ninguna importancia; por esta razón su título equivale, por extensión, a «sueño» → «pesadilla». Sin embargo, sabemos que entre los versos 5 y 82 sí ha acaecido algo: una herida en «los puertos de Cabra» (v. 30), el encuentro del «mocito» con el «compadre» (v. 25) y la subida con éste último «hasta/hacia⁵⁰ las altas barandas» (v. 54), la pregunta por la «niña amarga» (v. 68), para terminar con la presencia e irrupción repentina de los «Guardias civiles borrachos» (v. 81), presagiando su presencia un final trágico. Es

⁵⁰ En algunas ediciones está escrito «hasta», mientras en otras reza «hacia».

decir, que en este texto se cuenta una historia que posee una *exposición*, un *nudo* y un *desenlace* y sus elementos constituyentes son:

1) *El lugar*: El punto geográfico referencial de máxima importancia se halla expresado en el verso 30, «desde los puertos de Cabra», punto geográfico que sitúa la acción de este «Romance» en Córdoba o Granada (Andalucía → España). Este detalle no estipula exactamente el lugar en que se hallan los «actantes», porque Cabra está situada entre ambas ciudades. Sin embargo, el «mocito-actante» viene sangrando desde allí (Cabra). Este lugar inconcreto puede precisarse ambientalmente: sabemos que hay un «monte» (v. 19) por el que «suben los dos compadres / hacia las altas barandas» (vs. 53-54); esta última palabra (singular y plural) se repite siete veces (vs. 6, 22, 48, 50, 51 - «Barandales»-, 54, 72), lo que muestra la ascensión penosa de ambos compadres que finalmente llegan a «esta verde baranda» (v. 72), donde cesa la marcha nocturna. En el lugar en que se encuentra la «baranda» hay una «casa» (vs. 34 y 46) que tiene o desde donde se ven «tejados» (v. 57) y «farolillos de hojalata» (v. 58); esta «casa» posee una «puerta» (v. 82) y probablemente un «aljibe» (v. 73). Como puede observarse, a pesar de la inconcreción del lugar, viene éste presentado con bastantes detalles: «monte - baranda/s - Barandales - casa - tejados - farolillos - puerta - aljibe, etc.» Pero todo ello transmite una impresión fantasmagórica, irreal y vaga. Este paisaje impresionista está iluminado por la «luna» (vs. 10, 51, 57) que se refleja en el «agua» (v. 78), donde, a su vez, «se mecía la gitana» (v. 74).

2) *Los actantes*: Son la «gitana», el «mocito», el «compadre» y la «Guardia Civil», a los que conviene sumar dos secundarios «el barco» y «el caballo»:

2.1) El primer actante que observamos es «ella» (v. 6), «niña amarga» (v. 68), «la gitana» (v. 74), quien, a través de este clímax, se concreta y define, ya que de un ella impersonal toma paulatinamente forma: niña amarga → la gitana. Esta gitana es soñadora -«sueña» → «soñando»- (vs. 6 y 24) y tiene «verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata» (vs. 7-8, 23 y 75-76); además parece ser la amante del mocito: «-¡Cuántas veces te esperó! / ¡Cuántas veces te esperara» (vs. 69-70). Es importante subrayar que el «poeta-narrador» ve a la gitana VERDE («verde carne, pelo verde»), mientras que el compadre-actante la ve: «cara fresca, negro pelo» (v. 74).

2.2) El segundo que contemplamos es el «mocito» (v. 31) que, contrariamente a la estaticidad y silencio mortuorios de la gitana, aparece siempre como personaje activo. La presencia de éste (así como la del «compadre») viene anunciada (aparentemente) por la voz del «poeta-narrador» en el verso 21, quien pregunta: «¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde?...» El anuncio de la llegada de alguien («quién») de dicho verso se concreta en el verso 25 («-Compadre») y en el 31 («Si yo pudiera, mocito,»), donde se plastifica la presencia de «ambos actantes principales»: el «mocito» (expresado por el compadre) y el «compadre» (interpelado por el mocito). Sin embargo, el estado de ambos lo relata el «poeta-narrador» (vs. 53-56 → 63):

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.

Dejando un rastro de sangre.
 Dejando un rastro de lágrimas.

 Los dos compadres subieron.

La sangre y las lágrimas parece ser el denominador común de los «compadres», cuyo primer elemento denunciador no viene solamente expresado por el «poeta-narrador», sino también por el «mocito» [«Compadre, vengo sangrando, / desde los puertos de Cabra» (vs. 29-30) (...) «¿No ves la herida que tengo / desde el pecho a la garganta?» (vs. 39-40] y certificado por el «compadre»: «-Trescientas rosas morenas / lleva tu pechera blanca» (vs. 41-42). El «mocito» posee un «caballo» (v. 26), una «montura» (v. 27) y un «cuchillo» (v. 28) y tiene tres deseos; éstos aparecen invertidos en el orden lógico secuencial: 1) «subir hasta las altas barandas» (vs. 47-48), 2) ver a la «niña amarga» (vs. 67-68) y 3) «morir decentemente en mi (su) cama» (vs. 35-36).

2.3) El anuncio de la llegada de los compadres se realiza en el verso 21 («¿Pero quién vendrá?») y en el 25 se plastifica la presencia del «compadre» (adyuvante) en la voz del mocito-actante: «-Compadre». A través de la voz de éste sabemos que el «compadre» posee una «casa» (v. 26), un «espejo» (v. 27) y una «manta» (v. 28). Además llegamos a saber que la casa de éste se halla en una altura (cima de una montaña o colina), a la cual sólo puede llegarse subiendo «hasta las altas barandas» (v. 48). El compadre tiene asimismo una «niña amarga» (v. 68) que es a quién busca el «mocito»: «-¡Compadre! ¿Dónde está, dime» (v. 67). Difícil explicar es el significado de los versos reiterados 33-34 y 45-46:

Pero yo ya no soy yo,
 ni mi casa es ya mi casa.

2.4) La lucha entre los «Guardias civiles» (v. 81) y los gitanos es un tópico y hecho consumados; las raíces de este antagonismo yacen profundamente ancladas en la tradición ibérica, por cuya razón es normal que aparezca ésta como «actante oponente» de los «gitanos», pero como «adyuvante de la muerte». Sin embargo, su manifestación en el «Romance sonámbulo» es bastante otra e insólita (vs. 81-82):

Guardias civiles borrachos
 en la puerta golpeaban.

El artículo determinado y definido «la» precisa que la «puerta» a la que la «Guardia civil golpea» es sin duda alguna la del «compadre» y ninguna otra.

2.5) En este romance hay dos actantes más, «el barco» (vs. 3 y 85) y «el caballo» (vs. 4 y 86), que desempeñan una función completamente pasiva, ya que ellos forman parte del decorado. Sin embargo, el «caballo» del verso 26 («mi caballo»), que pertenece al «mocito», cumple una función actancial, aunque de mínima relevancia. La función de «El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña» es mínima e irrelevante al nivel del plano del «esqueleto del poema»

(*discurso*), pero sí de máxima importancia al nivel del nivel metafórico, al oponer «mar»-«montaña» y «barco»-«caballo», es decir, lo «líquido» y lo «sólido» que se alza sobre su nivel y la «máquina marítima» al «animal capaz» de moverse sobre la tierra, en este caso la «montaña».

3) *El tiempo*. El aspecto temporal pertenece a los recursos más estilizados y mitificados en la obra del poeta granadino, porque éste no aparece casi nunca como tiempo-hora de reloj [aparte de en algunos poemas como, por ejemplo, en «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» (1935), etc.], sino como un juego de claroscuros en donde siempre se oponen «noche-alba»/«alba-noche». El primer elemento denunciador de la noche se halla en el verso 10, «Bajo la luna gitana», evidenciando la noche iluminada por el reflejo de la luz de la luna. Sin embargo, después de la presentación de «la luna gitana» surge (vs. 14-16) el elemento «alba» (las comillas simples nos pertenecen):

Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del 'alba'.

Estas imágenes de gran plasticidad y de significado complejo expresan la llegada del «alba» → «día», aspecto que viene reforzado en los versos 19-20:

y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.

En estos versos observamos nuevamente imágenes vitalizadoras que expresan la llegada del día, «el pez de sombra», muestra esa imagen brillante del pez, al reflejo del sol, que proyecta su propia sombra en el fondo del mar, en cuyas aguas se abre camino. Asimismo «el monte como gato garduño / eriza sus pitas agrias», sugiere plásticamente el despertarse de la naturaleza: sus ramas, hojas, etc. se levantan (como personas) al recibir la luz del sol y la claridad del día. Esta imagen, presente al comienzo del «Romance sonámbulo», expresa el paso de «luna-alba» → «noche-día» e indica, al mismo tiempo, la primera jornada. Es de pensar que los «Barandales de la luna» del verso 51 se refieren a la luna de la noche siguiente, porque entretanto «suben los dos compadres / hasta las verdes barandas» (vs. 47-48). A esta nueva segunda noche, «Temblaban en los tejados / farolillos de hojalata» (vs. 57-58), la sigue un nuevo alba, anunciador de la tercera jornada en los versos 59-60:

Mil panderos de cristal
herían la madrugada.

Como observamos, el tiempo se extiende de 1) luna (noche) → alba, 2) luna (noche) → alba, hasta 3) luna → noche. Entre ambos extremos «luna-noche» (primera jornada) → «luna-noche» (tercera jornada) se halla ese tan significativo «subieron» del verso 63 que sitúa todo lo narrado anteriormente en el pasado. El tiempo de tres jornadas parece excesivamente largo para la corta acción de lo que ocurre en los 86 versos de «el esqueleto de este poema». Sin embargo, debemos considerarlo así, sin pensar en una posible reiteración o paralelismo, al menos al nivel cronológico (posiblemente sí al nivel estilístico), porque los tres bloques sintácticos que lo expresan aparecen en la voz

del «poeta-narrador». Éstos, además, están separados por pasajes de dinámica actancial y vivencial de los «personajes-actantes», de manera que parece justificada esta larga temporalidad de «tres jornadas → noches».

4) *El tema*: La problemática que conlleva «el esqueleto del poema» de la obra lorquiana es que éste representa un mero pretexto (hilo), para dejar explayarse a «la carne magnífica de las imágenes». He aquí uno de los problemas que presenta una obra que, aunque posee elementos dignos de la épica más clásica y tradicional, emite un mensaje lírico: «Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del Romancero como el llamado *Romance sonámbulo*» (*Prosa*, pág. 52). Siendo así que podemos concluir afirmando que el tema de lo que ocurre en este «Romance» puede simplificarse y resumirse del modo siguiente:

Vida (herida) → tragedia → muerte.

3.3. *Poeta en Nueva York* (1940)

Este poemario fue escrito (en parte) entre 1929-1930 y apareció, primeramente, (el 26 de mayo de 1940) en edición bilingüe español-inglés (en traducción realizada por Rolfe Humphries) en la editorial W. W. Norton: *The Poet in New York and other poems of F.G.L.* (Nueva York); segundamente, tres semanas escasas más tarde (el 15 de junio del mismo año), en castellano en la editorial Séneca (México), dirigida por José Bergamín (1895-1985): *Poeta en Nueva York*. Desgraciadamente estas dos ediciones poseen diferencias importantes tanto en lo que concierne al orden del poemario como a las versiones de los diversos poemas que las componen, aspecto que ha sido motivo de un sinnúmero de discusiones.⁵¹ Este *Poeta en Nueva York*⁵² consta de «X partes» y cada una de éstas se compone, a su vez, de una cantidad diversa de poemas:

I.	«Poemas de la soledad en Columbia University»:	3,
II.	«Los negros»:	3,
III.	«Calles y sueños»:	9,
IV.	«Poema del lago Edem Mills»:	2,
V.	«En la cabaña del Farmer»:	3,
VI.	«Introducción a la muerte»:	5,
VII.	«Vuelta a la ciudad»:	2,
VIII.	«Dos odas»:	2,
IX.	«Huida de Nueva York»:	2 y
X.	«El poeta llega a La Habana»:	5.

⁵¹ Véase la edición crítica de Eutimio Martín: «La entidad proteica de <Poeta en Nueva York>», en: *Federico García Lorca: Poeta en Nueva York. Tierra y Luna* (Barcelona, 21983), págs. 11-60, Editor Eutimio Martín, Editorial Ariel. Consúltese asimismo el apartado del libro de Miguel García-Posada: «El texto», en: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York* (Madrid, 1981), págs. 15-54, Akal Editor.

⁵² Dos libros fundamentales para estudiar la historia, alcance y trasfondo de este poemario son los publicados (y ya citados) por E. Martín (*Poeta en Nueva York. Tierra y Luna*) y M. García-Posada (*Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*).

Es decir, un total de «36 poemas», no correspondiendo sus 5 últimos exactamente a la capital americana, Nueva York, sino a la cubana: La Habana. Los títulos respectivos a estas «diez partes» muestran claramente el itinerario físico y espiritual del poeta español en América: «llegada, estancia y partida», como escribe Miguel García-Posada en la página 21 de su *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Digno de subrayar es que en un espacio de tiempo bastante corto (aproximadamente 14 meses) realizó una obra mucho más vasta que en los años precedentes. En estos pocos meses no solamente escribió *Poeta en Nueva York*, sino también las obras dramáticas *El Público* (1930) y *Así que pasen cinco años* (1929-1930) y el poemario *Tierra y Luna* (1929-1930), cuya escisión de *Poeta en Nueva York* sigue siendo todavía hoy discutida.⁵³ Este poemario nuevayorquino lo ilustramos con la «Oda a Walt Whitman», basándonos para su transcripción y fijación textuales en las versiones de E. Martín (*Poeta en Nueva York. Tierra y Luna*, págs. 231-242) y de M. García-Posada (*Poesía. OC.I*, págs. 563-567) por parecernos las más adecuadas y razonadas:

I

- 1 Por el East River y el Bronx
- 2 los muchachos cantaban enseñando sus cinturas.
- 3 Con la rueda, el aceite, el cuerpo y el martillo
- 4 noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
- 5 y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.

II

- 6 Pero ninguno se dormía,
- 7 ninguno quería ser río,
- 8 ninguno amaba las hojas grandes,
- 9 ninguno la lengua azul de la playa.

III

- 10 Por el East River y el Queensborough
- 11 los muchachos luchaban con la industria,
- 12 y los judíos vendían al fauno del río
- 13 la rosa de la circuncisión,
- 14 y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
- 15 manadas de bisontes empujadas por el viento.

IV

- 16 Pero ninguno se detenía,
- 17 ninguno quería ser nube,
- 18 ninguno buscaba los helechos
- 19 ni la rueda amarilla del tamboril.

V

- 20 Cuando la luna salga,
- 21 las poleas rodarán para turbar el cielo;
- 22 un límite de agujas cercará la memoria
- 23 y los ataúdes se llevarán a los que no trabajan.

VI

- 24 Nueva York de cieno,

⁵³ María Clemente Millán: «Sobre la escisión o no de Poeta en Nueva York», en: *Crotalón. Anuario de Filología Española*, N° 2 (Madrid, 1986), págs. 125-145.

25 Nueva York de alambre y de muerte:
 26 ¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
 27 ¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
 28 ¿Quién, el sueño terrible de tus anémonas manchadas?

VII

29 Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
 30 he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
 31 ni tus hombros de pana gastados por la luna,
 32 ni tus muslos de Apolo virginal,
 33 ni tu voz como una columna de ceniza;
 34 anciano hermoso como la niebla
 35 que gemías igual que un pájaro
 36 con el sexo atravesado por una aguja.
 37 Enemigo del sátiro.
 38 Enemigo de la vid,
 39 y amante de los cuerpos bajo la burda tela.

VIII

40 Ni un solo momento, hermosura viril,
 41 que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
 42 soñabas ser un río y dormir como un río
 43 con aquel camarada que pondría en tu pecho
 44 un pequeño dolor de ignorante leopardo.

IX

45 Ni un solo momento, Adán de sangre, macho,
 46 hombre solo en el mar, viejo hermoso Walt Whitman,
 47 porque por las azoteas,
 48 agrupados en los bares,
 49 saliendo en racimos de las alcantarillas,
 50 temblando entre las piernas de los chauffeurs
 51 o girando en las plataformas del ajenjo,
 52 los maricas, Walt Whitman, te señalan.

X

53 ¡También ése! ¡También! Y se despeñan
 54 sobre tu barba luminosa y casta
 55 rubios del Norte, negros de la arena,
 56 muchedumbres de gritos y ademanes,
 57 como gatos y como las serpientes,
 58 los maricas, Walt Whitman, los maricas
 59 turbios de lágrimas, carne para fusta,
 60 bota o mordisco de los domadores.

XI

61 ¡También ése! ¡También! Dedos teñidos
 62 apuntan a la orilla de tu sueño
 63 cuando el amigo come tu manzana
 64 con un leve sabor de gasolina,
 65 y el sol canta por los ombligos
 66 de los muchachos que juegan bajo los puentes.

XII

67 Pero tú no buscabas los ojos arañados,
 68 ni el pantano obscurísimo donde sumergen a los niños,
 69 ni la saliva helada,
 70 ni las curvas heridas como panza de sapo
 71 que llevan los maricas en coches y en terrazas
 72 mientras la luna los azota por las esquinas del terror.

XIII

73 Tú buscabas un desnudo que fuera como un río.
 74 Toro y sueño que junte la rueda con el alga,
 75 padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
 76 y gimiera en las llamas de tu Ecuador oculto.

XIV

77 Porque es justo que el hombre no busque su deleite
 78 en la selva de sangre de la mañana próxima.
 79 El cielo tiene playas donde evitar la vida
 80 y hay cuerpos que no deben repetirse en la Aurora.

XV

81 Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
 82 Éste es el mundo, amigo: agonía, agonía.
 83 Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades.
 84 La guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
 85 los ricos dan a sus queridas
 86 pequeños moribundos iluminados,
 87 y la Vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

XVI

88 Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo
 89 por vena de coral o celeste desnudo;
 90 mañana los amores serán rocas y el Tiempo
 91 una brisa que viene dormida por las ramas.

XVII

92 Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
 93 contra el niño que escribe
 94 nombre de niña en su almohada,
 95 ni contra el muchacho que se viste de novia
 96 en la oscuridad del ropero,
 97 ni contra los solitarios de los casinos
 98 que beben con asco el agua de la prostitución,
 99 ni contra los hombres de mirada verde
 100 que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
 101 Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
 102 de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
 103 Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
 104 del Amor que reparte coronas de alegría.

XVIII

105 Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
 106 gotas de sucia muerte con amargo veneno.
 107 Contra vosotros siempre,
 108 «Faeries» de Norteamérica,

- 109 «Pájaros» de La Habana,
 110 «Jotos» de Méjico,
 111 «Sarasas» de Cádiz,
 112 «Apios» de Sevilla,
 113 «Cancos» de Madrid,
 114 «Floras» de Alicante,
 115 «Adelaidas» de Portugal.

XIX

- 116 ¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
 117 Esclavos de la mujer, perras de sus tocadores.
 118 Abiertos en las plazas, con fiebre de abanico
 119 o emboscados en yertos paisajes de cicuta.

XX

- 120 ¡No haya cuartel! La muerte
 121 mana de vuestros ojos
 122 y agrupa flores grises en la orilla del cieno.
 123 ¡No haya cuartel! ¡Alerta!
 124 Que los confundidos, los puros,
 125 los clásicos, los señalados, los suplicantes
 126 os cierren las puertas de la bacanal.

XXI

- 127 Y tú, bello Walt Whitman, duerme a orillas del Hudson
 128 con la barba hacia el Polo y las manos abiertas.
 129 Arcilla blanda o nieve, tu lengua está llamando
 130 camaradas que velen tu gacela sin cuerpo.

XXII

- 131 Duerme: no queda nada.
 132 Una danza de muros agita las praderas
 133 y América se anega de máquinas y llanto.
 134 Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
 135 quite flores y letras del arco donde duermes,
 136 y un niño negro anuncie a los blancos del oro
 137 la llegada del reino de la espiga.

Esta «Oda» consta, como acabamos de ver, de 137 versos y es una de las obras líricas de más extensión de Lorca; ésta posee 22 estrofas de diversa dimensión:

- de 4 versos 8: II, IV, V, XIII, XIV, XVI, XIX, XXI;
 de 5 versos 3: I, VI, VIII;
 de 6 versos 3: III, XI, XII;
 de 7 versos 3: XV, XX, XXII;
 de 8 versos 2: IX, X;
 de 11 versos 2: VII, XVIII y
 de 13 versos 1: XVII.

Aunque el número de 137 versos permanece en todas las versiones consultadas, hay diferencias de cierta relevancia; la más importante de ellas es la de la cantidad de estrofas, ya que la mayor parte de éstas tienen 20, mientras que las de E. Martín y M.

García-Posada poseen 22. Aparte de esta diferencia, de índole formal, existen algunas otras respecto a la puntuación, ortografía (mayúsculas o minúsculas) y también a la sintaxis. Añadiremos que ésta representa el último poema (en el orden de distribución textual en el cuerpo poemático, ya que su fecha de composición data del 15 de junio de 1930), lo que lo sitúa -entre los poemas fechados- como el más tardío y por lo tanto como la composición última del poemario. Éste precede a la «parte IX», titulada «Huida de Nueva York», y es el único que está dedicado a un artista americano: al poeta Walt Whitman (1819-1982). Los movimientos formales de esta «Oda», a saber *exposición* → *nudo* → *desenlace*, muestran su desarrollo progresivo con un *principio*, un *medio* y un *final*. Pero realizando su lectura comprobamos que en ésta hay dos movimientos, cada uno de los cuales es portador de mensajes plurisignificativos; además cada uno de ambos forma «el hilo invisible del esqueleto del poema»: el primero de éstos es *Nueva York*, en cuyo núcleo se halla encuadrado el segundo: la anécdota de *Walt Whitman*. Así que, en primer lugar, establecemos un movimiento principal,

- 1) cuya *exposición* abarca desde el verso 1 al 28,
- 2) el *nudo* desde el verso 29 al 131 y
- 3) el *desenlace* desde el verso 132 al 137.

Encontrándose encuadrado en el nudo de este movimiento principal el secundario que posee, a su vez,

- a) una *exposición* (vs. 29- 44),
- b) un *nudo* (vs. 45-126) y
- c) un *desenlace* (vs. 127-131).

El movimiento principal posee

1) una *exposición* en la que observamos una visión deshumanizada de Nueva York, donde el elemento más importante lo representa el metal: «rueda» y «martillo» (v. 3), «plata» (v. 4), «rueda» (v. 19), «poleas» (v. 21), «alambre» (v. 25), opuesto a una naturaleza ausente o en vía de desaparición;

2) el *nudo* expresa la presencia idealizada del poeta Walt Whitman; éste tenía una fe profunda en la tecnología y en la industrialización. Él pregonaba, en su libro *Leaves of Grass*, la democracia, la fuerza vital del ser humano y la homosexualidad;

3) mientras que el *desenlace* muestra nuevamente la ciudad Nueva York completamente alejada del sueño y profecía del poeta nacido en las cercanías de Long Island; por esta razón escribe en el verso 131 el poeta nacido en Fuente Vaqueros, «Duerme: no queda nada», como queriendo decir: tu sueño profético, Walt Whitman, no se ha realizado ni se cumplirá jamás.

Sin embargo, el poema y el libro se cierran con una nota esperanzadora como escribe, a su vez, Ángel del Río en la página 274 de su «Poeta en Nueva York»⁵⁴: «A

⁵⁴ Ángel del Río (1900-1962): «Poeta en Nueva York: Pasados veinticinco años», en: *Estudios sobre literatura contemporánea española* (Madrid, 1966), págs. 251-293, Editorial Gredos.

pesar de todo, la esperanza cierra nuevamente el poema y, para todos los fines prácticos, el libro. El poeta termina invocando un fuerte viento desde el más profundo abismo de la noche para abrir el camino a un nuevo Amanecer, cuando un niño negro, encarnación de la inocencia prístina, anuncia la llegada del 'reino de la espiga', símbolo eterno de la fecundidad». Es decir (vs. 136-137):

y un niño negro anuncie a los blancos de oro
la llegada del reino de la espiga.

Es decir que, a pesar de que en esta «Oda» predominan los signos negativos, queda un halo de esperanza-futura; ésta va unida y simbolizada a y por ese «niño negro» portador de un mensaje bíblico: «reino de la espiga». En esta visión del universo poético de Walt Whitman radica quizá el nuevo arte de poetizar de Lorca: mundo de imágenes de gran plasticidad, dinámica y vitalismo que es posible completar y redondear en «La carne magnífica de las imágenes» y en el simbolismo.

El movimiento secundario (enunciado), -dedicado al poeta fallecido en Camden (estado de Nueva Jersey), en las cercanías de Filadelfia-, es un retrato:

a) así que su *exposición* (*prosopografía* y *etopeya*) representa un retrato físico y moral del poeta americano -tomado de la lectura de sus poemas-, en el cual el poeta andaluz le presenta como a un profeta patriarcal (Abraham de los tiempos modernos) bello y viril, desbordante de amor, como un «río» (v. 42), hacia el «camarada» (v. 43);

b) el *nudo* es una denuncia abierta contra los «maricas» (v. 52, etc.) que parece quieren clasificar a Walt Whitman como perteneciente a su categoría: «Los maricas..., te señalan» (v. 52); contra esta opinión protesta el poeta granadino. Por esta razón escribe: «Puede el hombre, si quiere, conducir su deseo» (v. 88) como queriendo justificar que el ser humano puede elegir su vida y vía amorosas, pero siendo fiel a su elección y asimismo «auténtico en el amor»⁵⁵ elegido. Es a este nivel de la «Oda», exactamente en el verso 92, que explota el «YO emotivo» del poeta andaluz con un (YO) «LEVANTO MI VOZ» que retumba como el «j'accuse» de Emile Zola (1840-1902). Este ataque contra el «marica-actante» vibra como la voz del ángel vengador y exterminador bíblico, un poco como suenan los poemas del mismo Walt Whitman en ese tono profético, sapiencial y omnipotente que de ellos emana; particularmente en su enorme «Canto a mí mismo»⁵⁶;

c) en el *desenlace* invita el poeta a Walt Whitman a seguir durmiendo y soñando con la mirada dirigida hacia el «Polo» (v. 128). Aquí resume y aúna algunos de los temas característicos de la poesía whitmaniana: la belleza (v. 127), el río (v. 127), el Polo, en el sentido de Norte o estrella polar y conductora (v. 128), la generosidad, «manos abiertas» (v. 128), la materia y pureza (v. 129), los camaradas (v. 130). Para terminar esta concreción con ese «gacela sin cuerpo» (v. 130) que se refiere probablemente a la

⁵⁵ Como escribe María Clemente Millán en la paráfrasis textual que hace de sus poemas en *Poeta en Nueva York* (Madrid, 1977), pág. 273, Ediciones Cátedra.

⁵⁶ Walt Whitman: «Canto a mí mismo», en: *Hojas de hierba* (Madrid, 1999), págs. 115-196, Edición de José Antonio Gurpegui y traducción de José Luis Chamosa y Rosa Rabadán, Editorial Espasa-Calpe.

obra del poeta americano. Este «gacela sin cuerpo» evoca, además, la metáfora alusiva a la forma poética árabe, término con que el mismo García Lorca designa las doce primeras poesías de su *Diván del Tamarit* (1936). Es evidente que en esta «Oda» están presentes los elementos que son necesarios para narrar una «anécdota». Sin embargo, ella representa «la anécdota de una escritura» (no «la escritura de anécdota»), porque en ésta no ocurre accionalmente nada, a no ser una gran reflexión del «poeta-auctor» sobre sí mismo, la humanidad, el mundo y la muerte.

En sus líneas no está el lector ante un «Jinete» terreno (**ACÁ**) que muere antes de llegar a Córdoba (como en «Canción de Jinete») o bien en presencia de un «mocito», un «compadre» y una «gitana» medio etéreos **-ALLÁ-** (como en «Romance sonámbulo»), sino ante un grito de aviso del fin de la humanidad. En éste no hay «flechas» ni «arqueros», ni «gitanos» ni «cuchillos», ni «Guardia civiles borrachos» con «espadas» y «fusiles», sino la gran **MUERTE** (escrita con mayúsculas) que conduce al **MÁS ALLÁ**; ésta viene producida por la tecnología en vía de desarrollo, por la naturaleza en vía de desaparición y por el ser humano en vía de deshumanizarse, degenerarse y prostituirse. Este poema representa una reflexión existencial y existencialista sobre la humanidad condenada, como un Sísifo de los tiempos modernos. Sus símbolos son universales, porque su mensaje es universal y no limitado a un actante, un lugar, una temporalidad, un problema.

4. Palabras finales

Como anunciamos en el subtítulo de este escrito hemos presentado a un poeta, una obra, algo de su poética y asimismo tres poemarios y tres de sus poemas, páginas escritas que, en el fondo, representan una invitación para emularlas y superarlas. Recordemos frases de antaño del difunto Ricardo Gullón (1908-1991) y sigámoslas:

«Hasta el momento -aseguró- la crítica dedicada al poeta ha estado centrada en su persona y en su historia. Yo propongo un cambio: que este interés biográfico se sustituya por la crítica del texto. Tenemos precedentes en los estudios de Margot Arce, Eugenio Granell, Fernando Lázaro Carreter y Miguel García-Posada, entre otros, pero debe imponerse la sustitución del sujeto por el objeto en la aproximación a Lorca.»⁵⁷

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida, 2. Tercero y Cuarto libros (1931-1987)* (Madrid, 1997). Alianza Editorial.

BREMOND, Claude: «La lógica de los posibles narrativos», en: *Análisis Estructural del Relato. Serie Comunicaciones*, N° 8 (Buenos Aires, 1970), págs. 87-109. Editorial Tiempo Contemporáneo.

-: *La logique du récit* (Paris, 1973). Éditions du Seuil.

⁵⁷ P. Corral: «Gullón aconseja a los estudiosos de Lorca que hagan menos biografías y más crítica de textos», en: *ABC* (Madrid, jueves 5 de abril de 1990), pág. 53.

CANO, José Luis: *García Lorca: Biografía ilustrada* (Barcelona, 1962). Editorial Debate.

CORRAL, P.: «Gullón aconseja a los estudiosos de Lorca que hagan menos biografías y más crítica de textos», en: *ABC* (Madrid, jueves 5 de abril de 1990), pág. 53.

GARCÍA LORCA, Federico: *Romancero gitano (1924-1927)* (Buenos Aires, ¹⁷1973). Editorial Losada.

:- «Romance sonámbulo», en: *Romancero gitano (1924-1927)* (Buenos Aires, ¹⁷1973), págs. 23-29. Editorial Losada.

:- *Poeta en Nueva York* (Madrid, 1977). Edición crítica de María Clemente Millán. Ediciones Cátedra.

:- *Prosa* (Madrid, ³1978). Alianza Editorial.

:- «Romancero gitano», en: *Prosa* (Madrid, ³1978), págs. 47-90. Alianza Editorial.

:- «La imagen poética de don Luis de Góngora», en: *Prosa*, (Madrid, ³1978), págs. 91-127. Alianza Editorial.

:- «Teoría y juego del duende», en: *Prosa* (Madrid, ³1978), págs. 169-189. Alianza Editorial.

:- *Canciones 1921-1924* (Madrid, 1982). Edición, introducción y notas de Mario Hernández. Alianza Editorial.

:- «Canción de Jinete», en: *Canciones 1921-1924* (Madrid, 1982), pág. 75. Edición, introducción y notas de Mario Hernández. Alianza Editorial.

:- *Epistolario II* (Madrid, 1983). Introducción, edición y notas de Christopher Maurer. Alianza Editorial.

:- «Carta 6 a Jorge Zalamea (otoño de 1928)», en: *Epistolario II* (Madrid, 1983), pág. 119. Introducción, edición y notas de Christopher Maurer. Alianza Editorial.

:- *Primer Romancero Gitano (1924-1927). Otros romances de teatro (1924-1935)* (Madrid, ²1983). Edición, introducción y notas de Mario Hernández. Alianza Editorial.

:- «Romance sonámbulo», en: *Primer Romancero Gitano (1924-1927). Otros romances de teatro (1924-1935)* (Madrid, ²1983), págs. 56-59. Edición, introducción y notas de Mario Hernández. Alianza Editorial.

:- *Poeta en Nueva York. Tierra y Luna*, (Barcelona, ²1983). Edición crítica de Eutimio Martín. Editorial Ariel.

- : «Fábula y rueda de los tres amigos», en: *Poeta en Nueva York. Tierra y luna* (Barcelona, ²1983), págs. 120-127. Edición crítica de Eutimio Martín. Editorial Ariel.
- : «Oda a Walt Whitman», en: *Poeta en Nueva York. Tierra y Luna* (Barcelona, ²1983), págs. 231-242. Edición crítica de Eutimio Martín. Editorial Ariel.
- : *Canciones y Primeras Canciones* (Madrid, 1986). Edición crítica de Piero Menarini. Editorial Espasa-Calpe.
- : *Obras Completas*, Tomo I (Verso) (Madrid, ²²1986). Prólogo de Jorge Guillén y Recopilación, Cronología, Bibliografía y Notas de Arturo del Hoyo. Editorial Aguilar.
- : «Romancero gitano (1924-1927)», en: *Obras Completas*, Tomo I (Verso) (Madrid, ²²1986), págs. 391-442. Prólogo de Jorge Guillén y Recopilación, Cronología, Bibliografía y Notas de Arturo del Hoyo. Editorial Aguilar.
- : «Romance sonámbulo», en: *Obras Completas*, Tomo I (Verso) (Madrid, ²²1986), págs. 400-403. Prólogo de Jorge Guillén y Recopilación, Cronología, Bibliografía y Notas de Arturo del Hoyo. Editorial Aguilar.
- : *Poema del Cante Hondo - Romancero gitano*, (Madrid, ¹⁰1987). Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Ediciones Cátedra.
- : «Nuestra edición», en: *Poema del Cante Hondo - Romancero gitano*, (Madrid, ¹⁰1987), pág. 122. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Ediciones Cátedra.
- : «Romance sonámbulo», en: *Poema del Cante Hondo - Romancero gitano* (Madrid, ¹⁰1987), págs. 234-239. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Ediciones Cátedra.
- : *Poesía. Obras Completas I* (Barcelona, 1996). Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- : «Canción de jinete», en: *Poesía. Obras Completas I*, (Barcelona, 1996), págs. 368-369. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- : «Romancero gitano», en: *Poesía. Obras Completas I* (Barcelona, 1996), págs. 413-454. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- : «Reyerta», en: *Poesía. Obras Completas I* (Barcelona, 1996), págs. 418-419. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- : «Romance sonámbulo», en: *Poesía. Obras Completas I* (Barcelona, 1996), págs. 420-422. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- : «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla», en: *Poesía. Obras Completas I* (Barcelona, 1996), págs. 434-435). Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

-: «Oda a Walt Whitman», en: *Poesía. Obras Completas I* (Barcelona, 1996), págs. 563-567. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

-: *Prosa. Obras Completas III* (Barcelona, 1997). Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

-: «La imagen poética de don Luis de Góngora», en: *Prosa. Obras Completas III*, (Barcelona, 1977), págs. 53-77. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

-: «Correspondencia 1910-1936», en: *Prosa. Obras Completas III* (Barcelona, 1997), págs. 641-1277. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

-: «A Sebastián Gasch (28) [M: Granada, 8 de septiembre 1928]. Correspondencia 1920-1936», en: *Prosa. Obras Completas III* (Barcelona, 1997), págs. 1077-1078. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

-: «A Sebastián Gasch (29) [Granada, septiembre de 1928]. Correspondencia 1920-1936», en: *Prosa. Obras Completas III* (Barcelona, 1997), pág. 1080. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

-: «Sus últimas líneas», en: *Prosa. Obras Completas III* (Barcelona, 1997), pág. 1277. Edición de Miguel García-Posada. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

GARCÍA-POSADA, Miguel: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York* (Madrid, 1981). Akal Editor.

-: «El texto», en: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York* (Madrid, 1981), págs. 15-54. Akal Editor.

GIBSON, Ian: *Federico García Lorca: 2.-De Nueva York a Fuente Grande 1929-1936*, Tomo II (Barcelona, 1987). Ediciones Grijalbo.

-: «Muerte en Fuente Grande», en: *Federico García Lorca: 2.-De Nueva York a Fuente Grande 1929-1936*, Tomo 2 (Barcelona, 1987), págs. 482-489. Ediciones Grijalbo.

HERNÁNDEZ, Mario: «Introducción», en: *Federico García Lorca: Canciones 1921-1924* (Madrid, 1982), págs. 11-25. Edición, introducción y notas de Mario Hernández. Alianza Editorial.

JOSEPHS, Allen y CABALLERO, Juan: «Introducción», en: *Federico García Lorca: Poema del Cante jondo - Romancero gitano* (Madrid, ¹⁰1987), págs. 11-138. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero.

MACHADO, Antonio: *Poesía y prosa. Biografía* (Barcelona, ²1984). Edición de José Luis Cano. Editorial Bruguera.

-: «El crimen fue en Granada», en: *Poesía y prosa. Biografía* (Barcelona, ²1984), págs. 285-286. Edición de José Luis Cano. Editorial Bruguera.

MARTÍN, Eutimio: «La entidad proteica de <Poeta en Nueva York>», en: *Federico García Lorca. Poeta en Nueva York. Tierra y luna* (Barcelona, ²1983), págs. 11-106. Editorial Ariel.

MILLÁN, María Clemente: «Sobre la escisión o no de Poeta en Nueva York», en: *Crotalón. Anuario de Filología Española*, N° 2 (Madrid, 1986), págs. 125-145.

MORLA LYNCH, Carlos: *En España con Federico García Lorca* (Madrid, 1952). Editorial Aguilar.

NERUDA, Pablo: *Obras Completas* (Buenos Aires, ²1962). Cronología de Pablo Neruda y Bibliografía por Jorge Sanhueza. Editorial Losada.

-: «Oda a Federico García Lorca», en: *Obras Completas* (Buenos Aires, ²1962), págs. 223-226. Cronología de Pablo Neruda y Bibliografía por Jorge Sanhueza. Editorial Losada.

-: *Para nacer he nacido* (Barcelona, ⁴1986). Editorial Bruguera.

-: «Federico García Lorca», en: *Para nacer he nacido* (Barcelona, ⁴1986), págs. 70-75. Editorial Bruguera.

-: «Querían matar la luz de España», en: *Para nacer he nacido* (Barcelona, ⁴1986), págs. 113-115. Editorial Bruguera.

-: «Yo acuso», en: *Para nacer he nacido* (Barcelona, ⁴1986), págs. 335-362. Editorial Bruguera.

RÍO, Ángel del: *Estudios sobre literatura contemporánea española* (Madrid, 1966). Editorial Gredos.

-: «Poeta en Nueva York: Pasados veinticinco años», en: *Estudios sobre literatura contemporánea española* (Madrid, 1966), págs. 251-293. Editorial Gredos.

RODRIGO, Antonina: *García Lorca en Cataluña* (Barcelona, 1975). Editorial Planeta.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin* (Barcelona, 1988). Editorial Planeta.

TUÑÓN DE LARA, Manuel: *Antonio Machado, poeta del pueblo* (Madrid, 1997). Taurus Ediciones.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *El escriba sentado* (Barcelona, 1977). Grijalbo Mondadori.

-: «García Lorca, Federico», en: *El escriba sentado* (Barcelona, 1977), pág. 199. Grijalbo

Mondadori.

:- *El pianista* (Barcelona, ⁶1985). Editorial Seix Barral.

:- *Los pájaros de Bangkok* (Barcelona, ⁶1992). Editorial Planeta.

:- *Los mares del Sur* (Barcelona, ¹¹1992). Editorial Planeta.

WHITMAN, Walt: *Hojas de hierba* (Madrid, 1999). Edición de José Antonio Gurpegui y traducción de José Luis Chamosa y Rosa Rabadán. Editorial Espasa-Calpe.

:- «Canto a mí mismo», en: *Hojas de hierba* (Madrid, 1999), págs. 115-196. Edición de José Antonio Gurpegui y traducción de José Luis Chamosa y Rosa Rabadán. Editorial Espasa-Calpe.