

EL ESPÍRITU DE MODERNIDAD EN FEDERICO GARCÍA LORCA: DRAMATISMO LÍRICO Y LIRISMO DRAMÁTICO

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Federico García Lorca,
Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

Hay cosas que no se difieren nada entre sí, cosas que son exactamente iguales...las cuales no podemos distinguirlas de ninguna manera la una de la otra. El hecho, se podría decir, de que no podamos distinguir entre las dos cosas exactamente iguales no prueba, al fin, que no sean diferentes.

Martin Heidegger, *What is a Thing?*¹

Si sigue interesándonos hasta nuestros días Federico García Lorca,² es en gran medida porque su obra encarna una buena parte del espíritu de la dialéctica moderna. Esa dialéctica es producto de una progresiva desacralización de la cultura para la que habían desaparecido la creencia en un orden natural no cambiante y la

posibilidad de volver a una edad dorada. Este espíritu lo expresa perfectamente un personaje de Dostoyevski en el cual se resume la idea de que "Si Dios no existe (está muerto), todo está permitido".³ La problemática metafísica de la época moderna está presente en la estética la obra literaria lorquiana, la cual a su vez anticipa la posmodernidad en su hibridación, en el descentramiento de la autoridad normativa y en su desconfianza en los grandes relatos.

Desde los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, el arte moderno ha acentuado radicalmente la misión de deshabituarse la realidad alterando la tradición, rompiendo con ella a todos los niveles. Pero el arte moderno es más que la destrucción de la tradición, es búsqueda, renovación y creación. Y en esa búsqueda el proyecto artístico moderno rechaza la *mimesis* de un mundo exterior a favor de la creación del modelo de un mundo interior. De ahí que el arte moderno le obliga al lector a adentrarse activamente en ese mundo peculiar para comprenderlo en términos de su propia autonomía, en términos de su propia anomalía, entendida ésta como falta de vigencia de normas tradicionales o presencia de normas de otros artes.

¹ "There are things which do not differ at all from one another, things which are exactly alike, [as two buckets or two pine needles] which we cannot distinguish from each other in any respect. The fact, one could say, that we cannot distinguish between the two exactly alike things does not prove that, in the end, they are not different." Traducción mía de Martin Heidegger, *What is a Thing?*, Trans. W.B. Barton & Vera Deutsch (South Bend, IN: Gateway, 1967), 15.

² La *MLA Bibliography*, por ejemplo, muestra cerca de 1.000 estudios dedicados a Federico García Lorca y su obra en sólo los últimos 15 años. Sin duda, parte de este interés estriba en el hecho de que 1998 marcó el centenario del nacimiento del poeta.

³ Véase Ivan Karamazov en los primeros capítulos de *Los hermanos Karamazov*. Comúnmente se le atribuye equivocadamente esta frase al mismo Dostoyevski.

En el siglo XX lo moderno y lo tradicional son dos conceptos dialécticamente ligados. La dialéctica de las dos concepciones artísticas gira en torno a una serie de oposiciones polares, entre ellas la oposición armonía-disonancia. Mientras que el arte tradicional se inclina hacia la homogeneidad y la unidad, lo moderno ofrece la polifonía y contrastes violentos. En el arte moderno se observa una mezcla de estilos y de los choques disonantes viene el dramatismo de la poesía moderna. Hasta la modernidad el arte solía atenerse a unas normas vigentes y producir obras dentro de esas normas. En la modernidad se observa una falta de normas o la presencia de normas propias de otros géneros u otros artes, como es el caso de Federico García Lorca en su poesía y en su teatro.

En toda época de renovación hay cierta tendencia general de mostrar una conciencia de esa misma renovación, pero en el arte moderno se trata de la renovación de todo el código en conjunto. Todo se pone en tela de juicio. En este sentido en el arte tradicional hay una tendencia hacia la instrumentalidad que contrasta con una autoconciencia o una reflexividad metacrítica en el artista moderno, para quien el lenguaje se convierte en objeto de escrutinio, de experimento.

La modernidad artístico-literaria representa una crítica y una ruptura con la tradición clásica. Es también una búsqueda e intento de renovación en que se redefinen el arte, sus medios y sus conexiones con la realidad. Con la ruptura y la renovación se produce una escritura moderna que polemiza el valor referencial del lenguaje y desvaloriza su sistema paradigmático. La armonía y la homogeneidad, tanto al nivel de la estructura fenoménica de las obras como al nivel simbólico de sus códigos y sus normas, son conceptos clásicos controvertidos. La escritura moderna problematiza el proceso semiótico tradicional fundado en la abstracción y el manejo fáciles de la información, problematiza la división entre artes y entre géneros.

Se ha dicho, y con razón, que la poesía de Federico García Lorca es dramática y que su

drama es poético.⁴ En estas cualidades se observa la tendencia moderna hacia la anormalidad, hacia el rechazo de los límites genéricos tradicionales, hacia la hibridación. Y en García Lorca esta fusión genérica de lo dramático-narrativo y lo lírico-poético encuentra una alta expresión paradigmática en el *Romancero gitano*, por un lado,⁵ y en *Bodas de sangre* por el otro.⁶ Mientras que los romances del *Romancero gitano* son esencialmente poemas en forma dramática, *Bodas de sangre* es un drama trágico elaborado en términos sumamente líricos y con técnicas sumamente poéticas.

La expresión lírico-poética de *Bodas de sangre* de está basada en una imaginería creada en torno a sembrar, cultivar y cosechar y en torno a la simbología cromática. La imaginería sacada de la naturaleza crea la fuerza figurativa de *Bodas de sangre*. Y es esta imaginería la que

⁴ Véanse entre muchas otras opiniones, por ejemplo, Christopher Mauer, "Poetry" en *A Companion to Federico García Lorca*, edited by Federico Bonadio (Woodbridge: Tamesis, 2007), 16-38; Sarah Wright, "Theatre" en el mismo volumen; y Candelas Newton, *Understanding Federico García Lorca* (Columbia: U South Carolina P, 1995). En cuanto se refiera a las obras consideradas en este ensayo cabe una mención especial de Norman C. Miller, "'Romance sonámbulo', An Archetypal Drama" en *Hispanic Journal* .2 (Spring 1986): 17-24.

⁵ Indudablemente, algunos expertos dirán que hay también un alto nivel de dramatismo en los poemas *Poeta en Nueva York*, donde hay la presencia constante de un actor, la voz poética. La cualidad dramática de *Poeta en Nueva York*, con el dramatismo de gran parte de la poesía lorquiana, sirve también para apoyar la tesis de este ensayo. El *Romancero* es quizás más dramático-teatral en términos de la descripción narrativa de la secuencia de eventos.

⁶ Hay que reconocer que la expresión de otros dramas, de hecho de todo el teatro de Lorca, es altamente poética; por ejemplo, *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, cuya imaginería es probablemente más evocativa y más atrevida que la imaginería un tanto fosilizada de *Bodas de sangre*. Aún más innovador sería *El público*, donde lo atrevido del surrealismo y de la temática Todo esto, sin embargo, es sólo una indicación más de lo generalizada que es la tendencia a la hibridación en Lorca.

obliga la interpretación del drama no en términos individuales sino universales, no en términos concretos sino abstractos. El valor simbólico-alegórico de esta "tragedia en tres actos y siete cuadros"⁷ se prefigura ya en la lista de personajes:

La Madre	La Vecina	La Luna
La Novia	Muchachas	La Muerte (como mendiga)
La Suegra	Leonardo	Leñadores
La Mujer de Leonardo	El Novio	Mozos
El Padre de la Novia	La Criada	(415)

Síntoma de la despersonalización/intelectualización moderna y como augurio del universalismo, en esta lista el único personaje que posee nombre propio e individual es Leonardo de entre una lista de personajes genéricos que hasta incluye dos figuras simbólicas en la luna y la muerte.

Desde las primeras palabras del drama en adelante los hombres se identifican, mediante un lenguaje figurativo, con el mundo de la naturaleza. Para la Madre su esposo y su hijo asesinados eran "geranios" (417). También la Madre hace una comparación implícita entre los hombres y el trigo cuando le exclama al Novio, el único hijo que le queda: "Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo" (417). Al mismo tiempo la Madre insiste, como contrapunto, en el contrario/adversario de la naturaleza, el mal de cualquier agente de destrucción, sea la poda, la matanza o la cosecha.

La navaja, la navaja...Malditas sean todas y el bibrón que las inventó...Y las escopetas, y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era...Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca...tu pa-

dre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? (416-417)

Como para confirmar el miedo de la yuxtaposición adversarial en la que la naturaleza queda podada o mutilada, poco después una amiga que viene de visita le informa a la Madre que el hijo de una vecina ha perdido "los dos brazos cortados por la máquina" (419).

Se establece el conflicto poético-dramático entre dos fuerzas opuestas. Por un lado hay una concepción metafórica de los hombres como elementos fértiles y productivos de la naturaleza como el trigo, los geranios, los toros, los claveles, etc. Por el otro están el miedo y el horror ante los instrumentos para cosecharlos.

Una imaginería de la fertilidad de la naturaleza se aplica igualmente a las esperanzas para el matrimonio resultante de la boda arreglada. Para la Madre, este matrimonio "es la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos" (452). Y, además, la repetida canción de boda del Acto II está llena de imágenes que apuntan a la fertilidad de la naturaleza. Esta canción de boda abunda en "el ramo verde/del amor florido", "laureles", "jazmines en la frente", "bandejas de dalias", "flor de oro", etc.

Si por un lado García Lorca explota imágenes sacadas de la naturaleza por su valor figurativo que sugieren la **fertilidad**, en *Bodas de sangre* otro complejo de imágenes funciona para expresar la frustración trágica y la negación de esa fertilidad. En yuxtaposición adversarial, obra en contra de la fertilidad aludida por imágenes como las ya referidas otra imaginería de la **infertilidad**.

Flores rotas los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida.
Los dos cayeron, y la novia vuelve
teñida en sangre falda y cabellera.
Cubiertos con dos mantas ellos vienen
sobre los hombros de los mozos altos.
Así fue; nada más. Era lo justo.
Sobre la flor de oro, sucia arena. (470)

⁷ Federico García Lorca, *Bodas de sangre* en *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, Tomo II (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996), 413-475.

Con estas imágenes la Mendiga describe la violenta muerte sin sentido de los dos jóvenes, Leonardo y el Novio, al ser llevados sobre los hombros de otros jóvenes. Su sangre ya está oscura y seca en el vestido y las trenzas de la Novia. Sus ojos son flores rotas; sus dientes puñados de nieve fría; sus cuerpos una braza-da de flora desecada.

Lo que se puede observar, pues, en la poética de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca son la polaridad de su imaginería figurativa y la dualidad de su concepción poética. En un polo están aquellos elementos de la naturaleza usadas como imágenes que apuntan a la fertilidad y la promesa de vida; y en el otro, aquellas imágenes de infertilidad y muerte. No es sólo el valor metafórico de las imágenes sino también su yuxtaposición como opuestos polares lo que contribuye a la cualidad lírica de la expresión dramática en *Bodas de sangre*.

En la poética lorquiana están igual y dualmente presentes tanto el valor metafórico de la naturaleza y sus elementos como el valor de la naturaleza como metáfora. Elementos e imágenes son sacados de la naturaleza para sugerir y expresar a un nivel figurativo de expresión poética. Y, también, la naturaleza como metáfora es central a la expresión poética lorquiana, central al cambio lírico-dramático en *Bodas de sangre*. La naturaleza no sólo tiene el valor metafórico de poder sugerir **fertilidad/infertilidad**, tiene además un enorme valor como campo **fértil** para la expresión poética.

La expresión lírico-poética de *Bodas de sangre* también está basada en la simbología cromática. Los colores y sus valores emblemáticos son esenciales para la ambientación lírica y los contrastes dramáticos de esta pieza teatral y obligan al espectador (o lector) a estar activamente atento a todo el juego de significaciones prefiguradas que estos colores sugieren.

Lo mejor de la primera expresión poética de Federico García Lorca descansa sobre el juego dramático entre valores emblemáticos,

especialmente los que se asocian con los colores. Así se ve en un aparentemente simple poema, "Cueva", del *Poema del cante jondo*:

De la cueva salen
largos sollozos.

(Lo cárdeno
sobre lo rojo.)

El gitano evoca
países remotos.

(Torres altas y hombres
misteriosos.)

En la voz entrecortada
van sus ojos.

(Lo negro
sobre lo rojo.)

Y la cueva encalada
tiembla en el oro.

(Lo blanco
sobre lo rojo.)

(I, 314)

Como si fueran acotaciones de una pieza dramática, los versos que aparecen entre paréntesis emplean contrastes cromáticos donde la yuxtaposición de los valores emblemáticos precisa el contenido trágico connotado por la metonimia de los "largos sollozos". El amor apasionado connotado por lo rojo entra en conflicto con los colores emblemáticos, blanco y negro, de la muerte.

De la misma manera, los colores en *Bodas de sangre* se emplean emblemáticamente para prefigurar el drama que se despliega en tragedia a lo largo de sus tres actos. La acotación para el cuadro primero del acto primero se lee "Habitación pintada de amarillo" (II, 416) y por el valor emblemático del amarillo el espectador atento y conocedor de la semiótica cromática sabe que una de las emociones en que se fundamentará el conflicto dramático de esta pieza es la amargura.

Aunque esta pieza dramática está repleta de valores cromáticos empleados según su valor semántico fosilizado para prefigurar los

hechos dramáticos o para caracterizar tanto tono como temática, el uso más llamativo se encuentra bien entrado en el cuadro primero del acto segundo. La noche de su boda y en el momento en que “la boda / levantándose está” una acotación anuncia que “*Aparece la Novia. Lleva un traje negro mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros*” (II, 442). El negro emblemático del vestido prefigura el fin trágico de la pieza, de la boda.

Cabría preguntar qué hay de “moderno” en el empleo de los colores emblemáticos, cuyo mismo valor significativo estriba en la fosilización de su significado figurativo por su uso repetido en la tradición artística. Pues, en dos sentidos encontramos aquí aspectos del espíritu moderno del arte. Por un lado, es el hecho del empleo de unas figuras más propias a la poesía lo que apunta al espíritu moderno con su tendencia hacia la hibridación. Por otro, y muy de acuerdo con las expectativas del artista moderno, la sutileza de la aplicación de estos valores figurativos le obliga al espectador/lector a una activa participación en descifrar el tramado semiótico que es *Bodas de sangre*.

Es la conciencia de las múltiples posibilidades de la materia prima de los poetas, o sea, la lengua, la que hace que Federico García Lorca sea un poeta que todavía, a más de un siglo después de su nacimiento y más de setenta años después de su muerte, despierta el interés, tanto de lectores como de poetas actuales. Es también esta conciencia del potencial polisémico de la lengua la que contribuye a ese dramatismo de su lírica, al que se aludió antes. Y si bien *Bodas de sangre* se encuentra entre lo mejor de la lírica de García Lorca en su drama, los poemas del *Romancero gitano* ofrecen un ejemplo del dramatismo en la lírica lorquiana.

Se sabe muy bien que en el contexto genético lorquiano la luna tiene la fuerza simbólica de la muerte. Dentro de ese contexto genético la luna actúa por medio de la luz fría de la noche - ámbito de la muerte de la poesía de Lorca. Su maleficio se irradia en una reducida gama de colores, entre ellos el **verde**. Desde los

primeros momentos de su producción poética el **verde** se asocia con la luz espectral de la luna. Este **verde sui generis** de Lorca mantiene su valor de color espectral y su asociación con el maleficio de la luna en el *Romancero gitano*, el mismo volumen en que se incluye el “Romance sonámbulo”,⁸ ejemplo de lírica narrativo-dramática por excelencia.

Tan clara es la asociación que el **verde** se independiza para luego ser sustituido metonímicamente en otros **verdes** [por ejemplo, “prado mortal de lunas” (579), “herbario de luna” (269), “luna, luna...del tiempo de la aceituna” (336), etc.].

Apoya esta concretización del **verde** en un valor semántico fatídico la instrumentación fónica⁹ donde los signos verbales pueden adquirir una motivación secundaria a nivel de discurso. Lo que nos interesa aquí es tal motivación semántica en **verde** y muerte. De por sí son palabras no motivadas. Pero si las miramos, o mejor dicho, si las oímos, hay una insistencia, un eco que forma una figura. En **verde** tenemos la siguiente combinación de sonidos: bilabial (oclusivo) sonoro - é - r - dental (fricati-

⁸ Federico García Lorca, “Romance sonámbulo” del *Romancero gitano* en *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, Tomo I (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996) 420-422. Todas las citas del “Romance sonámbulo” y de otros poemas provienen de este volumen.

⁹ El concepto de la instrumentación fónica trabaja con los aspectos del mismo vehículo del arte verbal, la materialidad del lenguaje. La calidad fonológica de los sonidos se convierte en base de ciertos efectos específicos gracias a la composición fonémica y gracias a la combinación de los sonidos. En correlación con otros planos de la estructura de una obra los sonidos pueden adquirir un valor semántico más o menos específico y, de esta manera, los signos verbales reciben una motivación secundaria a nivel de discurso.

La instrumentación fónica, esa organización específica del estrato sonoro, se basa en la repetición de sonidos iguales o semejantes. Se crean ciertas figuras fónicas que en el verso tienden a apoyarse sobre las sílabas acentuadas y sobre la segmentación rítmica. Hay en la instrumentación fónica, entonces, tres funciones potenciales: la eufónica, la rítmica y la semántica.

vo) sonoro - e. En muerte tenemos la siguiente combinación de sonidos: bilabial (nasal) sonoro - ué - r - dental (oclusivo) sonoro - e. La comparación entre las 'partituras' de los dos vocablos revela una casi perfecta armonía de sonidos iguales o sumamente semejantes que se devela en el siguiente esquema:

v -- é - r - d - e

|||||

▼▼▼▼▼

m - ué - r - t - e

Todos los sonidos del adjetivo "**verde**" están contenidos, como cifrados a suerte de anagrama, en "muerte". Esta intersección al nivel de significativo produce la posible asociación al nivel de significado. De esta manera los dos signos se traban estrechamente, encuentran motivación, se compenetran y se hacen transparentes el uno al otro. El **verde** cifrado en muerte (la muerte cifrada en verde), ese eco fónico, pues, lleva a la correlación del **verde** con el valor semántico de muerte.

Si bien ahora acudimos a la instrumentación fónica para elucidar un aspecto del "Romance sonámbulo", no somos los primeros en usar este concepto para intentar abrir la riqueza semántica de este poema. En su estudio de 1993, Alan Smith también emplea la idea de la instrumentación fónica para aclarar la identidad de aquella "voz sin boca, fantasmal, que atraviesa con su hálito húmedo y frío paisaje y palabras: 'Verde, que te quiero verde'" (66). Por la vibración simpática del eco fónico de "verte" en "verde", Smith resuelve el problema de encontrar la presencia íntima responsable del enunciado colocándolo en boca de aquella muchacha en su baranda. Esta atribución, sin embargo, hace problemático un análisis que de otra manera enriquece la lectura del romance. Primero, la solución supone tener que aceptar una frase sintácticamente incorrecta ("Verte, que te quiero verte."), lo cual hace Smith acudiendo al psicoanálisis, ecos inconscientes, economía de elementos racionales, etc. Este razonamiento un tanto forzado y distorsionado le hace ignorar lo que sería una

atribución mucho más coherente y factible tanto dentro de la estructura del poema como dentro de corpus lorquiano.

Alan Smith no ha sido el único en ocuparse de explicar quién piensa o habla aquellos primeros versos, en ocuparse de explicar desde qué perspectiva somos testigos de esta "miniature play with a clearly defined introduction or prologue, two distinct acts, an epilogue, and a cast of what appears to be three characters: a dying Gypsy, a girl on a balcony, and an older man, presumably her father" (Miller 17). Norman Miller propone el "Romance sonámbulo" como un "poem-play" con esta estructura dramática citada en la que dos de los personajes son proyecciones arquetípicas de la figura de la *Ánima* y del Viejo Sabio. Para él, en este "early experiment in psychological theater" toda la acción tiene lugar en la imaginación del moribundo contrabandista gitano en los últimos cinco minutos de su vida.

Ambas soluciones hacen bien en rechazar la posibilidad del narrador-poeta como responsable del enunciado narrativo-dramático. Pero, al pasar a otra atribución de aquella voz, lo que estas dos soluciones ignoran es que sí la respuesta está en ampliar el elenco (cuatro personajes, en vez de los tres propuestos por Miller), no con la voz del poeta, sino con la voz de la que está omnipresente en el romance y la que hemos visto ya con doble papel en el drama *Bodas de sangre*. Lorca se mostrará dispuesto a admitir a un personaje simbólico-alegórico como se ve en *Bodas de sangre* cuando participan en la tragedia tanto la Luna como La Muerte (como mendiga), y una vez reconocida la cualidad narrativo-dramática del "Romance sonámbulo", tiene mucho sentido incluir La Muerte en el elenco y hacerla responsable de esa "vibración semántica...que queda en el aire" (Smith 67). Esta solución no requiere ningún otro razonamiento secundario basado en el psicoanálisis o una sintaxis distorsionada. Es la Muerte la que enuncia la primera y última partes narradas y es la que dice "Verde que te quiero verde", subrayando así el valor fatídico del verde.

Si **verde** en el contexto genético de Lorca y **verde** en el eco fónico **verde**/muerte apuntan a una concretización en la muerte, **verde** también lo hace desde el mismo texto del "Romance sonámbulo". Sobre la gitana del romance se opera una transformación cualificativa que resulta en **verde**. Una inicial referencia un tanto enigmática a la que "sueña en su baranda/**verde** carne, pelo **verde**" se concretiza en la gitana que en el momento de la enunciación se mece "sobre el rostro del aljibe/**verde** carne, pelo **verde**/con ojos de fría plata". Está muerta y, en parte, lo averiguamos metonímicamente por el efecto que señala el cambio del estado anterior. La que antes era "cara fresca, negro pelo" ahora es "**verde** carne, pelo **verde**" sostenida sobre el agua por "un carambano de luna". Por el cambio vital y por la íntima asociación con la luna maléfica del contexto genético lorquiano el **verde** del "Romance sonámbulo" adquiere un innegable valor fatídico dentro del poema.

Aunque **verde** tenga un valor determinado dentro de la unidad de la contextura genética lorquiana y señala la transformación cualificativa/vital de la gitana, es necesario que se matice su unicidad y su inscripción en los particulares planos de significación del "Romance sonámbulo". No obstante la certeza con que se puede afirmar este particular valor semántico de verde que designa muerte, **verde** se usa como designación poética varias veces en este sonoro romance y, para parafrasear a Heidegger,¹⁰ el hecho de que no podamos distinguir entre los **verdes** iguales no es prueba, al fin, de que no sean diferentes.

Uno de los que han reconocido esta posibilidad es Derek Harris, quien, en su "Green Death: An Analysis of the Symbolism of the Colour Green in Lorca's Poetry", estudió el desarrollo significativo del **verde** en la obra poética de García Lorca. Al analizar todas las veces que ocurre el color verde en la poesía lorquiana rastrea la progresiva evolución desde el verde "inocente" hacia una predominante

asociación simbólica de verde con el campo semántico de la muerte.

The green of living, natural things, of the Spring, of hope, of love becomes, in the poet's experience, the sign of frustration and failure, part of the insidiously aggressive dimension of death in Lorca's world. (93)

No obstante, Harris no recomienda una lectura simplista y mecánica de una equivalencia única del vocablo, ya que reconoce la sutileza y el genio del poeta tanto como la complejidad y la ambivalencia del mundo poético lorquiano.

Una de las primeras lecturas clasificatorias de la poesía de Federico García Lorca (y aún bastante definitiva después de medio siglo) fue la de Miguel Flys en su *El lenguaje poético de Federico García Lorca* publicado en 1955.¹¹ En su estudio Flys le da al lector un esquema de los valores emblemáticos de los colores en el lenguaje poético lorquiano. Según su esquema, el **verde** se concreta en **juventud**, **vida**. Parece no haber notado el matiz fatídico del **verde**, o por lo menos su lectura de los textos lorquianos no lo considera destacable. Sin embargo, la propuesta de Flys se refuerza a nivel textual del "Romance sonámbulo" con "cara fresca, negro pelo". Esta designación de **verde** serviría para caracterizar de joven y vital que espera en su baranda.

Mas, hay otra designación de **verde** que debe considerarse. **Verde**, tanto en la cultura española como dentro de la tradición occidental, lleva consigo, por la fuerza emblemática, el potencial semántico tanto de esperanza como de juventud o vida representadas como en el valor emblemático apuntado arriba. La concretización de **verde** en esperanza se le atribuye metonímicamente por el valor primaveral del color. De ahí, pues, el lector, con su propia experiencia cultural, y el vocablo **verde** traen al

¹⁰ Véase de nuevo la segunda cita introductoria de este ensayo.

¹¹ Jaroslaw M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca* (Madrid: Editorial Gredos, 1955). Para otras consideraciones del valor de los colores en la poesía lorquiana, véase Pedro Guerrero Ruiz y Verónica Dean-Thacker, *Federico García Lorca. El color de la poesía* (Murcia: Universidad de Murcia y Universidad de Transylvania, 1998).

texto poemático del "Romance sonámbulo" el potencial significado de la esperanza, un significado que se refuerza textualmente con:

¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara
cara fresca, negro pelo
en esta **verde** baranda! (422)

Verde en su designación poética dentro del poema también se emplea con el valor semántico que posee al nivel paradigmático, es decir, dentro del sistema lingüístico. "**Verdes** ramas" y "esta **verde** baranda" son designaciones más "inocentes" porque son designaciones no figurativas. **Verde** en estos casos se emplea en el sentido en que alude al color simple que se encuentra en el espectro de luz entre el amarillo y el azul. Estas imágenes designan solamente el color del follaje. Pero hasta en eso está comprometida la "inocencia" cualificativa del **verde**. La gitana que antes tenía la cara fresca y el negro pelo, en el momento de la enunciación se describe con "**verde** carne, pelo **verde**", lo cual señala el cambio dramático en su estado vital, su fusión con esos otros **verdes** "inocentes". Esta gitana ha dejado su estado humano anterior para fundirse con los elementos naturales, para convertirse en un **verde** elemento más entre los que se encuentran donde deben estar dentro del orden natural como "el barco sobre la mar/Y el caballo en la montaña".

Más de veinte veces se repite el vocablo **verde** en el "Romance sonámbulo". Se reconoce que esta repetición contribuye algo de carácter de fuerza mágica y crea un velo sonoro propio del efecto sonambulante del romance. Esta repetición sugiere, además, junto con los otros posibles valores semánticos ya aludidos, la absoluta necesidad de considerar la función polisémica del **verde** dentro de la estructura de este romance.

El valor semántico fatídico que el **verde** trae al "Romance sonámbulo" todo el contexto genético lorquiano, y que se refuerza tanto con la instrumentación fónica como con la muerte de la gitana del mismo romance, no cancela, ni

oscurece, ni obnubila estos otros potenciales valores semánticos. Al contrario, es sólo cuando se reconoce y se admite la polisemia de **verde** en el "Romance sonámbulo" de Lorca llegamos a una lectura más rica de este poema dramático.¹²

Dentro de este maravilloso romance hay todo un juego polisémico en torno al **verde**. A veces **verde** significa juventud y vida; otras significa esperanza, pero siempre termina significando muerte. Se nos narra la historia de la esperanza/juventud/vida frustradas de la gitana. Su **verde** vida/juventud/esperanza acaba frustrada en la **verde** muerte.

Se puede afirmar que la polisemia de **verde** enriquece la lectura del "Romance sonámbulo" también porque con ella se señala cierta iconicidad con la dramática historia allí narrada. Los pasos de un **verde** a otro **verde** a la última frustración en otro **verde** apuntan icónicamente a las etapas/actos del proceso que se opera en el plano de lectura, en el mismo discurso dramático-narrativo. El valor emblemático del **verde** y su designación crean ciertas expectativas del lector. Sin embargo, al igual que la gitana del romance, esas expectativas del lector terminan siendo frustradas por el **verde** que a lo largo de la lectura acaba en otro valor significativo.

Al mismo tiempo que este uso polisémico del **verde** enriquece la lectura del "Romance sonámbulo" también sirve para enriquecer

¹² No quiero sugerir con esto que no ha habido estudios que postulan el verde con más de un significado. Por ejemplo, Allen (Allen, Rupert. "An Analysis of Narrative and Symbol in Lorca's 'Romance sonámbulo'" en *Hispanic Review* 36 [1968]:338-353) y Ramsden (Ramsden, H. "*Romancero Gitano*": *Eighteen Commentaries* [Manchester & New York: Manchester UP, 1988]) proponen ya la idea de la doble carga semántica del vocablo, aunque sin necesariamente insistir en el espíritu moderno que informa este uso. También ignora este valor moderno Beverly J. DeLong-Tonelli ("The Lyric Dimension in Lorca's 'Romance sonámbulo'" en *Romance Notes* 12[1971]: 289-95.) al insistir en que el romance es lírico y no narrativo, pero, sí, reconoce hasta cuatro acepciones de verde.

nuestra concepción del mismo Federico García Lorca como poeta moderno. Del mismo modo, esa polivalencia de la naturaleza en *Bodas de sangre* enriquece tanto la lectura de la obra como nuestra opinión del poeta granadino como dramaturgo lírico. Todo el juego polisémico en torno al **verde**, todo el juego en torno a lo **fértil** de la naturaleza son muestras de la constante relación dialéctica que mantiene todo escritor moderno con la lengua, con las expectativas paradigmáticas del sistema lingüístico. Este juego polisémico es una muestra de la constante relación dialéctica que mantiene todo escritor moderno con la tradición.

El mundo lírico-dramático lorquiano es a veces extraño (**Verde**, que te quiero **verde**, ¿?), pero no es incoherente. En lo más profundo la problemática metafísica de la época moderna subyace el dinamismo y la unidad del espacio literario lorquiano. En este espacio literario el rasgo fundamental de la ruptura con la tradición reside en el rechazo de la posibilidad de producir una innovación verdaderamente radical. Federico García Lorca es moderno porque refleja la idea de (r)evolución artística entendida como la reconstrucción a partir de la sustitución de la tradición o convención por el examen radical del saber y de las formas aceptadas de organizar y producir ese saber.

La rara intensidad de la poesía y del teatro de Lorca deriva precisamente de allí, de la polaridad entre la extrañeza y la familiaridad; deriva de la dialéctica de la modernidad.¹³ Es una dialéctica afín a la que gira en torno a la figura del mismo poeta. Contaba el filósofo político David Crocker que aún para finales del siglo la estatua de Lorca que se encuentra en la Plaza Santa Ana de Madrid seguía siendo un símbolo del pasado polarizado de España.¹⁴ En unos actos casi teatrales el drama histórico-político se repetía a diario cuando alguien de izquierdas le ponía un pañuelo al cuello de la estatua y más tarde se lo quitaba alguien de derechas. En Federico García Lorca reposan las dialécticas de izquierda-derecha, modernidad-tradición, hibridación-convención y más. Y es por todos estos factores que sigue interesándonos a los actuales lectores y estudiosos de la modernidad.

¹³ Véase también, Stephen Hart, 'Paradigms of Peripheral Modernity in Lorca and Yeats' en *Modern Language Review*, 102, 2 (abril 2007), 410-426.

¹⁴ Decía David Crocker que "the statue, at least, is still an emblem of the contested past: each day, the Left puts a red kerchief on the neck of the statue, and someone from the Right comes later to take it off" en <http://www.cceia.org/viewMedia.php/prmTemplateID/3/prmID/957>, accedido primero el 2 de mayo 2009.

OBRAS CONSULTADAS

- BONADDIO, Federico. "Lorca's 'Romance sonámbulo': The Desirability of Non-Disclosure." *Bulletin of Hispanic Studies* 72.4 (Oct. 1995): 385-401. Print.
- CROCKER, David. 'Democratic Development and Reckoning with the Past: The Case of Spain in Comparative Context' en *History and the Politics of Reconciliation (2000-2005)* por el Carnegie Council (carnegiecouncil.org, 2003) en <http://www.cceia.org/viewMedia.php/prmTemplateID/3/prmID/957>. Web. 2 May 2009.
- DELONG-TONELLI, BEVERLY J. "The Lyric Dimension in Lorca's 'Romance sonámbulo.'" *Romance Notes* 12 (1971): 289-95. Print.
- ENCARNACIÓN, ANGEL M., "Exégesis y endo-exégesis del 'Romance sonámbulo' de Federico García Lorca." *Exégesis* 11.33 (1998): 38-42. Print.
- FLYS, Jaroslaw M. *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Gredos, 1955. Print.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre* en *Obras completas*, edición de Miguel García Posada, Tomo II. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996. Print.
- GUERRERO Ruiz, Pedro y DEAN-THACKER, Verónica. *Federico García Lorca. El color de la poesía*. Murcia: Universidad de Murcia y Universidad de Transilvania, 1998. Print.
- HARRIS, Derek. "Green Death: An Analysis of the Symbolism of the Colour Green in Lorca's Poetry." *Readings in Spanish and Portuguese Poetry for Geoffrey Connell*. Eds. Round, Nicholas G., Walters, D. Gareth, and Frier, David G. Glasgow: Univ. of Glasgow, Dept. of Hispanic Studies, 1985. 80-97. Print.
- HART, Stephen. "Paradigms of Peripheral Modernity in Lorca and Yeats." *Modern Language Review*, 102. 2 (2007): 410-426. Print.
- HEIDEGGER, Martin. *What is a Thing?*, Trans. W.B. Barton & Vera Deutsch (South Bend, IN: Gateway, 1967. Print.
- MAUER, Christopher, 2007. "Poetry." *A Companion to Federico García Lorca*. Ed. Federico Bonaddio. Woodbridge: Tamesis, 2007. 16-38. Print.
- . "Introduction," *Collected Poems by Federico García Lorca*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2002. Print.
- MILLER, Norman C. "'Romance sonámbulo,' an Archetypal Drama." *Hispanic Journal* 7.2 (Spring 1986): 17-24. Print.
- NEWTON, Candelas. *Understanding Federico García Lorca* (Columbia: U South Carolina P, 1995. Print.
- SMITH, Alan. "Cómo se anda en un sueño: El 'Romance sonámbulo' de Federico García Lorca," *Revista Hispánica Moderna* 46.1 (June 1993): 65-72. Print.
- WRIGHT, Sarah, (2007). "Theatre." *A Companion to Federico García Lorca*. Ed. Federico Bonaddio. Woodbridge: Tamesis, 2007. 39-62. Print.

DR. RICHARD K. CURRY
TEXAS A & M UNIVERSITY
COLLEGE STATION, TX, USA