

La narración en la metáfora: Mito, transgresión lírica y romance tradicional en el “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca¹

Carlos Javier Nusch

A Oscar Ciabatta, quien me prestara
el primer libro de Lorca

El objetivo de este trabajo es estudiar el funcionamiento de la poética que Lorca desarrolla para el *Romancero Gitano* por medio del análisis estilístico y estructural del poema “Romance Sonámbulo”. Para ello se comparará cómo el poeta define y entiende su obra y cómo logra llevar a cabo en el plano discursivo la construcción de la Andalucía mítica que imagina en el texto. Con este fin se utilizarán especialmente los conceptos vertidos por Karlheinz Stierle (1977) y Susana Reisz de Rivarola (1989a y 1989b) para el análisis del discurso lírico: la multiplicación de los contextos, la ruptura de la linealidad, la metaforización y el salto temático. A lo largo del análisis del poema se verá que la narración típica del romance tradicional se renueva a partir de un grupo acotado de elementos. Estos pocos elementos

¹ El presente trabajo amplía y profundiza las observaciones realizadas en la ponencia “Discurso narrativo y discurso lírico en ‘Romance Sonámbulo’ de Federico García Lorca” presentada en el XI Congreso Argentino de Hispanistas (San Salvador de Jujuy, 2017). Su escritura no hubiera sido posible sin las clases de Teoría Literaria que en 1999 nos dictara la profesora Eugenia Straccali. Sin sus pacientes y dedicadas explicaciones mi comprensión del discurso lírico en Lorca no sería la misma.

permiten integrar un conjunto breve de escenas minimalistas con un lirismo tan extremo que beneficia el tono mítico buscado por el autor. A su vez, ciertos elementos de valor simbólico irán cobrando importancia a lo largo del poema y contribuirán a la narración con una densidad poética especial. Los elementos simbólicos que se estudiarán con mayor detenimiento serán el color verde y la figura del espejo, que a la par de la narración, dotan de sentido al poema.

El oficio poético le permite a Lorca explotar al máximo el esquema discursivo del romance tradicional llevando al extremo sus posibilidades líricas y narrativas. Sin embargo, su poética enfocada en la Andalucía mítica no surge de la nada, sino que se enmarca en un conjunto de ideas presentes en su tiempo. Según Andrés Soria Olmedo (1990, p. 109), el neotradicionalismo o neopopularismo —entendido como el uso poético de la poesía popular o tradicional española— surge como un rasgo típico del vanguardismo de ese país y alcanza su estatus canónico en la poesía del siglo XX. Federico García Lorca encara a comienzos de ese siglo la empresa de escribir un nuevo romancero con la premisa de lograr algo novedoso y evitar caer en tópicos agotados ya por el costumbrismo. En la época en la que Lorca escribe, Adolfo Schulten (1924) publica, en la *Revista de Occidente*, “Tartessos: contribución a la historia más antigua de Occidente”, un artículo que versa acerca de estudios arqueológicos sobre dicha ciudad, una de las más antiguas poblaciones ibéricas. El poeta toma de este autor la imagen de Andalucía como región milenaria y ancestral, habitada sucesivamente por toda una multitud de pueblos (fenicios, íberos, cartagineses, griegos, romanos) que vinieron a configurar la historia occidental. Es decir, Andalucía ya contaba con un imaginario milenario y mítico que Lorca reconoce y aprovecha con fines estéticos.

A comienzos del siglo XX, España atraviesa un proceso de crisis —producto de la pérdida de sus colonias— y comienza a resurgir entre los intelectuales la cuestión de la esencialidad y de lo verdaderamente español: los noventaiochistas, la generación literaria anterior a la de Federico García Lorca, habían buscado tal esencialidad en lo medieval y le dieron una ubicación geográfica: Castilla. Así, Unamuno en sus obras exaltó lo castellano; Machado escribió *Campos de Castilla* (1912) y Azorín, *El alma castellana* (1900). Los popularistas de aquella generación admiraban el

modernismo, se aproximaron a la literatura popular e hicieron una poesía orientada hacia lo personal (Sellers, 2015, p. 1). Varios años después, García Lorca responde también a diferentes inquietudes propias de su generación y encuentra otra región periférica a la que rendir tributo: marginada también de la España central se encontraba Andalucía. En la tradición gitana andaluza, Lorca se propone iniciar su búsqueda de un pasado simbólico, un pasado remoto que se origina en el mundo antiguo y en los albores míticos de la cultura y del arte andaluz:

pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡toda perfume! Quiero sacar de la sombra algunas niñas árabes que jugarán en bosquecillos líricos por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos (...) 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!! (García Lorca, citado en Josephs y Caballero, 1994, p. 78).

El autor prefigura cuál será su poética: con el mundo mítico andaluz como temática, pero dotado de una belleza nueva, procura explotar una estética inusitada y vanguardista. Lorca no solo reniega abiertamente de la propensión al tópico de Castilla, sino que presenta ya su idea de construir romances con un alto grado de lirismo en los cuales ha de colocar seres arquetípicos, misteriosos, míticos. Lo que Francisco Rodríguez Agrados (1989) dice del “teatro poético” de Lorca, puede decirse también de su poesía:

está muy lejos del costumbrismo del dialecto popular y del folklore: universaliza elementos que pueden ser locales en el origen, pero que son en realidad simplemente humanos (p. 51).

De este modo comienza a dar forma a lo que luego será el *Romancero gitano*, publicado en 1928: “procuro armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes, y el resultado es extraño, pero

creo que de belleza nueva...” (García Lorca, citado en Josephs y Caballero, 1994, p. 82).

Andalucía y la poética mítica de Lorca

La Andalucía escogida por el poeta se proyecta desde sus orígenes en los tiempos del mito de Gerión hasta el momento en el que Lorca escribe en el siglo XX. Esta particularidad la convierte en un espacio en donde sobreviven antiguos ritos y cultos milenarios fundidos en diferentes costumbres y tradiciones. Se trata de ritos de origen místico, herméticos, producto de religiones panteístas que se ligan a la configuración de una poética propia en la que juegan un papel muy importante las figuras primitivas y lo sobrenatural.

Uno de estos cultos antiguos, de origen semítico, es el de Astarté, la diosa madre que influye en la adoración de cierto espíritu de la tierra. Esta diosa será, según algunos autores, reformulada por Lorca como *el duende*, que en su poética devendrá luego entidad responsable de la inspiración. Un espíritu que según el poeta se pone de manifiesto por medio del entusiasmo² vinculado a lo religioso, se hace patente a través de los cinco sentidos, una especie de inspiración dionisiaca (Jiménez, 2002, p. 122) que permite crear arte: “el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora” (Josephs y Caballero, 1994, p. 108). En este sentido, hay un juego con la figura del poeta antiguo mediante el cual las musas y los dioses se comunican: el poeta transmite algo, pero no lo comprende en su totalidad. El significado de este misterio es inabarcable por medio de la razón del hombre que busca comprenderlo. El duende lorquiano inspira en el poeta un rito catártico, lo embarca en la verbalización de lo trágico, en la certidumbre de la muerte como realidad inmediata e inminente. En el caso de Lorca, este sentido trágico puede identificarse en su idea de la *pena negra*:

Y ahora lo voy a decir. Un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de toerro, ni un sombrero plano, ni una pandereta, donde las *figuras* sirven a

² Entusiasmo en el sentido etimológico de la palabra, proveniente del griego ενθουσιασμός, que significa estar poseído o inspirado por un dios.

fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender (García Lorca, citado en Josephs y Caballero, 1994, p. 107).

La pena negra recorre todo el libro: un sentimiento trágico que implica un cierto grado de anagnórisis, el reconocimiento de una existencia regida por la disputa entre las fuerzas de un Eros fecundador, sensual, libre, y las fuerzas obturadoras, disolventes de un Thánatos inflexible. Amancio Sabugo Abril (1986) advierte que la elección de ese particular sentimiento para caracterizar lo andaluz implica una reacción especial frente a la realidad de la vida y la muerte.

La angustia teme a la muerte, pero se rebela contra ella. La no aceptación engendra angustia. Sin embargo, la pena acepta la muerte, la considera inevitable, en un gesto de sabiduría ancestral. Razonar la muerte carece de sentido puesto que es absurda (p. 488).

La elección del romance

Cuenta Adolfo Sotelo Vásquez (1986) que el proyecto lorquiano se venía gestando mucho antes de escribir el *Romancero gitano*, ya que en 1920 el poeta había acompañado a Menéndez Pidal en la recogida de romances que el filólogo hizo en Granada. Años más tarde, en su “Conferencia recital del *Romancero gitano*”, Lorca confesaría que desde el año 1919 estaba “preocupado con la forma del romance”, porque había descubierto que era “el vaso donde mejor se amoldaba” su sensibilidad (Sotelo Vásquez, 1986, p. 199).

Se trata de una de las características de la vanguardia española: la total libertad para buscar en el pasado formas y temas de inspiración. Este neopopularismo característico desató muchas discusiones a la hora de encasillar sus producciones en el ámbito de la poesía culta o popular.

Es José Ortega (1986) quien, al rescatar en Lorca su “valoración de lo popular en el gitano”, sigue una definición de lo popular que linda con el concepto de mito: “anónimo y no institucionalizado, antiguo, funcional, prelógico” (p. 146). Mario Hernández (1981), en cambio, siente la obligación de defender el libro en cuanto a su erudición y destaca el tipo de “romance culto, de sabia complejidad” con el que está compuesto “por más que sus raíces espontáneas se ahíñquen en una remota tradición oral” (p. 30). Emilio de Miguel (1987) también detalla los elementos populares y su reformulación en una estética culta:

Al ámbito más popular pertenecen el ritmo deliberadamente musical de muchos de sus romances; los asuntos que les dan vida: contrabando, peleas, navajazos, tiros, adulterios o suicidios por amor, así como expresiones de raigambre coloquial o entroncadas directamente con fraseología y giros flamencos. Si, a pesar de ello, reivindico el carácter literario y, por lo mismo, culto del romance lorquiano, es porque en absoluto puede olvidarse la medida en que Lorca, al alumbrar esta serie de romances dramáticos, cultiva todo tipo de técnicas literarias de la mayor exigencia y altura, y, al tiempo, el modo en que entronca con el espíritu y con recursos muy concretos del romance antiguo (p. 57).

El romance tradicional

La definición canónica del romance concibe el género en su carácter estrictamente formal, como una serie indefinida de versos octosílabos de rima asonante en los versos pares. Algunos romances pueden estar divididos en estrofas, pero este no es un rasgo primitivo, sino que se debe a su adaptación para el canto en el siglo XVI. La anterior definición, claro está, nada nos dice acerca del contenido discursivo del género, ni tampoco permite explicar las razones de su éxito y pervivencia en el ámbito hispánico. Gloria Chicote (2012) expone la complejidad que implica el abordaje de este género y remarca el carácter esencialmente móvil y polimórfico del corpus del romancero. Para esta autora, a pesar de la diversidad formal y de contenido del género, el denominador común debe observarse en la capacidad narrativa de los poemas. Un

enfoque narratológico ya había sido marcado como necesario por Diego Catalán, que supo ver el romance desde una perspectiva enunciativa como un “modelo narrativo dinámico” (Chicote, 2012, p. 84) que debe ser estudiado atendiendo a las fórmulas, articulación prosódica, motivos y secuencias.

Es conveniente recordar algunos de los rasgos formales más sobresalientes del romance tradicional que serán utilizados por Lorca. Si bien el género es eminentemente narrativo (Díaz Roig, 1976, p. 21), rara vez un romance es pura narración en tercera persona; muchas veces se incluyen diálogos y existen incluso romances enteramente dialogados. Entre los elementos característicos es posible citar varios: la repetición, la antítesis y la enumeración, formulismos y tópicos que vienen de su origen oral y el estribillo. Son formas que o bien se acostumbran a usar en general, o bien en determinada situación textual y que por la regularidad de su uso se convierten en fórmulas de composición. Estas últimas ayudan a deducir cierta unidad genérica de diversos textos y son para el oyente puntos de captación, un código especial. Entre los tópicos formulísticos podemos citar algunos de carácter espacial como “al subir de una escalera” o “de altas torres”. También hay ciertos números tópicos —como tres, siete, dos, treinta, trescientos— que se repiten insistentemente a lo largo del romancero. En cuanto al estribillo, se trata de un aditamento de origen lírico y de carácter musical, ya que en general no marca ninguna división conceptual entre los versos que le preceden y los que le siguen; en la oralidad un estribillo se podía atribuir a diferentes romances, por ejemplo: “Ay de mi Alhama”.

El fragmentarismo y la intemporalidad-impersonalidad también son características importantes que el género ha adquirido a lo largo del tiempo. Es común en el romance que haya un comienzo *in media res* o un final inconcluso. Esto también puede concebirse recurriendo a lo que explica Gloria Chicote (2012):

El romance tradicional se caracteriza por transmitir un realismo universal, no particular, que se relaciona también con la presencia escasa de elementos fantásticos. Muchos de los relatos son de origen histórico, aunque en el transcurso de la tradición han perdido sus marcadores espacio-temporales (p. 25).

La generación del 27, el gongorismo y las vanguardias

Para comprender debidamente la estética de Lorca es necesario remitirse, aun de manera breve, al contexto artístico de su época. Los inicios del siglo XX vieron el nacimiento de nuevas tendencias literarias que se denominaron vanguardias; estas preconizaban algo que había cobrado auge con los románticos pero que ellas radicalizarían: el gran afán de originalidad. Entre los rasgos generales de las vanguardias se pueden enumerar la liberación del metro, la irrupción del lenguaje coloquial y cotidiano, la ruptura sintáctica de los nexos lógicos, una marcada aversión a lo romántico y un encubrimiento del yo del autor con un vuelco de la poesía hacia la realidad.

El primer movimiento vanguardista en España lo introdujeron los ultraístas, quienes se habían rebelado contra los de la generación anterior por su pesimismo y desencanto, y habían profesado un espíritu intimista, haciendo un uso muy reiterado de la metáfora. Sus temas fueron preponderantemente la jovialidad e intrascendencia de la vida moderna. En este entorno, la llamada generación del 27 se constituyó en un grupo de intelectuales, en su mayor parte poetas, que concebían a la literatura como expresión de una realidad autónoma. La obra de arte debía ser intrascendente e inmanente, carecer de toda finalidad fuera de lo estético. El arte se volvía más hermético y el poeta ya no se dirigía a la mayoría, renunciaba a ser vocero del pueblo o vate. Esta particularidad se dio en las primeras obras de los poetas de esta generación; otros, sin embargo, no pudieron evitar pasar luego a la temática política.

El nombre “generación del 27” tiene que ver con la celebración del tercer centenario de la muerte del poeta Luis de Góngora, preferido por los congéneres de Lorca por su hermetismo y sofisticación. Asimismo, y a diferencia de otros grupos de vanguardia, los miembros de la generación del 27 no se alzaron en contra de ningún credo estético en particular ni vieron necesario negar ningún movimiento anterior, y compartieron rasgos comunes como el empleo libre de la metáfora, inspirado en Góngora, la estilización lírica de la realidad y el afán de perfección técnica.

De acuerdo con estos principios, *Romancero gitano*, escrito entre 1923 y 1927, y publicado en 1928, despliega una gran labor de perfeccionamiento si se tienen en cuenta las varias versiones que se conservan de muchos

de sus poemas. Este libro pertenece a la poesía temprana de Lorca —junto a *Libro de poemas* (1921), *Cante jondo* (1931), *Primeras canciones* (1936) y *Canciones* (1927)—, en la que todavía no predomina la temática de vanguardia que se apreciará luego en *Poeta en Nueva York* (1940), pero en la que hay, sin duda, un alto grado de exigencia técnica presente sobre todo en las metáforas, en las imágenes sensoriales, así como en las alusiones de carácter culto.

Otra cuestión muy discutida al respecto de las corrientes estéticas de la época, que no puede dejar de referirse, es la relación de García Lorca con el surrealismo. Este se definiría, según el entendimiento del poeta francés André Breton³, como el automatismo psíquico por el cual se proponía expresar verbalmente o por escrito el funcionamiento real del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral. Lorca parece discutir con el surrealismo esta inconsciencia total: aun en el momento en el que adopta mayores elementos vanguardistas nunca cesa de escribir con cierta lógica poética (Fitzpatrick, 2012, p. 88). El surrealismo le provee procedimientos y recursos, pero solo los utiliza a modo de artificio sin suscribir completamente a la corriente, sino todo lo contrario, puesto que se trata de un poeta consumado y consciente de la técnica:

si es verdad que soy poeta por gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y del darme cuenta en absoluto de lo que es un poema (García Lorca, citado en Miguel, 1987, p. 36).

Para Manuel Durán (1986), lo característicamente lorquiano es la búsqueda de metáforas pasmosas, que yuxtaponen objetos muy alejados y, a su vez, la importancia de la imagen que en su poesía busca generar cierto impacto. El paso del poeta por diferentes estilos no produce ninguna incoherencia con su poética personal:

Sí, en efecto, Lorca ha sido, en toda su carrera poética, ejemplo de continuidad y de síntesis. Continuidad de estilos, ya que pasó sin rupturas, sin apenas notarlo o hacerlo notar a sus lectores de un estilo esencial-

³ Manifiesto Surrealista de 1924 tomado de Guiral, J. C. (2002).

Ya desde el inicio del poema la estructura narrativa se ve interrumpida por pasajes líricos de mucha densidad semántica y economía verbal. En el primer verso, la epanadiplosis y la aliteración⁴, basadas en la repetición de la palabra “verde”, juegan un papel altamente rítmico y configuran lo que podríamos denominar el estribillo del poema. Pero este estribillo en particular, a diferencia del que muchas veces es usado en el romance tradicional, no será un mero apoyo musical, sino que tendrá un motivo estructural en la narración al cargarse progresivamente de diferentes significaciones. El sentimiento de “querer” aparece subordinado al color y así el sujeto lírico instauro una intriga desde el comienzo mismo del poema: ¿qué significa ese “querer verde”?, ¿quién es el sujeto o el objeto de ese “querer” tan particular? José María Aguirre (1967) considera que el color verde puede ser vinculado con la vida, pero también con Venus y con el peligro, con elementos como la serpiente y el cuchillo (p. 271). Además, el verde acarrea un ideario de elementos sexuales poco accesibles y con connotaciones de frustración erótica. Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, diferentes rasgos pueden asociarse a este color:

verde (vegetación, pero también color de la muerte, lividez extrema; por eso el verde es transmisión y puente entre el negro (ser mineral) y el rojo (sangre, vida animal), pero también entre vida animal y descomposición y muerte (Cirlot, 1995, p. 136).

En el segundo verso, el color verde se une a un elemento de significación esencial: el viento. El viento tiene, en mitologías más primitivas, una relación evidente con lo erótico y la fecundación; así lo explica José María Aguirre (1967, p. 274), y para Manuel Alvar (1986, p. 83), este elemento reúne dos evocaciones diferentes: por un lado, evoca la violencia, y por el otro, la búsqueda carnal, el deseo. Desde el primer verso hasta el cuarto se puede percibir también una gradación que va desde lo interior-particular (el sentimiento de querer) hasta lo exterior-general (el viento, las ramas,

⁴ Epanadiplosis: es la figura retórica que consiste en terminar un verso o una frase con la misma palabra con la que empieza. Aliteración: es la figura retórica que consiste en la repetición de uno o varios sonidos dentro de una misma palabra o frase.

el mar y la montaña). El color verde parece teñirlo todo como efecto de la repetición anafórica, y vuelve a aparecer en la caracterización del primer personaje del poema.

La enumeración de elementos naturales que va desde el viento hasta la montaña no tiene un nexo lógico aparente, se trata de una profusión de saltos temáticos con una altísima densidad semántica. Otros elementos que aparecen destacados con el color verde —la mar, la montaña, el barco y el caballo— evocan un universo de acción masculino. Emilio de Miguel (1987) también destaca que estos elementos operan en el plano simbólico adelantando la llegada del segundo personaje del poema:

Que “el barco sobre la mar / y el caballo en la montaña” puedan funcionar, y de hecho funcionen, como símbolos cargados de plurales connotaciones, no debe hacernos olvidar que están presentes en la apertura del poema porque son elementos caracterizadores de la actividad del protagonista. En efecto, por mar y, lógicamente, en barco, entra a Andalucía el contrabando que a caballo es transportado al interior a través de las montañas (p. 40).

El personaje femenino se presenta en extrema quietud, soñando, con “la sombra en la cintura” por estar inclinada sobre la baranda, pero a la vez, cintura como símbolo de sexualidad y sombra como símbolo vinculado a la noche (Aguirre, 1967, p. 281) se suman a los elementos premonitorios. En un giro de extrema economía, el circunstancial de modo caracteriza al personaje de la joven y se invita al lector a inferir que esta muchacha que sueña es también la muchacha que quiere, que no es otra que su voz la que se oye en el estribillo del poema. La caracterización de su pelo verde a la par que su carne es desconcertante y a esto se suman sus ojos, “de fría plata”. Hay en el lirismo de esta parte una extrema sensación de espera y quietud que se ve aumentada de manera hiperbólica por la personificación de “las cosas” que la rodean, y que la hacen objeto de sus miradas. Otro elemento ominoso que se une a estos “ojos de fría plata” es la luna, una presencia perturbadora dada su función “psicopompa” (acompañante de las almas en su tránsito al más allá) en la mitología antigua (Álvarez de Miranda, 1963).

frota.⁵ Este universo dinámico y a la vez convulso, vehiculizado por las personificaciones, es para José Ortega (1986) un rasgo característico del primitivismo del que Lorca dota deliberadamente a su romancero:

Una de las formas que adopta la percepción en el pueblo primitivo consiste en conferir propiedades místicas a los objetos, mística que no hay que confundir con el animismo (alma de los objetos), ya que las propiedades místicas de los objetos y los seres forman parte integrante de la representación que el primitivo tiene de la realidad y que forma un todo inseparable. (...) Esta mentalidad se caracteriza, según Lévy-Bruhl, por ser mística en el contenido, sintética (sin análisis previos) y prelógica en su relación con los objetos. Lo lógico y lo mágico conviven, pues, en el primitivo (Ortega, 1986, p. 145).

La caracterización del monte despliega una imagen gustativa que se puede relacionar con otra igual en el verso final de la misma estrofa: las plantas verdes del monte son agrias, como la mar amarga en la que la mujer sueña. El verdor de los elementos pasa a vincularse con cierto sentimiento de amargura; el personaje femenino continúa en estado de quietud y —ahora sabemos— en estado de amargura. En una antítesis, típico recurso del romance tradicional, Lorca opone con gran audacia la vitalidad, la sensualidad y el erotismo a fuerzas obturadoras, de clausura, que prefiguran la presencia de la muerte en el poema.

—Compadre, quiero cambiar	25
mi caballo por su casa,	
mi montura por su espejo,	
mi cuchillo por su manta.	
Compadre, vengo sangrando,	
desde los puertos de Cabra.	30
—Si yo pudiera, mocito,	
este trato se cerraba.	
Pero yo ya no soy yo,	

⁵ La higuera que “frota su viento” es un desplazamiento calificativo, muy común en el romancero. Véase Lara (1973), “El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca”, citado en Miguel (1987, p. 54).

más apacible de su interlocutor. El segundo personaje, sin embargo, expresa la imposibilidad del trato en atención a una situación anterior al presente de lo narrado; cierta cualidad perdida parece cancelar todo tipo de intercambio: “Yo ya no soy yo, ni mi casa ya es mi casa”. El diálogo se vuelve arcano en un principio, es complejo desentrañar de qué se está hablando exactamente, y cuál es aquel suceso que ha cambiado y clausurado la posibilidad del intercambio.

A esta altura del poema permanecen presentes en la narración dos conflictos poco claros: el primero tiene como protagonista a la joven que espera, el segundo al joven herido. En términos de José Ortega (1986) podemos pensar estos dos conflictos a través de un motivo recurrente en Lorca: la disputa entre el principio de placer, encarnado por el ideal de libertad, y el principio de realidad, que siempre actúa como obstáculo represor (p. 153). La muchacha espera al amado con amargura, el joven no puede escapar de su modo de vida. El destino del joven parece cerrarse cuando él mismo reconoce su final y declara querer morir en su cama; una metáfora enunciada por el dueño de casa alude a la herida del joven e incluye un número tópico del romance tradicional con sentido hiperbólico: “Trescientas rosas morenas”. La vitalidad de la imagen sensorial es avasalladora, la sangre del mozo es roja como las rosas, y como estas se puede ver brotar, pero también se puede oler. Las palabras con las que el interlocutor del joven rechaza el trato se repiten nuevamente. Como en las estrofas anteriores, la repetición carga de musicalidad el verso, pero también refuerza la idea de que las palabras refieren a alguna cuestión importante que todavía permanece ininteligible.

El joven vuelve a hacer un pedido, esta vez es el de subir “hasta las altas barandas”, tópico espacial que retrotrae al lector inmediatamente a la joven que espera en el mismo lugar. Estos barandales tienen otra cualidad que los vuelve relevantes: se dice en el poema que son “barandales de la luna” y, por su color “verde”, son también amargos, aciagos, son barandales de la muerte. Es en esta estrofa también donde la relación de la muchacha con el joven que regresa herido se hace más clara: se trata de su amada o de su prometida. El poema ha estado introduciendo pistas de antemano y una de ellas en particular, un símbolo, había aludido a la mujer en el discurso del joven: el espejo. Este ocupa un lugar central en los versos

paralelísticos en los que se enuncia al trueque y es utilizado como símbolo de la mujer amada en varias versiones de romances antiguos. Por ejemplo:

¿Donde está mi espejo madre, — donde me suelo mirar?
— ¿Qué espejo preguntas, hijo, — el de vidrio o el de cristal?
— No pregunto por el vidrio, — tampoco por el de cristal,
pregunto por mi Anarbola — que me digas donde está.
— Tu Anarbola, hijo mío...
(Rom. V, citado en Díaz Roig, 1976).

Como se indicó al comienzo, el mundo mítico-gitano de Lorca se ve incrementado por un uso especial del discurso lírico que irrumpe en el esquema narrativo. Andrew P. Debicki, quien ha estudiado el uso de la metáfora y la metonimia en *Romancero gitano*, tiene una opinión esclarecedora de este procedimiento, al que llama metonímico. No se trata del simple uso del recurso en cuestión, sino de su proliferación en aras de complementar y universalizar aquello que se está narrando:

Al hacer de su libro un romancero, Lorca lo sitúa en una forma y una tradición narrativas; por más que transforme artísticamente su material, empleará los enfoques de la narración, que presenta la realidad por medio de esquemas de contigüidad, por lo tanto, de un procedimiento metonímico. Pero éste desemboca, en los momentos claves del poema, en imágenes y metáforas que intensifican y esencializan la experiencia central del poema (Debicki, 1986, p. 602).

El tema del trueque entre los personajes masculinos puede ser pensado también como la petición de la mano de la amada al padre de esta por parte del joven. La imposibilidad de concretar el matrimonio se explicará en los versos siguientes:

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre. 55
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados

farolillos de hojalata.
 Mil panderos de cristal
 herían la madrugada. 60

La estrofa quinta es breve y tiene el efecto de transición de escenario. Los compadres pasan de un espacio bajo hacia las altas barandas. El paralelismo sintáctico de los versos 55 y 56 acentúa la emotividad y la simpatía del sujeto lírico por las tribulaciones de los personajes: en una sencilla equiparación la sangre equivale a las lágrimas, a la pena. Para Balmaceda Maestu (1998, p. 12), la imagen de los panderos de cristal puede pensarse en relación con aquella que reza: “Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora”, perteneciente al “Romance de la pena negra” y ambas tendrían relación con el verso 235 del *Mío Cid*, “Apriessa cantan los gallos / e quieren crebar albores”.

Es importante también el hecho de que los elementos inanimados adquieren de nuevo movimiento y parecen reforzar algunos matices de la acción, los faroles de hojalata y los panderos de cristal concentran en sí una cualidad cortante, vuelven a reproducir la idea del apuñalamiento, de la agonía. Su enumeración contiene una gradación térmica, desde la sangre caliente se pasa a las lágrimas templadas, y a las frías estrellas; la muerte se hace presente de manera táctil, física. El frío de los elementos coincide con el mismo frío en los ojos de plata de la muchacha en las primeras estrofas.

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

La anteuúltima estrofa está iniciada por el estribillo, en ella se completa la acción que inicia en la estrofa anterior; el viento también acompaña al joven, y deja en la boca el sabor amargo de la hiel, el frío de la menta y el típico de la albahaca, la amargura y el verdor se unen nuevamente, esta vez en el gusto de los que han llegado a las barandas. La imagen del amargor prosigue en el discurso del agonizante al caracterizar a la amada y aquí se descubre que la niña amarga que estaba en la baranda es la hija del que acompaña al malherido. En este momento se unen las dos líneas narrativas que por medio de sugerencias vienen desarrollándose a lo largo del poema. Ese “querer” de la niña que era amargo, desilusionado, era también verde, íntimamente ligado al deseo y a la pena. El pretérito perfecto en la voz del padre alude al aspecto, a la acción acabada por parte de la niña (“¡Cuántas veces te esperó!”), que al transcurrir en el pasado ordena la lógica de las acciones narradas simultáneamente en el poema. Aquel pasado de espera de la niña reanuda el contraste en el juego de antítesis con el presente yermo, ya que la cara de ella, entonces fresca, jovial, y el pelo negro se contraponen a la “verde carne” y al “pelo verde”.

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

La última estrofa vuelve al espacio del comienzo del poema y en ella se resuelven todas las sugerencias anteriores. La gitana se mece en el aljibe,

está muerta, el verde de su pelo y de su carne ya tiene un valor simbólico, puede remitir tanto a los musgos del pozo, como a la descomposición de la carne, o ir más allá y connotar la amargura, el deseo, la cualidad trágica de la muerte. Luis Martínez Cuitiño (1986, p. 582) analiza ciertos símbolos primitivos en Lorca y llama la atención sobre el sentido del cruce de las líneas verticales (vida) y horizontales (muerte) en varios de sus poemas. En este caso la joven descansa horizontalmente sobre el agua y en un ángulo vertical, los rayos lunares penetran el pozo. El carámbano de luna renueva la imagen táctil; refiere al frío, tanto de la muerte como al color blanco de la luna que sostiene a la niña. Luego, las imágenes del poema se van ordenando en una enumeración que crea el efecto de alejamiento casi cinematográfico de la escena, yendo a la noche, a los guardias que abajo están golpeando la puerta, para pasar por el estribillo y culminar otra vez con el barco sobre la mar y el caballo en la montaña.

El estribillo del poema no solo cumple con la función rítmica de cierre, sino que es posible pensar, junto con Ortega (1986, p. 158), que estos versos finales también remitan a la indiferencia del orden cósmico ante el destino trágico del ser humano; todo el paisaje permanece indiferente, ajeno a la tragedia que acaba de ocurrir. Otro conjunto de imágenes, que viene a contribuir al todo orgánico del poema, es el de las relacionadas al agua. Eduardo Tijeras (1986) reflexiona acerca de la obra de Lorca y se pregunta: “Amor, frustración (sexual), pena, muerte. ¿Es posible llegar a este núcleo grávido a través del agua, agua flébil o cantarina, el agua y sus derivaciones?” (p. 95). Manuel Alvar (1986, p. 80) analiza el agua en Lorca en relación con el amor carnal, con la fecundidad, la pureza y con la castidad perdida.

En este poema también es posible vincular el agua con la voluntad del joven de unirse con la gitana y vivir en la casa del padre. El mismo autor enumera algunas creencias hindúes referentes al agua como elemento disociador, que la vuelven a vincular con la idea de la muerte. Tal vez la más clara imagen sea la de la última estrofa, con la gitana flotando en las aguas del aljibe; no obstante, al recorrer el texto es posible encontrar otras, que van entrando paulatinamente hasta cobrar el sentido fatal con el que concluye el poema. En el principio aparece el barco y la mar, luego las “estrellas de escarcha”, y en el discurso del herido, los “puertos

de Cabra” y los “Barandales de la luna / por donde retumba el agua”. El retumbar del agua se refiere al aljibe, pero también hace referencia al encierro, a un encierro húmedo; la palabra “retumba” también connota el entierro, la tumba, la cripta.

Algunos de los críticos anteriormente citados enumeran otros poemas de García Lorca que pueden vincularse con “Romance sonámbulo”, en cuanto a la muerte por o en el agua en algunos casos, así como en relación con las interpretaciones del valor simbólico del color verde. En *Diván de Tamarit* se puede leer: “Quiero bajar al pozo / quiero morir mi muerte a bocanadas / quiero llenar mi corazón de musgo / para ver al herido por el agua” (Tijeras, 1986, p. 95). El color verde se encuentra también en el verso 26 de “Niña ahogada en el pozo” de *Poeta en Nueva York*: “... el pozo te alarga manecitas de musgo”, o en *Canciones*, el poema “Nocturnos de la ventana”: “Al estanque se le ha muerto / hoy una niña de agua (...) El estanque tiene suelta / su cabellera de algas” (Lara, 1973, p. 86). Las muchachas de los poemas de Lorca, muchas veces “vienen a morir en el aljibe, en el pozo, en un agua estancada, sin salida posible” (Aguirre, 1967, p. 274). No es descabellado pensar en esta ambivalencia acuática como elemento erótico y a la vez disociador: los enamorados de Lorca y sus muertes a destiempo recuerdan, a su vez, a los enamorados más famosos del teatro isabelino.

Con respecto a lo formal, especial atención requiere el uso que Lorca hace de la estrofa;⁶ en el caso del romance tradicional, cuando existe la estrofa, raramente coincide con las unidades conceptuales; en el caso de Lorca, vemos que “Romance sonámbulo” guarda una estricta división estrófica en atención a lo narrado, es decir, cada estrofa parece separar una escena o una pequeña acción. Si bien las estrofas de “Romance sonámbulo” tienen claros núcleos temáticos, no ocurre lo mismo con la temporalidad del romance, ya que los hechos no son narrados en el orden cronológico en el que han ocurrido, sino que se escatima el contenido para generar mayor intriga. La muerte de la niña, que ocurre antes de la llegada del enamorado, es narrada sobre el final por boca de su padre, y

⁶ Como lo aclara Díaz Roig (1998, p. 22), el estrofismo es extraño al romance y se suma al género en el siglo XVI, con la finalidad de adaptar la letra a la música con que se interpretaban.

solo en ese momento se puede reponer que en la primera estrofa habían sido presentados paralelamente dos momentos diferentes del pasado: la espera de la niña y la muerte de esta.

Otro detalle formal a destacar es el conjunto de alusiones cruzadas que, al servicio de la intriga y construyendo un entramado muy firme, se van entretejiendo en el relato. En las estrofas finales, cuando el misterio del romance se ha develado, la trabazón de dichos símbolos se hace más clara y la contigüidad de estos descubre su verdadera motivación. En este juego de técnica y cosmogonías, emerge como un elemento esencial el símbolo. El elemento de más claro peso simbólico en “Romance sonámbulo” y cuya injerencia reordena todo el resto de los elementos del poema es, sin dudas, el color verde.

Mito y discurso lírico

Según Carlos García Gual (2008), el mito es una narración o relato tradicional, memorable, ejemplar y paradigmático, que transcurre en un tiempo prestigioso y lejano. Los mitos son universales, tienden a la inespacialidad y la intemporalidad, porque pretenden explicar la naturaleza humana enfrentada a las fuerzas naturales que la rodean. En este sentido, y desde sus orígenes en la tradición occidental, el mito se liga a la tragedia, vinculado con los reveses de la vida humana, la fragilidad del universo del hombre y la muerte. Para Susanne K. Langer (1996), el mito es:

a recognition of natural conflicts, of human desire frustrated by non-human powers, hostile oppression, or contrary desires; it is a story of the birth, passion, and defeat by death which is man's common fate (p. 171).⁷

Atendiendo a las anteriores definiciones cabe indagar cuáles son los recursos poéticos que aprovecha Lorca para dotar a Andalucía de un universo mítico. Si bien hay cierto hermetismo en el poema, característico de

⁷ “un reconocimiento de conflictos naturales, del deseo humano frustrado por potencias no humanas, por la opresión hostil, o por deseos contrarios; es la historia del nacimiento, pasión y derrota por la muerte en que consiste el común destino del hombre”. (Traducción: Teixidó, M. R. (2008, p. 220)

la vanguardia y que, además, puede rastrearse a lo largo de todo el poemario, es posible ensayar varias interpretaciones (Jiménez, 2002, p. 124). Para esto, conviene seguir los estudios de Karlheinz Stierle (1977), acerca del discurso lírico y recurrir a las características principales del género, a saber: la ruptura de la linealidad y la multiplicación de los contextos; la metaforización y el salto temático. El análisis de estos procedimientos permite ver cómo el núcleo narrativo del romance lorquiano se libera de lo anecdótico, pero no pierde fuerza simbólica, sino que realza su carácter universal y paradigmático. Colabora, en este sentido, la estructura dramática de lo narrado, con personajes que encuentran la muerte como destino común sin dejar de reconocer su naturaleza trágica.

Varios de estos elementos adquieren un valor singular y simbólico y construyen paralelamente a la historia un conjunto de significaciones que completan el sentido del poema y acrecientan el efecto intemporal y universal. Por estas razones, el romance analizado pone de manifiesto no solo la poética lorquiana en sus características formales sino una idea universal acerca de lo trágico, que en la Andalucía del *Romancero gitano*, pervive como la certidumbre de la muerte y realidad inminente e inmediata.

Esta idea trágica de la vida se puede identificar con el concepto lorquiano de la pena negra, como ya se adelantara previamente. Para Josephs y Caballero (1994), el *Romancero gitano* "... representa la universalización del gitano —o la "agitanización" del universo—, el llevar a propósito al nivel de mito esa misma sensibilidad gitano-andaluza que emana del cante" (p. 101), propósito que García Lorca concreta en una operación en la que "el gitano idealizado y llevado a un plano de ser casi abstracto, es el centro". En el caso de "Romance sonámbulo", es posible vislumbrar que la acción narrada reduce los detalles anecdóticos al mínimo, así como los personajes, al punto que devienen seres arquetípicos que protagonizan pequeños núcleos narrativos en los que toda la información se economiza. Según estos autores, "Lorca elaboraba conscientemente este atemporalismo andaluz para dar el mejor ejemplo del misterioso duende, del espíritu de la tierra" (Josephs y Caballero, 1994, p. 38). Y a los fines de universalizar a los gitanos del poemario, se ocupa de borrar lugares es-

pecíficos en sus poemas, de hacerlos no localizables. Según José Ortega (1986), García Lorca procede de diversas maneras a la hora de recrear el mito gitano a partir de un deliberado sincretismo:

A veces, el mito se inventa a partir de un objeto para elevarlo a estructura del conjunto del poema; otras, es inventado por el propio poeta, teniendo en cuenta, en algunas ocasiones el mito clásico. Pero además Lorca se mueve en un contexto histórico, el andaluz, lleno de culturas antiquísimas e impregnado de mitologías. El mito, por otra parte, en referencia a su relación con la mentalidad primitiva del gitano, cumple una función ética como encuentro del hombre con su pasado inmemorial (inconsciente) y con los más profundos misterios de la vida y de la muerte (p. 156).

Para Sabugo Abril (1986), no hay dudas de que a Federico García Lorca “pese a la distancia que nos separa de Esquilo o Sófocles pueda ser considerado un poeta trágico (sus poemas son trágicos y sus tragedias líricas)” (p. 489). Pero, si tal es la importancia y el peso de la obra del autor, cabe preguntarse si existe en ella algún tipo de cosmogonía que venga a ordenar este universo primordial y cuáles son las fuerzas que lo rigen. A partir de esta premisa, Emilio de Miguel (1987) opina que un eje vertebrador de la obra de Lorca, es la presencia de lo erótico. Este elemento opera como algo perturbador; según este autor “hay un Eros conflictivo que provoca la muerte” (p. 16). De esta manera vemos como Eros y Tántalos se debaten en *Romancero gitano* como elementos rectores de la vida de los hombres. Según Manuel Alvar (1986), el erotismo lorquiano es el disparador de la acción y de lo trágico en el libro:

la pasión erótica no es en Lorca el simple deseo de las satisfacciones, sino que —dramáticamente— son los caminos que llevan a la desesperación o a la muerte. Entonces nacen sus grandes tragedias en las que todos los elementos concitan la idea de la destrucción. Y si la pasión sexual era el denominador oculto bajo las formas primordiales, todos los problemas suscitados resuelven su incógnita con la destrucción total (p. 85).

El Eros encarna la vitalidad, la carnalidad, la sensualidad de los seres humanos frente a la acción demoledora de la muerte. Los dos personajes de “Romance sonámbulo” están marcados por el deseo de vivir, por la voluntad de concretar un amor que los arrastra indefectiblemente al aniquilamiento. Tensionados por estas dos fuerzas, no solo los humanos protagonizan eventos trágicos, sino que todo el universo se conmueve y se agita en una simpatía íntimamente ligada al pensamiento prelógico, mítico y primitivo.

En un juego de opuestos que el poeta hereda del romance tradicional, a la guardia civil que encarna “la fuerza deshumanizadora” le opone, en contraste, la “vitalidad de los gitanos” (Ortega, 1986, 158). Pero la particular modelización que realiza Lorca de todo el universo gitano no se acota a lo temático, sino que adopta una forma nueva, especial. El mismo poeta había declarado querer “fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad” (García Lorca, 1994b, p. 360), y en el mismo párrafo se refiere a “Romance sonámbulo” como un claro ejemplo en el que, si bien “hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático”, el marcado lirismo hace que no se sepa claramente lo que está ocurriendo. También queda claro que el poeta recurre al subgénero del romance tradicional y utiliza todos los recursos preconizados por este con gran maestría; no faltan las usuales repeticiones, enumeraciones, tópicos temáticos, antítesis, etc. Emilio de Miguel (1987) llama la atención sobre el fragmentarismo con el cual el *Romancero gitano* se encuentra deliberadamente estructurado:

El desdibujamiento de los perfiles argumentales de algunas de sus historias, la presentación directa de acontecimientos dramáticos con hurto de la casi totalidad de precedentes narrativos, la creación de romances-escena, conseguidos a base de la selección depurada de aquel momento intenso que quiere transmitirnos acreditan técnica de elaboración evidentemente compleja y artística. Técnicas que entroncan, insisto en ello, con formas constructivas del romance antiguo (p. 61).

El sujeto lírico no nos cuenta quiénes son exactamente los personajes, ni por qué hacen lo que hacen en el poema, ni cómo llegaron a esa

situación. La narración nos da la información mínima y el resto debe reponerse por medio de las metáforas y los símbolos. El mismo intercambio entre los dos hombres debe ser descifrado en clave simbólica.

El protagonismo del símbolo

Bajo la influencia de una estética vanguardista que se ocupa de refundir el romancero tradicional, mediante el desafío de elevar lo andaluz al plano mítico, Lorca logra una perfecta armonía entre sus metáforas y expresiones sorprendentes y la base realista que pretende poetizar. En este juego de técnica y cosmogonía, emerge como un elemento esencial, el símbolo. “Es difícil dar un paso por la obra de Lorca sin sentir la gravitación del ritual, del símbolo” comenta el poeta José Ángel Valente (1994, p. 104), y agrega que es precisamente este recurso el que permite llegar al punto en el que el mito y la historia se unifican. Para José Ortega (1986), “En el símbolo, la relación de lo que se dice y de lo que se infiere no se basa, como en la metáfora, en la similitud, sino en asociaciones de orden prelógico relacionadas con la mentalidad primitiva del gitano” (p. 152). El elemento de más claro peso simbólico en “Romance sonámbulo” y que jerarquiza todo el resto del poema es, como se dijo, el color verde:

La repetición del significante verde hace que encantatoriamente la emoción se vaya imponiendo sobre la razón, y este significado lleno de misterio y negatividad vaya invadiendo contextualmente y por contigüidad espacial otros objetos e ideas del poema: verde carne, pelo verde, etc., hasta culminar en la simbiosis de luna con verde (Ortega, 1986, p. 157).

El periplo de este símbolo se inicia en la primera estrofa, vinculado a la búsqueda carnal y al deseo, e inmediatamente pasa a asimilar el sabor agrio de las plantas y contaminar con amargura la espera de la gitana. Este verdor destaca en los barandales que asisten a la espera, pero que sobre el final del poema muestran su cualidad mortal al vincularse a la luna. Este color, lleno de vitalidad y erotismo, asume también los atributos de la muerte, de la destrucción y de la pena, como sentimiento trágico ante la fatalidad de la vida. En las últimas estrofas, el color verde alude al agua estancada del

pozo, a los musgos, pero también a la suma contundencia de la muerte, en la descomposición carnal del lozano cuerpo de la joven gitana.

Hypnos y Thánatos

Por último, vale la pena reflexionar acerca de la idea de sonambulismo presente en el romance, vehiculizada a través del título. José María Aguirre (1967) llama a los personajes lorquianos “sonámbulos sociales”, seres que intentan “pervivir más allá del rechazo social a sus impulsos”, es decir, el sonambulismo daría cuenta de esa dislocación con respecto a la realidad, de esa desadaptación, pero también del peligro que ello acarrea (p. 274). Es que el amante en Lorca tiene una “poderosa vocación trágica” que lo lleva a “aceptar su realidad incompleta, sonámbula” y a abrazarla sin importar que ello implique su propia destrucción (Aguirre, 1967, p. 285).

Este sonambulismo indudablemente tiene relación con el sueño; recordemos que la gitana “sueña en su baranda”, pero, claro está, se trata de un sueño perturbador. El sueño del sonámbulo es un sueño extraño, privado de su quietud característica; es un sueño involuntario, pero animado. Por otro lado, la vigilia y la espera del poema remiten nuevamente a una quietud extrema: la joven que espera y sueña desde la quietud de la muerte. El sonámbulo entonces deviene fantasma, espectro. Quizá Sabugo Abril (1986), al recurrir al reconocido filósofo rumano, acierte en descubrir las raíces profundas de esta antigua relación:

Mircea Eliade en su clásico libro *Mito y realidad* observa: “En la mitología griega, Sueño y Muerte, Hypnos y Thánatos, son dos hermanos gemelos. Recordemos que también para los judíos, al menos a partir de los tiempos posteriores al exilio, la muerte era comparable al sueño”. Sueño y Muerte se cruzan en poemas como “Romance sonámbulo” y “Canción del jinete” (p. 488).

Sin intentar concluir con ninguno de estos debates, es posible afirmar que, en el caso de *Romancero gitano*, toda una batería de recursos de vanguardia tiene como eje fundamental el de construir el ambiente mítico andaluz: “Federico García Lorca será juglar y, a la vez, poeta vanguardista” (Sellers, 2015, p. 4). La ruptura de la linealidad, la multiplicación de los contextos, la metaforización y el salto temático que aporta

el antidiscurso de la lírica, y que han sido explotados al extremo por los movimientos de vanguardia, vienen a aportar un recipiente verosímil al mito gitano-andaluz configurado por Federico García Lorca. Quizá valga la pena enunciar un último interrogante luego de este breve recorrido por la poética lorquiana: independientemente de las generaciones o de los estilos literarios, es lícito preguntarse si, en general, el pensamiento mítico y el pensamiento poético no son sino dos modos indisolubles de comprender la tragedia humana.

Referencias bibliográficas

- Adrados, F. R. (1989). Las tragedias de García Lorca y los Griegos. *Estudios clásicos*, 31 (96). Recuperado de <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/ea0c3029771293c49607f78898a8dcd.pdf>
- Aguirre, J. M. (1967). El sonambulismo de Federico García Lorca. *Bulletin of Hispanic studies*, 44(4), 267-285. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3763475>
- Alvar Ezquerro, M. (1986). Los cuatro elementos en la obra de García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), 69-88. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-cuatro-elementos-en-la-obra-de-garcia-lorca/>
- Álvarez de Miranda, A. de (1963). *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus.
- Azorín. (1912/2002). *El alma castellana: 1600-1800*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Balmaceda Maestu, E. (1998). La lengua del *Romancero gitano* (Federico García Lorca): Comentario lingüístico del “Romance sonámbulo”. *Cuadernos Canela*, (10), 21-38.
- Chicote, G. (2012). Introducción. En *Romancero*. Buenos Aires: Colihue.
- Cirlot, E. (1995). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Debicki, A. P. (1986). Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. La poesía*, II (435-436), 609-618. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/metonimia-metafora-y-mito-en-el-romancero-gitano/>
- Díaz Roig, M. (1976). *El romancero viejo*. Madrid: Cátedra.

- Durán, M. (1986). Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), 221-230. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/notas-sobre-garcia-lorca-la-vanguardia-ramon-gomez-de-la-serna-y-las-gregerias/>
- Fitzpatrick, A. (2012). El lenguaje sagrado de Federico García Lorca. *Hispanófila*, (166), 77-93. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43808684>
- García Gual, C. (2008). Mitología y literatura en el mundo griego. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 0 (0). Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110005A/20595>
- García Lorca, F. (1987). *Romancero gitano*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- García Lorca, F. (1994a). *Poema de Cante Jondo – Romancero gitano*. Barcelona: Altaya.
- García Lorca, F. (1994b). *Obras VI*. Madrid: Akal.
- García Lorca, F. (2017). *Romancero gitano*. Madrid: Penguin Random House.
- Guiral, J. C. (2002). *La mujer en el imaginario surreal: Figuras femeninas en el universo de André Breton*. España: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Hernández, M. (1981). *Federico García Lorca*. Romancero gitano. Madrid: Alianza.
- Josephs, A. y Caballero, J. (1994). Introducción. En García Lorca, F. *Poema de Cante Jondo – Romancero gitano*. Barcelona: Altaya.
- Jiménez, A. (2002). Tradición e innovación: a propósito del romancero gitano. *Revista Espiga*, 3 (6), 119-134. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339957>
- Langer, S. (1996). The Roots of Myth. En *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (3rd edition). Cambridge: Harvard University Press. Recuperado de https://archive.org/stream/pdfy-rhrw7VPajPHiHwH/Philosophy%20in%20a%20New%20Key%2C%20Suzanne%20K.%20Langer_djvu.txt
- Lara, A. (1973). *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*. Barcelona: Ariel.

- Macciuci, R. (2006). *Final de Plata Amargo: de La Vanguardia Al Exilio: Ramón Gómez de La Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. La Plata: Al Margen.
- Machado, A. (1900/2006). *Campos de Castilla*. Buenos Aires: Cátedra.
- Martínez Cuitiño, L. (1986). Universalidad de algunas simbologías míticas en el “Poema del cante jondo”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. La poesía*, II (435-436), 581-590. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/universalidad-de-algunas-simbologias-miticas-en-el-poema-del-cante-jondo/>
- Miguel, E. de (1987). Introducción. En García Lorca, F. *Romancero gitano*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Nusch, C. (05-2017). *Discurso narrativo y discurso lírico en “Romance Sonámbulo” de Federico García Lorca*. Trabajo presentado en XI Congreso Argentino de Hispanistas. San Salvador de Jujuy. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68642>
- Ortega, J. (1986). El gitano y el negro en la poesía de García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), 145-168. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gitano-y-el-negro-en-la-poesia-de-garcia-lorca/>
- Reisz de Rivarola, S. (1989a). La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. En *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Reisz de Rivarola, S. (1989b). Poesía y ficción. ¿Quién habla en el poema? En *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Sabugo Abril, A. (1986). Claves interiores de la poesía lorquiana. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca. La poesía*, II (435-436), 479-494. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/claves-interiores-de-la-poesia-lorquiana/>
- Schulten, A. (1924). *Tartessos: contribución a la historia más antigua de Occidente*. Madrid: Revista de Occidente.
- Sellers, J. (2015). Tradición y vanguardia en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca. Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado de <https://www.academia.edu/6197780/>

[Tradición y Vanguardia en el Romancero Gitano de Federico García Lorca](#)

- Soria, A. (1990). La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti. *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a Rafael Alberti*, 485-486, 109-118.
- Sotelo, A. (1986). Miguel de Unamuno y la génesis de *Romancero gitano*. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), 199-210. Recuperado de <https://data.cervantesvirtual.com/item/450642>
- Stierle, K. (1977). Identité du discours et transgression lyrique. *Poétique. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 32, 422-441.
- Tijeras, E. (1986). Hacia García Lorca por las imágenes del agua. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), 89-102. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-garcia-lorca-por-las-imagenes-del-agua/>
- Teixidó, M. (2008). *La mujer en el Romancero gitano*. Palestra Universitària, 19, 219-244.
- Valente, J. (1994). Lorca y el caballero solo. En *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.