

**LA LENGUA DEL ROMANCERO GITANO (FEDERICO GARCÍA LORCA):
COMENTARIO LINGÜÍSTICO DEL <<ROMANCE SONÁMBULO>>**

Enrique Balmaseda Maestu

En el centenario de Federico García Lorca, cuando se ha investigado y escrito ya tanto sobre su personalidad y obra¹, la propuesta práctica de esta charla pretende contribuir a caracterizar la lengua y los procedimientos literarios del *Romancero gitano* a partir del análisis concreto de uno de sus poemas más representativos y, según cierta inercia crítica, ‘enigmático’: <<Romance sonámbulo>>. Rehuendo interpretaciones impresionistas o al margen de su naturaleza textual, pretendo destacar el carácter discursivo del poema, como acto de habla con categoría estética, donde los elementos de la enunciación y del enunciado, intratextuales e intertextuales, han sido magistralmente elaborados por la intuición poética de Lorca. Se trata también, pues, de una propuesta metodológica. El punto de partida siempre será el texto mismo, el análisis de su lenguaje que, junto con la información complementaria y nuestro conocimiento del mundo, nos dará claves de su formalización y sentido.

¹ La bibliografía crítica sobre Federico García Lorca es ingente, sólo comparable con la de autores como Cervantes o Galdós, y cuenta, como éstos, con una publicación especializada sobre su obra, la norteamericana *García Lorca Review*. Además, desde la temprana recopilación de S. C. Rosenbaum y Juan Guerrero Ruiz, <<Bibliografía de García Lorca>>, RHN, I, pp. 186-187, hay que recordar, entre otras las de J. L. Laurenti y J. Siracusa, *The World of Federico García Lorca. A General Bibliography Survey*, Metuchen, Nueva Jersey: The Scarecrow Press, 1974; Francesca Colecchia, *García Lorca. A Selectively Annotated Bibliography of Criticism*, Londres-Nueva York: Garland Publishing, 1979, y *García Lorca. Annotated Primary Bibliography*, Londres-Nueva York: Garland Publishing, 1982; Arturo del Hoyo, <<Bibliografía>>, *Federico García Lorca. Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1986 (22ª edición); Ian Gibson, *Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca 1898-1936*. Barcelona: Plaza-Janés, 1997; Miguel García Posada, *Federico García Lorca. Obras Completas*, Barcelona: Galaxia-Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996; Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, *Federico García Lorca. Epistolario completo*. Madrid: Cátedra, 1997. En cuanto a *Romancero Gitano*, baste recordar la bibliografía específica de las siguientes ediciones: Allen Josephs y Juan Caballero, *Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano*. Madrid: Cátedra, 1983; Miguel García Posada, *Primer Romancero Gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid: Castalia, 1988; Derek Harris, *Federico García Lorca. Romancero Gitano. Poeta en Nueva York. El Público*. Madrid: Taurus, 1993.

Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, Granada, 1898-1936) no sólo es uno de los autores más representativos de la Generación del 27, sino también el poeta español contemporáneo más conocido y estudiado, y el que sigue despertando un interés extraordinario en el hispanismo internacional². Si a ello pudo contribuir durante una época la leyenda de su muerte, de su martirio, ha acabado imponiéndose la riqueza y singularidad de su obra, tan susceptible de múltiples e incluso de encontradas interpretaciones, y su profundo tratamiento de lo humano esencial, permanente, sobre un folclorismo hispano-andaluz. Aunque sin negar que con su proyección estética encarna como nadie cierta esencia del alma andaluza y, en general, hispánica³, sobre todo aprehende una sustancia mítica de traslación universal⁴.

De todo ello, el <<Romance sonámbulo>> constituye un ejemplo bien representativo, siendo uno de los poemas más logrados y sugerentes del *Romancero gitano*, publicado en 1928 (*Revista de Occidente*), <<obra misteriosa y clara>>, como la quería el propio poeta⁵, de concienzuda y demorada elaboración⁶, y que es la obra más popular de Lorca desde que salió a la luz⁷. Aunque alcanza un sentido más completo teniendo en cuenta la colección de romances en que se inserta, está dotado de unidad textual con autonomía de estructura y significado. Considerado uno de los más complejos del poemario, reúne los símbolos más significativos del mundo lorquiano, provocando, como advertía Aguirre, que su <<comprensión emocional, es decir, poética>> sea <<engañosamente fácil>>⁸. El propio Lorca no lo explicó con claridad; al contrario, añadió incertidumbres⁹. Por mi parte, no pretendo dar con el <<misterio de lo que pasa>> –ya se han dado

² Decía Ian Gibson que en los setenta se llegó a una culminación de la <<internacional lorquista>>, *Federico García Lorca*, Barcelona: Grijalbo, 1985, vol. I.

³ Cf. Dámaso Alonso, <<Federico García Lorca y la expresión de lo español>>, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1969, pp. 257-265.

⁴ Cf. José Ángel Valente, <<Lorca y el caballero solo>>, *Las palabras de la tribu*, Barcelona: Tusquets Editores, 1994, pp. 104-110; también al respecto Concha Zardoya en <<La técnica metafórica de Federico García Lorca>>, *Revista Hispánica Moderna*, vol. XX, 1954, pp. 295-326.

⁵ En carta a Melchor Fernández Almagro, cf. Arturo del Hoyo, *op. cit.*, vol. II, p. 1061.

⁶ Como señaló Jorge Guillén, la propia correspondencia de Lorca refleja y los manuscritos testimonian. Cf. también Rafael Martínez Nadal, *Federico García Lorca. Autógrafos. Facsímiles de 87 poemas y tres prosas*, Oxford: The Dolphin, 1975.

⁷ Cf. José Luis Cano, *García Lorca: Biografía ilustrada*, Barcelona: Destino, 1962, pp. 68-69.

⁸ Cf. J. M. Aguirre, <<El sonambulismo en Federico García Lorca>>, en *Federico García Lorca. El Escritor y la Crítica* [I. M. Gil, ed.], Madrid: Taurus, 1973, pp. 21-43. Véase también lo que dice Rafael Martínez Nadal, *Federico García Lorca... op. cit.*, p. xxix.

⁹ En <<el llamado *Romance sonámbulo* [...] hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también

sugerentes interpretaciones¹⁰–, sino proporcionar un acercamiento racional, lingüístico, de lectura verificable, que contribuya a una comprensión lógica y a su definición estilística.

El título ya proporciona la <<pista>> del modificador directo de <<Romance>>, <<sonámbulo>>, que, si bien podría aludir a lo onírico y, por esta vía a la corriente surrealista que, en parte, también afectó a Lorca (pero más tarde), connota sobre todo desde el principio las nociones de sueño y de sombra: ‘sueño’ ‘madrugada’ ‘camino’, personajes en sombra, que andan con sueño, oscuros¹¹. A la vez, el mismo núcleo <<Romance>> nombra directamente un género poético tradicional, emparentado con una vertiente culta, la épica de los cantares de gesta, y con una vertiente popular, la del Romancero¹² y las canciones de ciego. Ambas nos ponen en el camino de la narración de unos hechos dignos de ser contados, como los transmitidos por el juglar a sus oyentes. Como dicta el género, el poema tiene continuidad temática y está constituido por una serie indeterminada de versos octosílabos (86, en concreto) con rima asonante en los pares –con el metro y el grupo fónico característicos del español–.

Apoyándonos en las referencias del título empezamos a estar en disposición de afirmar, aún de manera vaga, que se trata de un suceso o de unos sucesos acaecidos en la madrugada. Concretemos su argumento, pues este romance, como otros del libro y como es también propio del

misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora>>, en Arturo del Hoyo, *op. cit.*, vol. I p. 1085.

¹⁰ Se han ocupado del simbolismo de este poema, entre otros, Pierre Darmangeat, <<Essai d'interprétation de Romance sonámbulo>>, *Les Langues Néolatines*, L, 136, 1956, pp. 1-11; Bernardo Gicovate, <<El Romance sonámbulo de García Lorca>>, *Hispania*, XLI, 1958, pp. 300-302; Joseph Velasco, <<A la découverte du Romancero gitano de Federico García Lorca: <<Romance sonámbulo>>>, *Bulletin des Langues Néolatines*, 188-189, 1969; Beverly J. De Long, <<The Lyric Dimension in Lorca's 'Romance sonámbulo'>>, *Romance Notes*, 12, 1971, pp. 289-295; José M. Alonso, <<Más sobre el 'Romance sonámbulo' de García Lorca>>, *Pacific Northwest Conference on Foreign Languages (Proceedings)*, Vol. XXIV, 1973, pp. 130-135.

¹¹ Cf. los versos del <<Romance del emplazado>>: <<Y los martillos cantaban / sobre los yunques sonámbulos / el insomnio del jinete y el insomnio del caballo>>. Poema en que el <<emplazado>> lo es a la muerte. Como en el que comentamos, lo sonámbulo es la frontera ambigua entre la conciencia de la realidad y la irrealidad del sueño, trasunto de la sutil distancia entre la vida y la muerte.

¹² Cf. Manuel Alvar, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona: Planeta, 1974, 2ª, donde dedica un capítulo al <<Romance de Tamal y Amnón>> en relación con su herencia tradicional.

género, tiene argumento¹³: la historia de la huida y del amor de un contrabandista malherido que, perseguido por la guardia civil, busca refugio en casa de su amada y enamorada, una joven gitana a la que encuentra muerta antes de que él mismo, presumiblemente, muera. Así, tenemos un romance en que, como los tradicionales, se desarrolla una acción principal con planteamiento, nudo y desenlace (que en cada poema se plasma de manera particular: compárese, por ejemplo, la nitidez de <<Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla>> con la delgadez del presente), hay un protagonista descrito con mayor o menor detalle, se entrecruzan los diálogos con la narración y ésta con la descripción, se señalan marcas temporales y espaciales, es destacable la economía descriptiva y figurativa, y a la ‘objetividad’ narrativa se unen la dramatización y la plasticidad¹⁴. Lorca, gracias a su instinto poético¹⁵, renueva una arraigada tradición que personaliza mediante la manipulación artística de elementos lingüísticos de la enunciación y del enunciado, deícticos (y no sólo los convencionales, pues también la adjetivación cumple un papel importante en este punto), voces y tiempos verbales, imágenes, etc.

Sintetizando por adelantado lo que no hacemos sino ir descubriendo en el proceso de relectura, tenemos que, además de la voz del narrador, en la que se cuele la del propio autor, aparecen las voces de dos personajes, la del bandolero, el <<mocito>> y la del <<compadre>>, padre de la muchacha gitana. Si bien el <<mocito>> y la <<gitana>> son los protagonistas de la historia, los dos primeros son los personajes activos. La <<gitana>>, coprotagonista, es, no obstante, un personaje pasivo; el <<compadre>>, activo, tiene un papel secundario (importante en tanto interlocutor necesario del protagonista). Finalmente, los guardias civiles, antagonistas pasivos y secundarios.

En cuanto a los tiempos narrativos¹⁶, con superposición sutil a lo largo de los versos, hemos de distinguir dos fundamentales: el presente, en que asistimos a la llegada del contrabandista y que

¹³ Evidentemente, este planteamiento es, en tal sentido, contrario al de Beverly J. DeLong-Tonnelli (cf. *op. cit.*). En absoluto son incompatibles la dimensión narrativo-épica con la lírica.

¹⁴ De estas cuestiones se han ocupado, en general, Beverly J. De Long, <<Sobre el desarrollo lorquiano del romance tradicional>>, *Hispania*, 1969, núm. 35, pp. 51-62; Daniel Devoto, <<Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca>>, Juan López-Morillas, <<García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el *Romancero gitano*>>, ambos en *Federico García Lorca. El Escritor y la Crítica*, *op. cit.*, pp.115-164 y pp. 287-299, respectivamente.

¹⁵ Cf. Marcelle Auclair, *Vida y muerte de García Lorca*, México: Era, 1974, p. 146, 2^a, 1975.

¹⁶ Para este tema cf. Cristoph Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Madrid: Gredos, 1970 (trad. Gonzalo Sobejano).

tiene un desarrollo lineal; y el pasado, que, intercalándose, alterna con el presente. Todo ello lo percibimos mejor al repasar la estructuración de los contenidos y el progreso de la acción.

Tras el título y la dedicatoria, ya en el cuerpo del texto podemos distinguir una primera parte (fragmentos I y II) que comprende los vv. 1-25 en los que se oye la voz del narrador presentando un primer marco de la historia, una escena de bandolerismo, a la vez que las imágenes del barco y del caballo nos remiten a un vetusto simbolismo de la muerte¹⁷. También son presentados los protagonistas con gran economía narrativa, tanta que resulta enigmática, y con una ambigüedad calculada. En los vv. 5-12 aparece una muchacha: ¿muerta? ¿viva? Viva y muerta, pues ya desde aquí se observa una mezcla de tiempos: <<ella sueña en su baranda>> (viva), <<verde carne, pelo verde / con ojos de fría plata>> (muerta), con la explicitación posterior de que <<las cosas la están mirando / y ella no puede miraras>>. Hipótesis reforzada por el análisis semántico del <<verde>> que, con metonimia metafórica, califica a la muchacha. No se puede despachar el recurso con el cómodo expediente de que el <<verde>> es para Lorca el color de la muerte, o del erotismo (en <<Preciosa y el aire>>), por ejemplo. Connotaciones significativas y cotexto me parecen argumentos más sólidos. A los que podemos añadir otras referencias contextuales.

Por intertextualidad literaria, el cliché calificador nos lleva a la muchacha del poema de Juan Ramón Jiménez <<La verdecilla>> (*Historias para niños*)¹⁸. Aquí, aunque con sentido antitético al de Lorca, también el <<verde>>, primaveral y esperanzado, acaba tocando todo. Pero su simbolismo es polivalente y el verde lorquiano está teñido de tintes trágicos: semas posibles y cotexto restringen la amplitud semántica. <<Verde>> es el color real de los árboles (por vía sinecdótica de las hojas); más raro es que lo sea el viento, pero se puede contagiar metonímicamente al pasar entre las ramas; también es el color del líquen de las aguas detenidas (en trance de putrefacción), su verdín vegetal; un tono pálido o verduzco adquieren los cadáveres... Toda esta sustancia semántica va unida directamente al presentimiento de la muerte. La muchacha,

¹⁷ Cf. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: F.C.E. (Breviarios), 1978, pp. 119, 122, 124, pássim); Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Taurus, 1982, p. 69; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 1988, pp. 208-215, pássim). A la misma imagería responden <<Esos caballos soñolientos>> de <<Camino>> (*Poema del Cante Jondo*).

¹⁸ Cf. Guillermo Díaz Plaja, quien apuntaba también el precedente de la <<Rima XII>> de Bécquer, en *Federico García Lorca*, Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1961, p. 119.

como leemos al final, flota en un aljibe. Está ahogada¹⁹. El motivo del suicidio en las aguas y las implicaciones connotativas del color ya se hallan en el todavía primerizo <<La muerte de Ofelia>>, prenuncio importante para interpretar la configuración presente. Y cierto que cisternas, aljibes y pozos significan la muerte en Lorca, como en la realización plena de <<Niña ahogada en el pozo>> (*Poeta en Nueva York*), revitalizando así la inveterada imaginación material que relaciona las aguas estancadas, detenidas y oscuras con su putrefacción, con la materia orgánica descompuesta, muerta. La relación simbólica vuelve a basarse, por tanto, en la sustancia semántica del lenguaje que se refiere a la visión ontológica del mundo.

En el fragmento II (vv. 13-24), todavía en la primera parte, sigue la voz única del narrador aludiendo aún más elípticamente a otro personaje *oscuro*. En los vv. 13-20 describe un tiempo cronológico (el cuándo) y un ambiente atmosférico (el cómo). Tras el v. 21 que, siendo clave, podemos considerar un gozne argumental, a la vez que de transición temática, en los tres siguientes (22-24) vuelve a aparecer la muchacha, pero en un tiempo pasado, cuando aún estaba viva. Mediante la técnica de la superposición temporal, se produce la simultaneidad narrativa del presente (el del contrabandista aludido) y del pasado proyectado como presente (el de la mujer mencionada: <<ella sueña en su baranda>>, cuando todavía estaba viva, soñando el sueño del amor y de la espera). El presente actual descrito es, en cuanto al tiempo atmosférico, un amanecer ventoso. Es innecesario postular una imaginería surrealista que mezcla la supuesta serenidad y armonía de la estampa inicial (<<el barco sobre la mar / el caballo en la montaña>>), bajo la que se *fragua la tragedia*, con una naturaleza en rebelión. Sencillamente, se trata de una madrugada desapacible, cuyo desagrado lo transmite el lenguaje en el plano del significado y del significante. Quedan colgando las preguntas del narrador –nuevo rasgo de juglar tradicional que interviene directamente en la historia–²⁰ quien, a diferencia del personaje femenino, como los lectores en su ignorancia, está a la expectativa de la identidad del segundo personaje: <<¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde? / Ella sigue en su baranda, / verde carne, pelo verde, / soñando en la mar amarga>>, donde el *soñar* empieza a adquirir un sesgo no esperanzado sino desesperado, *amargo*. Se cierra así

¹⁹ Rafael Martínez Nadal se refería a la <<ofeliana gitana>> en *El público: Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, Oxford: The Dolphin Book Company, Ltd., 1970, p. 146.

²⁰ A veces increpa a los personajes como en <<Prendimiento de Antoñito el Camborio>> o en <<Muerte de Antoñito el Camborio>>.

esta parte de nuevo con la presencia de la muchacha viva, muerta, y viva con la premonición de la muerte: el sentido del sintagma <<mar amarga>> se aclarará más con otra referencia posterior.

La segunda parte (fragmento III, vv. 25-52), da respuesta a los interrogantes anteriores. En sus elementos singularizadores (<<caballo, montura, cuchillo, puertos de Cabra²¹>>) vemos ahora que se trata de un joven contrabandista. Se oyen su voz y la del compadre, los dos personajes activos del poema, como se vio, entre quienes se entabla una conversación que podemos tildar de *diálogo de sordos*: no se entienden. En los vv. 25-30 el joven, caracterizado en la apelación <<mocito>> y por el tratamiento hacia su interlocutor y por otras marcas deícticas, expresa su deseo de cambiar de vida. La interpretación vuelve a ser lingüística: el campo semántico o, mejor, conceptual, de la vida del bandolero, de la aventura (caballo, montura, cuchillo) en contraste con el de la casa, el de la vida sedentaria (casa, espejo, sábanas). Se refleja también en ello, indirectamente, <<el conflicto entre el afán del gitano por vivir sin trabas y su forzoso sedentarismo [que] simboliza, en reducido ámbito, el conflicto de mayor cuantía entre el primitivismo y la civilización>>²². Dentro de esta historia, el personaje encarna el papel de héroe, cuyos oponentes serán los guardias civiles que encontramos al final. Ambos elementos, el gitano y el guardia civil, además de las funciones narrativas de protagonista y antagonista, respectivamente, y de aludir a un trasfondo histórico, se constituirán en signos míticos, en <<alegoría de las fuerzas naturales en la lucha permanente>>²³. Los gitanos de todo el *Romancero* lorquiano y del *Poema del cante jondo*, librados de cualquier costumbrismo folclórico o exótico, son emblema antiguos arquetipos²⁴.

En los vv. 31-34 responde el <<compadre>>, más viejo, que llama al anterior <<mocito>>, con doble caracterización semántica y morfológica, expresándole su enajenación. En los siguientes

²¹ Zona al sur de la provincia de Córdoba, en el límite con Granada, famosa por su bandolerismo y contrabando en el S. XIX. Cerca de allí está Jauja, lugar de origen del famoso José María el Tempranillo. El tema y otro personaje, Diego Corrientes, interesaron mucho a la familia García Lorca. El bandolero o contrabandista herido y perseguido por la guardia civil que también está en la <<Canción del jinete>> (*Canciones*) tiene antecedentes en la tradición popular, como se ve en la serrana recogida por Cela en su *Primer viaje andaluz* (<<Va la partía>>) o en <<Yo bengo juyendo>> (*Colección de cantes flamencos*) recopilados por Antonio Machado y Álvarez.

²² López-Morillas, *op. cit.*, p. 293.

²³ Melchor Fernández Almagro, <<Federico García Lorca: *Romancero gitano*>>, *Revista de Occidente*, núm. 21, 1928, p. 374.

²⁴ Cf. Andrés Soria, <<El gitanismo de García Lorca>>, *Ínsula*, 1949, núm. 45, p. 8; Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos, 1975, pp. 39-81.

(vv. 35-40) vuelve a insistir el joven que, apremiado por la angustia de su herida mortal, *no se entera* de lo que le dice el viejo, quien sí ve todo lo que pasa y vuelve a insistir (vv. 41-45). El joven comienza a enterarse o, mejor, a presentir que algo terrible está ocurriendo (vv. 47-52). En los últimos versos de esta parte (vv. 51-52), como en el v. 21 tal vez, ¿qué voz oímos? ¿la del personaje o la del narrador? Podemos considerarlos versos de transición en que se funden las voces, rasgo de la sutil distancia-implicación del narrador.

Con el fragmento IV (vv. 53-60) entramos en la tercera parte, también integrada por el fragmento V (vv. 61-72), en la que vamos a escuchar varias voces: la del narrador (vv. 53-66) y las de los personajes (vv. 67-72). Aquí predomina el espacio de la casa, el de la subida a las <<altas barandas>>, en medio de la noche, y donde, al fin, se produce la revelación, para el contrabandista y para los lectores. Además de la escenografía visual y acústica (el ascenso por las escaleras, cuadros de la madrugada, el viento que sigue soplando e inundado todo el ambiente, el canto de los gallos...) se describe la gravedad del joven y el estado de ánimo de los dos personajes a través de correlatos objetivos de las de sensaciones físicas²⁵. A continuación (vv. 67-72) se oyen por última vez las voces de los personajes activos con unas referencias sin desperdicio para dilucidar las claves y los matices temporales del poema. Luego me referiré a las perspectivas verbales, pero ya conviene señalar la importancia de versos singulares. Ahora, cuando leemos <<¿Dónde está tu niña amarga?>>, la calificación, que apunta a la muerte de la muchacha, nos refuerza el indicio vislumbrado en la <<mar amarga>> como premonición de aquélla. Aún más hemos de enfatizar el verso <<cara fresca, negro pelo>> que describe metonímicamente a la gitana cuando estaba viva, proyectando así, en la actualidad narrativa, el presente del pasado.

Ya en la cuarta y última parte, fragmento V (vv. 73-86), en simetría con la primera, escuchamos de nuevo la sola voz del narrador que cierra la historia con cuatro planos finales en gradación casi ascendente de amplitud de campo: visión de la muchacha muerta, ahogada (vv. 75-78); la imagen visionaria-afectiva de la noche (vv. 79-80); escena de la guardia civil (vv. 81-82); y el marco general que llama literalmente al principio del poema quedando así, con una composición 'cinematográfica' de intenso visualismo, una estructuración simétrica en que la linealidad temporal y sus contrapuntos se cierran en la circularidad espacio-temporal.

²⁵ Se han relacionado los versos de referencia con los de <<Baladilla de los tres ríos>>: <<Los dos ríos de Granada, / uno llanto y otro sangre>>. Cf. J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 40.

Con el equilibrio de esa arquitectura interna se corresponde el orden de la externa. Los seis fragmentos tipográficos casi obedecen a la organización de las unidades de contenido, hechas las precisiones sobre la solidaridad de los fragmentos I y II en la primera parte, de la IV y V en la tercera, la particularidad de los vv. 51-52 y la mezcla de voces narrativas en el fragmento V.

En el plano superficial del lenguaje también queda muy reforzada tal vertebración mediante la red de conectores diversos que la articulan: repeticiones léxicas (con especial importancia estilística de <<barandas>> / <<barandales>>); unidad musical, tonal y rítmica del romance; esquema pregunta-respuesta en los diálogos y modalidades interrogativa y exclamativa; conectores sintácticos, con la introducción del diálogo directo, conjuntivos (<<Pero yo ya no soy yo>>) y adverbiales (<<Ya suben los dos compadres>>); trabazón semántica –isosemias–en torno a los polos nucleares de la noche, la naturaleza, la muerte, la vida del contrabandista y la casa, el dolor y el sufrimiento...

Por otra parte, las marcas del diálogo tienen importancia, tanto por su matización conceptual, como por su dinamismo emotivo y efecto dramatizador. Mediante el diálogo van quedando reflejados los personajes y sus circunstancias con diversas señales y modalidades lingüísticas. Por ejemplo, la fática y la apelativa: <<compadre>>, <<mocito>> (apelación apreciativa y noción semántica: es joven), <<quiero cambiar>> (con modalidad enunciativa), <<Dejadme subir al menos... ¡dejadme subir!>>, <<!Compadre! ¿Dónde está, dime? / ¿Dónde está tu niña amarga?>> (imperativa); expresivo-emotiva: <<¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?>>, <<¡Cuántas veces te esperó!>>, etc.

Respecto al tratamiento entre los personajes, el más joven varía su registro. Comienza tratando al <<compadre>>, más viejo y padre de su amada, con formas de mayor respeto (<<su casa>>, <<veis>> –aunque en la primera edición decía <<ves>>–, <<dejadme>>), para pasar luego a las formas del tuteo (<<dime>>, <<tu niña>>). Aspecto que se ha interpretado como un reflejo lingüístico del acercamiento del joven contrabandista al padre paralelo al zum visual de la imagen <<la noche se puso íntima / como una pequeña plaza>>. Lo dicho se complementa con la observación de la importancia de las marcas deícticas que delimitan a los personajes (la gitana, su padre, el joven): <<ella>>, <<¿quién vendrá?>>, <<compadre>>, <<mocito>>, <<yo ya no soy yo>>, <<¿[...] tu niña amarga?>>, <<¡[...] te esperó, / [...] te esperara!>>, <<la sostiene sobre el agua>>; y aluden a los lugares, concretos o vagos, de la acción: <<¿y por dónde?>>, <<ni mi casa es ya mi casa>> (indicación de pertenencia al padre), <<¿Dónde está, dime?>>, <<¿Dónde está tu

niña amarga?>>, <<en esta verde baranda>>... En el caso de las referencias temporales, complejas, se cifran en alusiones metafóricas y adjetivales, con la matización de las formas verbales, que vemos en otro lugar.

Hasta aquí hemos seguido un lectura del poema aprehendiendo su sentido y contenidos semántico-conceptuales generales necesarios para la determinación de la situación comunicativa básica (en el plano poético). Claro que esa interpretación (historia, marco de acción, elementos...) se va desgranando en los sentidos parciales de una serie de imágenes poéticas cargadas de connotaciones, con significados objetivamente identificables, de gran poder evocador. Sabemos que el estilo lorquiano destaca especialmente por la originalidad y fuerza de sus metáforas e imágenes (sobre todo de la significación) cuyo valor en relación con lo simbólico ya ha sido ponderado por notables estudiosos de su obra²⁶. Vamos a repasar las de este romance siguiendo su orden de aparición y proponiendo, a partir de su interpretación lingüístico-semántica, sus sentidos más concretos:

<<**Verde viento. Verdes ramas**>>. Se trata de una especie de metonimia metafórica antes explicada: el viento, elemento contiguo a las ramas por las que pasa, se contagia de su color vegetal adquiriendo un simbolismo abarcador: el viento llena de ese color todo el ambiente como si se tratara de una materia expansible y, con el simbolismo que adquiere en este poema, impregnándolo de muerte: <<verde carne, pelo verde / con ojos de fría plata>>. Además, el color verde, en sí mismo, puede referirse al moreno de la muchacha. Recuérdese que Antoñito el Camborio es <<moreno de verde luna>>, como el héroe de *Bodas de sangre* y también como el deseado en *La Gitanilla* cervantina²⁷. En la última metáfora, formalmente de genitivo, los semas 'temperatura' y 'color' son el gozne de la asociación: a la naturaleza metálica, fría y de tonalidad pálida de la plata se explicita con el adjetivo.

<<**Bajo la luna gitana, / las osas la están mirando / y ella no puede mirarlas**>>. La inversión mencionada converge hacia la antropomorfización de la naturaleza-realidad objetual que, paradójicamente, aparece como el ser vivo que contempla al elemento humano no vivo, a la vez

²⁶ Cf. Miguel Jaruslaw Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos, 1955. Concha Zardoya, *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid: Gredos, 1974.

²⁷ Cf. Guillermo Díaz-Plaja, *op. cit.*, pp. 118-119 y 124.

que la calificación metafórica de la luna constituye en el cotexto un desplazamiento calificativo²⁸ (aquí un tipo de hipálage) y una nueva personificación de la naturaleza.

<<Grandes estrellas de escarcha / vienen con el pez de sombra / que abre el camino del alba>>. Esta imagen se entiende mejor con la experiencia de haber contemplado cierto amanecer en el campo. Lorca sabía mucho de la naturaleza antes que nada por vivencias propias y fundamentales durante la infancia que le dieron un <<complejo agrario>>²⁹. Pues bien, <<estrellas de escarcha>> es una forma muy bella de describir el rocío fresco (de ‘nuevo semas de ‘luz’ y ‘temperatura’), así como <<el pez de sombra>> referido al ensombrecimiento repentino y previo al alba que es visto en el horizonte con la forma alargada de un pez. Además, <<el camino del alba>> constituye otra traslación temporal-espacial que hace más tangible lo abstracto: el proceso del amanecer –parámetro temporal inaprensible– es visto como un tramo espacial –el camino, dimensión material, cosa que se toca y permanece–.

<<La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas>>. Esta nueva inversión de sentido, violencia conceptual que se introduce así por vía afectiva (de asociación no del todo consciente), insiste en esa antropomorfización de la naturaleza. En cuanto a <<la lija de sus ramas>> se ha producido una elipsis metonímica, pues en realidad se fija en las hojas que, como se sabe, tienen un tacto áspero. En la intensificación onomasiológica de este sema (‘aspereza’) se sustenta la metáfora.

<<Y el monte, gato garduño, / eriza sus pitas agrias>>. La primera metáfora, en aposición, nos proyecta la imagen del monte, como la de ese felino montaraz en un momento de irritación, dispuesto al ataque. Elemento montés y forma combada son los fundamentos sémicos de la asociación. Sus pitas erizadas, como los pelos en punta del gato, son esas plantas pinchudas y agitadas por el viento que, además, mediante una adjetivación sinestésica, producen desagrado hasta en el sentido del gusto. Sinestesia, por lo demás, arraigada, lexicalizada en el lenguaje popular desde antiguo.

<<Trescientas rosas morenas / lleva tu pechera blanca>>. Bella metáfora hiperbólica de las manchas de sangre que da una dimensión épica a las heridas del contrabandista³⁰. Repárese

²⁸ Cf. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética II*, Madrid: Gredos, 1985, pp. 141-164.

²⁹ Cf. Gibson, *op. cit.*, pp. 36-37.

³⁰ Cf. <<Romance de la Guardia Civil Española>>: <<Y otras muchachas corrían / perseguidas por sus trenzas, / en un aire donde estallan / rosas de pólvora negra>>.

también en la fuerte impresión cromática del contraste entre el color de la sangre (<<morena>>, nuevo desplazamiento calificativo, es, presumiblemente, la piel del gitano) y el color de la camisa.

<<**Temblaban en los tejados / farolillos de hojalata**>>. Segunda versión de la imagen de las gotas del rocío en los tejados que titilan como farolillos. Este diminutivo contiene, además de la idea de tamaño, una connotación apreciativa.

<<**Mil panderos de cristal, / herían la madrugada**>>. Decía Lorca a propósito de esta imagen: <<Si me preguntan ustedes por qué digo yo: <<mil panderos de cristal herían la madrugada>>, les diré que los he visto en manos de ángeles y árboles, pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado. Y está bien que sea así. El hombre se acerca por medio de la poesía con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda al silencio>>³¹. Pero, según nuestro propósito, sí podemos descifrar algún significado (no el misterio emocional que en cada lector pueda producir). Esta nueva personificación y metáfora hiperbólica sublima el cantar agudo de los callos: panderos ‘ruido’ ‘sonido’; cristal ‘aristas afiladas’ ‘cortantes’; la unión de ambos significaría ‘sonido agudo, estridente’. Añádase el efecto fonético de la imagen del significante en <<herían>> con la tonicidad en la vocal española más aguda. Por otro lado, esta metáfora llama a la del <<Romance de la pena negra>>, <<Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora>>, que, como se sabe, surge de una feliz interpretación gramaticalmente equivocada de los versos de *Mío Cid* (<<Apriessa cantan los gallos / e quieren crebar albores>>)³². Transposición sutil que, otra vez, testimonia el fecundo diálogo de Lorca con la tradición.

<<**Sobre el rostro del aljibe, / se me cía la gitana**>>. Anteriormente nos hemos referido a su sentido fundamental: la muchacha ahogada y su trasunto ofeliano. Ahora hemos de precisar las connotaciones sémicas en que se basan las asociaciones. El <<rostro del aljibe>>, además de ser una nueva prosopopeya, del estanque en este caso, la superficie reflejante del agua remite a un significado especular: las aguas espejeantes en que flota la gitana, junto a la explicitación de

³¹ Cf. Arturo del Hoyo, *op. cit.*, I, p. 1087.

³² En los versos medievales <<quieren crebar>> es una perífrasis incoativa con el valor de ‘estar a punto de’ para indicar el momento del amanecer, siendo <<albores>> el sujeto y no el objeto directo con el sujeto <<gallos>>. Error gramatical en la relectura de la metáfora lorquiana que en nada menoscaba su calidad; al contrario, acrecienta su originalidad. Cf. también la metáfora más explícita, en relación con el vehículo del cristal, del <<Romance de la Guardia Civil Española>>: <<Gallos de vidrio cantaban / por Jerez de la Frontera>>. Del mismo tenor pero con diferente vehículo metafórico y connotaciones es la del <<Martirio de Santa Olalla>>: <<De cuando en cuando sonaban / blasfemias de cresta roja>>.

<<mecer>>, evocan sugerencias de acunamiento con dos semas claves: ‘balanceo suave’ y ‘sueño’; éste, como sabemos, ya el de la muerte.

<<Un carámbano de luna / la sostiene sobre el agua>>. Esta imagen, tras la repetición del sintagma <<con ojos de fría plata>>, que revela ya todo el sentido mortal, complementa y precisa a la anterior en su dimensión trágica. Si de una parte el <<carámbano de luna>> nombra la estela luminosa que el satélite proyecta sobre el agua y la gitana muerta, la frialdad del hielo y la luz lunar espectral acentúan las sensaciones de muerte en una atmósfera misteriosa de fascinación tétrica.

<<La noche se puso íntima / como una pequeña plaza>>. Como he aludido, esta comparación metafórica supone, a la par que una suerte de acotación escénica, una focalización ‘cinematográfica’ en la que cuenta, tanto como el cambio en el enfoque del campo visual, la asociación emocional de lo temporal y lo espacial. Aunque el mecanismo responde a la traslación temporal-espacial observada antes (<<el camino del alba>>), aquí se constituye en base de una imagen de tipo visionario, es decir, con un fundamento muy subjetivo, basado más en la afectividad que en la racionalidad. Dimensión visionaria que se acrecienta en la imagen <<Barandales de la luna / por donde retumba el agua>>³³. No sin razón se ha relacionado con el pasaje de *El Quijote*, cap. XX: <<...el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la luna>>³⁴. La comunidad de connotaciones semánticas y simbólicas y de sugerencias resulta llamativa. A la imagen visionaria de Lorca también contribuye la derivación de <<barandales>> que, junto con otros aspectos métrico-rítmicos, y sin actualización gramatical, tiene un carácter más categórico, con mayor énfasis y abstracción, frente a la determinación de <<las altas barandas>>.

En otro plano, de designación más que de transposición semántica, se hallan las antítesis <<Pero yo ya no soy yo. / Ni mi casa es ya mi casa>> con las que el personaje expresa su alienación sentimental y psicológica. En otra antítesis, la de <<mar amarga>>, se produce un gran contraste semántico, con calificación metafórica que llega al grado de oximoron.

A continuación, en otro apartado me ocuparé de los algunos aspectos morfosintácticos, rítmicos y musicales con incidencia directa en el universo conceptual del poema. En relación con la

³³ Cf. <<los altos corredores>> de <<Muerte de amor>>, donde también el espacio físico se halla desdibujado con la dimensión simbólica de un trasmundo mítico.

³⁴ Así lo han sugerido, entre otros, Albert Henry, *Les grands poemes andalous de Federico García Lorca*, Bélgica: Románica Gandensia, 1958, p. 244, y Eutimio Martín, *Federico García Lorca. Antología Comentada* (I, Poesía). Madrid: Ediciones de La Torre, 1988, p. 207.

presencia de adjetivos³⁵, se trata de un lenguaje fuertemente valorativo caracterizado por el predominio de la calificación explicativa, es decir, la que expresa cualidades subjetivas del sustantivo, con función ornamental (pero con gran importancia expresiva), ya tenga o no carácter metafórico, en anteposición: <<verde viento>>, <<verdes ramas>>, <<verde carne>>, <<fría plata>>, <<grandes estrellas>>, <<trescientas rosas>>, <<mil panderos>> (cuantificaciones hiperbólicas), <<altas barandas>>, <<verdes barandas>>, <<largo viento>> (otro caso de desplazamiento temporal-espacial), <<verde baranda>>, <<pequeña plaza>> (con valor más afectivo que cuantitativo); o en posposición: <<pelo verde>>, <<luna gitana>>, <<mar amarga>>, <<niña amarga>>. La posición del adjetivo en relación con el sustantivo al que modifica tiene un valor estilístico que depende de la intervención conjunta de factores sintácticos y semánticos. En menor número encontramos una adjetivación especificativa, indicadora de cualidades objetivas o reales del sustantivo, y ello prescindiendo a veces de su contexto metafórico, sea de nuevo pospuesta: <<gato garduño>>, <<pitas agrias>> (sinestésica), <<pechera blanca>>, <<cara fresca>>, <<noche [...] íntima>> (con estructura predicativa), <<guardias civiles borrachos>>; o antepuesta (escasa): <<raro gusto>> (la anteposición da un carácter subjetivo), <<negro pelo>>. A esta calificación atributiva, directa, hay que añadir la abundante modificación indirecta: <<ojos de fría plata>>, <<pez de sombra>>, <<estrellas de escarcha>>, <<sábanas de holanda>> (lexicalizada), <<barandales de la luna>>, <<farolillos de hojalata>>, <<panderos de cristal>>, <<gusto de hiel, de menta y de albahaca>>, <<rostro del aljibe>>, <<carámbano de luna>>. Si unimos estas observaciones morfosintácticas con las anteriores explicaciones semánticas tenemos que, por su estructura, las metáforas más abundantes en el poema son de genitivo y adjetivales, con alguna en aposición (<<el monte, gato garduño>>).

Por otro lado, una breve observación sobre la determinación o indeterminación de los sustantivos nos permite afirmar que éstos se presentan entre la actualización de lo concreto y la categorización de elementos claves sin actualizar (<<verde carne>>, <<pelo verde>>, <<cara fresca, negro pelo>>, <<barandales de la luna>>) que contribuyen al *misterio*, a la desrealización de lo concreto y material.

Un repaso especial merecen los verbos del poema, muestra del manejo estilístico que Lorca hace de sus tiempos extrayendo, como se ha dicho, <<una quintaesencia estética y descubriendo en

³⁵ Sobre su importancia expresiva cf. Antonio Lara Pozuelo, *El adjetivo en la lírica de Federico García Lorca*, Barcelona: Ariel, 1973.

ellos matices valiosos, a veces originales, otras oscuramente sugeridos por el romancero tradicional>>³⁶. Si los clasificáramos, los más abundantes son los del comentario³⁷ (<<sueña>>, <<las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas>>, <<estrellas de escarcha [...] vienen>>, <<eriza>>, <<sigue en su baranda [...] soñando>>, <<quiero cambiar>>, <<quiero morir>>, <<vengo sangrando>>, <<yo ya no soy yo>>, <<ni mi casa es ya mi casa>>, <<si puede ser>>, <<¿ves la herida...?>>, <<lleva tu pechera>>, <<rezuma y huele>>, <<retumba el agua>>, <<ya suben... dejando>>, <<la sostiene>>), predominando, pues, la reflexión-interpretación sobre la narración, con la frecuencia del presente histórico que, además de ser el propio de la enunciación, presenta lo acontecido ante el receptor actualizando la acción, dramatizándola. Condicionan con esta proyección las perífrasis de presente que acentúan el efecto durativo. Otros tiempos del mundo comentado, más escasos, son el futuro que aparece en la pregunta <<¿Pero quién vendrá?>> y los imperfectos en <<temblaban en los tejados>> y <<herían la madrugada>>, que lo son también de la narración pero que, en consonancia con las superposiciones temporales, establecen un efecto de continuidad, de acción inacabada, relacionando el pasado con el presente en que se prolongan consecuencias de circunstancias anteriores.

Observación especial merece la estructura condicional de <<Si yo pudiera, mocito, / este trato se cerraba>>, en cuya apódosis el imperfecto reemplaza a un condicional preferiblemente más normativo. La opción elegida propicia una expresión más rotunda, una forma más categórica y objetiva frente a hipótesis del condicional. A la expresividad (como en la lengua coloquial actual: <<Si tuviera dinero me compraba un coche>>), se une la prosapia lingüística, pues también en el castellano antiguo se conoce este uso y, en particular, en el Romancero. Los imperativos se hallan en función de las formas del diálogo, como hemos visto. Otros tiempos de la narración (<<subieron>>, <<dejaba >>, <<se mecía>>, <<se puso>>, <<golpeaban>>) alternan el aspecto perfectivo, de la acción ya concluida, con la indeterminación durativa -que supone una visualización- de los efectos proyectados en el presente. Dicha alternancia contribuye a evitar la monotonía y a matizar las perspectivas temporales (a la vez que vuelve a reflejar un hondo poso literario). Por su expresividad destacan los tiempos pasados de <<¡Cuántas veces te esperó! / ¡Cuántas veces te esperara!>>, mediante los que se yuxtaponen por mediación verbal la acción

³⁶ Cf. Juan Cano Ballesta, <<Una veta reveladora en la poesía de Federico García Lorca (Los tiempos del verbo y sus matices expresivos)>>, *Federico García Lorca. El Escritor y la Crítica*, op. cit., p. 49.

perfectiva y la imperfectiva: estuvo viva, ya no lo está, frente a posibilidad, a la indeterminación, como flotando en el tiempo. Esta actualización hipotética del pasado es la corroborada por el verso inmediato y clave <<cara fresca, negro pelo>> que presenta a la gitana viva, en el momento de la espera.

Otros aspectos morfosintácticos del nivel formal inciden en la métrica y en el ritmo. A la agilidad narrativa y a la comprensión conceptual del poema contribuyen, desde luego, las zeugmas, algunas de las cuales tienen un valor especial al respecto: <<El barco (está) sobre la mar...>>, <<(y tiene) verde (la) carne, (el) pelo verde>>, <<(y la cara) con (los) ojos de fría plata>>, <<y el monte (que es un) gato garduño>>... Buena parte de la articulación formal y del dinamismo rítmico del poema se deben a la abundancia de repeticiones que van dando cuenta de todos sus tipos retóricos (anáforas, epíforas, complejo) y constituyendo la base de recurrencias paralelísticas amplias: <<mi caballo por su casa, / mi montura por su espejo, / mi cuchillo por su manta>>; <<Pero yo ya no soy yo / Ni mi casa es ya mi casa>> (se repite); <<Dejadme subir al menos / hasta las altas barandas, / ¡dejadme subir!, dejadme / hasta las verdes barandas>>; <<Dejando un rastro de sangre. / Dejando un rastro de lágrimas>>. Las repeticiones paralelísticas afectan a todo el texto en conjunto, vertebrándolo y enmarcándolo simétricamente. Notoria es la recurrencia al verso <<Verde que te quiero verde>> y a sus variantes, que funcionan a la manera de estribillo, abriendo varios fragmentos y, desde el punto de vista semántico, creado tensión temática al insistir en la expresión en que se concentra el fatalismo de la muerte³⁸. También se dan repeticiones que redundan en una fuerte cohesión poemática a otros niveles microtextuales: de estructuras bimembres (con diferentes niveles de segmentación de los sintagmas), de formas adjetivas y de genitivo (como hemos visto). Todo lo cual, además de reforzar la cohesión del poema y de asegurar los efectos rítmicos, puede remitir, por vía de la sugestión inconsciente, a hondos significados en torno a los polos de la vida y la muerte, del amor y la tragedia, de lo masculino y lo femenino, de las fuerzas antagónicas y duales que gobiernan la existencia.

Pero con ello rayamos el terreno propiamente de la subjetividad interpretativa, aunque ésta se justifique en la constatación de la forma lingüística. En este mismo terreno hemos de situar otras sugerencias relacionadas con la forma del significante en su plano más material, en el nivel

³⁷ Cf. Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos, 1968.

fonético, que también coincide en los efectos rítmicos y acústico-musicales. Como advertían los maestros de la estilística española (D. Alonso, C. Bousoño), se ha de considerar este plano en relación con los significados contextuales: forma material y contenido semántico han de confluir en sus efectos expresivos para justificar las hipótesis. Con tales prevenciones han de entenderse las siguientes conjeturas sobre algunas aliteraciones fonéticas de especial relevancia. En <<Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña>> sobre todo la isotopía de bilabiales fricativas sonoras (grafías *v* y *b*) puede sugerir el soplo del viento por asociación fonético-semántica. En <<La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas, / y el monte, gato garduño, / eriza sus pitas agrias>> la acumulación de velares, alveolares y, sobre todo, de sonidos sordos remite a sensaciones acústicas y táctiles desagradables. Únese a ello la acentuación ‘chirriante’ de la aguda *í* de *líja*, *eríza* y *pítas*. En el mismo plano, repárese en las sílabas ‘geminadas’ entre el final de la palabra y el comienzo de la siguiente en dos casos bien expresivos: <<gato garduño>> y <<mar amarga>>. Por concluir este apartado, también en Lorca, como en el Góngora de <<Infame turba de nocturnas aves>>, detectamos hallazgos de extraordinario efecto acústico-conceptual. Precisamente en los enigmáticos versos 51-52 –*Ba ran dá les de la lú na / por don de re túm bael á gua*– la combinación de acentos rítmicos y extrarrítmicos (acentos en 3 y 7 en el primero y 2, 5 y 7 en el segundo) y, sobre todo, la simetría de las vocales tónicas (á, ú, ú, á), coincidiendo la más clara (a) y la más oscura (u) del vocalismo español, suscitan sensaciones contradictorias, entre la fascinación del misterio y el desasosiego del peligro o el miedo ante la muerte (en relación con el cotexto semántico).

En definitiva, García Lorca aúna en su *Romancero gitano* lo popular y lo culto, lo lírico, lo dramático y lo narrativo-épico, lo tradicional y la innovación en un lenguaje altamente personal, muy musical, refinado y complejo, sofisticado y denso que, partiendo de la tradición hispánica y manejando con soltura los mecanismos del discurso, provoca sensaciones emocionales y sugerencias imaginativas intensas. Con este lenguaje poético tan elaborado, pero captado por instinto, sobredimensionado estéticamente, crea y expresa una mitología personal de raíces populares y proyecta una visión simbólica del mundo gobernado por profundas pasiones

³⁸ Francisco García Lorca pondera la intensidad y misterio de este verso en <<Verde>>, *Homenaje a Casaldueño: Crítica y poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos* [Pincus, Sigele, Rizel y Gonzalo Sobejano, eds.], Madrid: Gredos, pp. 135-139.

elementales en torno a los temas del amor y de la muerte. Aunque el hablante parece limitarse a ser un observador imparcial que narra o describe la acción y las escenas seleccionadas, ciertas claves lingüísticas delatan su simpatía y admiración por los personajes (aquí los gitanos) que cifran el riesgo de la libertad y la pasión de amar hasta la muerte. De hecho, su voz narrativa se superpone o se funde con la de ellos. Por el contrario, también refleja (mediante una adjetivación y valoración denigratorias) su hostilidad contra otros personajes, los guardias civiles, que personifican las coerciones del poder, emblemas de una sociedad represora o, en un plano existencial, de las fuerzas negativas en la lucha por la vida. Tal categorización se alcanza a partir de símbolos evocadores que van definiendo un mundo de fuerzas oscuras y de pasiones irracionales, un mundo trascendido con la transposición verbal de los elementos ónticos o episódicos³⁹: viento, luna, naturaleza, noche, madrugada, sueño, caballo, cuchillo, sangre... con la omnipresencia de la Muerte, en primer plano o presentida, y casi siempre violenta.

Con su construcción lingüística convierte la anécdota, historia o leyenda, en categoría, en modelo de explicación de lo inexplicable, de las fuerzas contradictorias, de instintos inefables, de deseos primarios, de presentimientos, de conductas... Su transformación metafórica de los objetos de la naturaleza, de las circunstancias de los personajes y de otros elementos de lo narrado o descrito, no se produce aisladamente, sino en forma de red, de imágenes urdidas como un tapiz, de gran efecto visual, incluso visionarias, empastando la 'objetividad' de la asociación tradicional –renovándola– con la modernidad de atrevidas conexiones entre polos semánticos a veces lejanos. La base de esta dimensión es de naturaleza lingüística. En el <<Romance sonámbulo>> y, en general, en el *Romancero gitano*, su autor manipula intuitiva, genialmente, el lenguaje a todos los niveles alcanzando, no sólo gran riqueza de elementos rítmicos, temporales, plásticos y metafóricos, sino, también, nuevas visiones de la realidad, con un conocimiento poético que nos la revela en su dimensión preológica, en transformación misteriosa o bullente.

³⁹ <<Por medio de varios recursos estilizadores, Lorca nos hace sentir cómo la canción y toda obra de arte captan valores esenciales de la vida y se superponen a episodios triviales>>, Andrew Debicki P., *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid: Gredos, 1968, p. 203.