

El "Romance de la luna, luna" y la teoría poética de Lorca

Autor(en): **López Guil, Itzíar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **58 (2011)**

Heft 3: **Fascículo español. Federico García Lorca, 75 años después**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271915>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

El *Romance de la luna, luna* y la teoría poética de Lorca

1. El «Romance de la luna, luna», poema liminar del *Romancero gitano*, ha sido uno de los más atendidos por la crítica, sobre todo en trabajos dedicados al macrotexto que abre o a la totalidad de la poesía lorquiana¹, aunque no son numerosos los estudios que abordan de manera más detallada o en exclusiva su interpretación. Pese a las disparidades metodológicas y de contenido, la mayor parte de ellos coincide en presentar este primer poema como una especie de fábula mítica que se desenvuelve «en forma de una danza ritual de la muerte»², una danza en la que los actores más destacados del texto —la Luna, el niño, los gitanos, etc.— son considerados símbolos a los que la crítica otorga las más diversas significaciones: se suele apelar al sentido que poseen figuras similares en el resto del *Romancero* o en otros poemarios de

¹ Por ejemplo (cito por orden cronológico y sin pretender ser exhaustiva), M. T. Babín, *El mundo poético de Federico García Lorca*, San Juan de Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1954, especialmente p. 107; J. M. Flys, *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1955; C. Eich, *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*, Madrid, Gredos 1958; C. Zardoya, «La técnica metafórica de Federico García Lorca», *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 9-74; R. Nadal, «El amor en la obra de Federico García Lorca», *El Público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, Oxford, The Dolphin Book, 1970, pp. 133-192; I. Rodríguez, «La metáfora en las estructuras poéticas de Federico García Lorca», *La metáfora en la estructura poética de Jorge Guillén y Federico García Lorca*, Madrid, Hispanova de Ediciones, 1977, pp. 99-155; L. Beltrán Fernández de los Ríos, «Romance de la luna, luna», *La arquitectura del humo: una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 7-23; F. J. Díez de Revenga, «Trayectoria del amor y de la muerte», *Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte*, Baleares, Prensa Universitaria, 1989, pp. 123-134; J. Salazar Rincón, «Rosas y mirtos de luna...», *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, UNED, 1999, p. 399; S. Poeta, «Aproximación a la teatralidad del *Romancero gitano* de Federico García Lorca», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, Juan de la Cuesta, 2003, III, pp. 427-34; L. Climent, «Tradición y ruptura: el tratamiento de la literatura popular en Federico García Lorca y Maria-Mercè Marçal», *La Literatura en la Literatura. Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, pp. 335-345, especialmente pp. 340-343; C. Jerez-Farran, «Mundo étnico y circunstancia personal en el *Romancero gitano* de García Lorca», *Cuadernos Americanos*, 109, 2005, pp. 103-131; A. P. Debicki, «Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*», Luis Fernández Cifuentes (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, 2005, pp. 359-75, especialmente pp. 367-8; F. Bonaddio, «*Romancero gitano*: Culture versus Nature», *Federico García Lorca. The Poetics of Self-Consciousness*, London, Tamesis, 2010, pp. 101-132, especialmente p. 103.

² Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 41.

Lorca³, aunque también hay quien prefiere establecer dichos nexos con otros textos (por ejemplo, con el *Erlkönig* de Goethe, siguiendo un camino ya apuntado por Guillén un año después de morir Lorca⁴), con la teoría psicoanalítica o con las significaciones recogidas en determinados diccionarios de símbolos⁵. Resulta, sin embargo, sorprendente el escaso eco que, para su interpretación, han tenido hasta el momento las ideas sobre poesía que Lorca expuso repetidamente en escritos y conferencias durante los años en que escribió el *Romancero*. De hecho, únicamente he encontrado un artículo en el que se destaque la necesidad de interpretar todo el libro, de forma sistemática y no sólo en cuestiones puntuales, a la luz de la poética lorquiana⁶: me refiero al trabajo de Candelas Newton⁷

³ Es el caso de J. Rivas Crespo, «Comentario a la poesía de García Lorca “Romance de la luna, luna”», *Hispania*, 39, 1, 1956 (Marzo), p. 97; H. Ramsden, «Romance de la luna, luna», *Lorca's Romancero Gitano*, Manchester, Manchester Univ. Press, 1988, pp. 1-7; A. Rodríguez López-Vázquez, «Romance de la luna, luna», en K. Reichenberger y A. Rodríguez López-Vázquez (eds.), *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 81-87; J. Murillo, «El ‘Romance de la luna, luna’ de Federico García Lorca: una ceremonia de iniciación», *Kanina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 16, 2, 1992 (Julio-Diciembre), pp. 143-147; K. M. Sibbald, «“Cómo canta la zumaya”: An Ornithological Excursus on Lorca's “Romance de la luna, luna”», en A. L. Mackenzie, D. S. Severin (eds.), *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, Liverpool, Liverpool UP, 1992, pp. 265-274; G. Caravaggi, «Mitti e strutture del *Romance de la luna, luna*», en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993, pp. 111-122; W. Dobrian, «Romance de la luna, luna», *García Lorca: su Poema del Cante Jondo y Romancero Gitano analizados*, Madrid, Alpuerto, 2002, pp. 165-168; M. Höltje, *Der Symbolismus in Federico García Lorcás Romancero Gitano*, Stuttgart, Ibidem, 2004, especialmente pp. 24-27 y 39-42.

⁴ J. Guillén, «Federico», en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Arturo del Hoyo, 1954, pp. 1509-1510; H. H. Chapman, «Two Poetic Techniques: Lorca's “Romance de la luna, luna” and Goethe's “Erlkönig”», *Hispania*, 39, 4, 1956 (Diciembre), pp. 450-55; J. B. McInnis y E. E. Bohning, «The Child, the Daemon and Death in Goethe's “Erlkönig” and Garcia Lorca's “Romance de la luna, Luna”», *García Lorca Review*, 9, 2, 1981, pp. 109-127.

⁵ Por ejemplo, Carlos Feal, «“Romance de la luna, luna”: Una reinterpretación», *Modern Language Notes*, 86, 2, 1971 (Marzo), pp. 284-288. Véase la p. 288: «La muerte, repetimos, es la expresión simbólica de una derrota del hombre frente a lo femenino, cuyo imperio avasallador encarna muy naturalmente la figura de la Madre», identificada por el autor con la Luna.

⁶ Buena parte de los críticos recuerda las conferencias de Lorca sobre el *Romancero gitano*, o su correspondencia con Jorge Guillén, especialmente cuando mencionan el deseo expresado por Lorca de fundir el romance narrativo con el lírico (aspecto que también estudia C. Brian Morris en «El claroscuro narrativo del *Romancero gitano*», en *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 34-52), pero son pocos los que relacionan sus conferencias sobre Góngora o la célebre «Imaginación, inspiración, evasión» (1928) con el sentido figurado de nuestro poema y de otros textos del *Romancero*. Excepción es Javier Gómez Montero con algunos pasos del «Romance del emplazado» en «Lorcás *Romancero gitano* und die Subjektivierung des Mythos» (en Susana Zapke (ed.), *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 89-116).

⁷ C. Newton, «Mitificación y lenguaje poético: el *Romancero gitano*», *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII, 1, 1995, pp. 114-116.

sobre seis romances con protagonista femenino. Entre otros argumentos, apelando al disgusto que Lorca sentía ante las interpretaciones simplistas de su obra y que manifestó en carta a Guillén⁸, Newton propone «leer los romances como mitificaciones del proceso creador en las que se discierne la reflexión personal y estética de Lorca en un estadio fundamental de su vida y carrera —la década de los 20, y en particular de 1921 a 1927 cuando escribe estas composiciones»: «[e]sta estrategia de lectura revela al *Romancero* como libro en la encrucijada entre las estéticas de la imaginación y de la inspiración que Lorca estaba entonces elaborando»⁹. Efectivamente, en 1928, el mismo año en que se publica el *Romancero*, el poeta granadino dicta una de sus conferencias más esclarecedoras en lo que a su concepto de arte poético se refiere: «Imaginación, inspiración, evasión»¹⁰. Se trata esta de una reflexión profunda sobre la poesía en la que nuestro autor elabora y define los dos polos en torno a los cuales girará su meditación estética «durante los años dedicados al *Romancero*: la escritura de la imaginación, partiendo de una transformación metafórica de la realidad (la estética gongorina desarrollada en la conferencia sobre el poeta barroco), y la de la inspiración o su “nueva manera espiritualista”»¹¹,

⁸ Es bien conocida la desilusión de Lorca ante el fácil éxito del *Romancero* y su general interpretación, por parte del público y la crítica, en tanto que poesía neopopulista. Salvo poetas como Jorge Guillén, fueron pocos los que trataron de profundizar en los logros de poemario más allá de su temática. De hecho, en un recital, dirá el propio Lorca al presentar el libro: «Un hecho poético, como un hecho criminal, o un hecho jurídico, son tales hechos cuando viven en el mundo y son llevados y traídos, en suma, interpretados. No me quejo de esa falsa visión andaluza que se tiene de este poema a causa de recitadores sensuales de bajo tono, o criaturas ignorantes. Creo que la pureza de su construcción y el noble tono con que me esforcé al crearlo, lo defenderán de sus actuales amantes excesivos, que a veces lo llenan de baba» (F. García Lorca, «Romancero gitano», *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1977, p. 1114). La defensa del mundo del gitano, la Andalucía de pandereta, la fácil lectura que despertó (y sigue despertando), era algo que indignaba al poeta que, contraviniendo esa visión simplista, llegó a afirmar que se trataba de «Un libro donde apenas sí está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. 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 torero, ni un sombrero plano ni una pandereta, donde las figuras sirven a fondos milenarios» (*ibidem*, p. 1114). Y en una carta de 1927 a Jorge Guillén confesaba: «Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje, que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas. NO...» (F. García Lorca, *Obras Completas*, I, *op. cit.*, pp. LVII-LIX).

⁹ C. Newton, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰ Véase F. García Lorca, «Imaginación, inspiración, evasión», *Obras Completas*, *op. cit.*, pp. 1064-1070.

¹¹ C. Newton, *op. cit.*, p. 115.

que Lorca define como «emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero [...] con una tremenda lógica poética»¹². Y es que, aunque dos años antes, nuestro autor hubiese proclamado las excelencias de la técnica metafórica en «La imagen poética de D. Luis de Góngora»¹³, en 1928¹⁴ está absolutamente convencido de que la imaginación y «su hija directa», la metáfora, resultan limitadas:

[...] no se puede imaginar lo que no existe; [la imaginación] necesita de objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. *No se puede saltar al abismo* ni prescindir de los términos reales. [...] La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define las relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse. Su manera especial de crear necesita del orden y del límite [...] Pero no ha podido abandonar sus manos en las ascuas sin lógica ni sentido donde se mueve la «inspiración» libre y sin cadenas. La imaginación es el primer escalón y base de toda poesía... El poeta construye con ella una torre contra los elementos y contra el misterio. [...] La imaginación es pobre, y la imaginación poética mucho más. La realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son más poéticos que lo que ella descubre¹⁵.

La única solución para el artista es dar ese salto al abismo que Lorca señala en la cita anterior, abandonando la lógica racional y desprendiéndose «del mundo», de la propia imaginación; porque no hacerlo significaría que el poeta se contenta con su «pobreza dorada», con una poesía de escuela, afín a unas reglas, un mero ejercicio de retórica que no despierta, que no provoca emociones en el lector:

Pero el poeta que quiere librarse del campo imaginativo, no vivir exclusivamente de la imagen que producen los objetos reales, deja de soñar y deja de querer. Ya no

¹² Así la llama Lorca en carta a Sebastián Gasch en septiembre de 1928, donde identifica en dos poemas suyos su «nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina» (F. García Lorca, *Epistolario*, 2, Madrid, Alianza, 1983, p. 114).

¹³ F. García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., pp. 1031-1055.

¹⁴ En una entrevista de este mismo año, ante la pregunta «¿Cuál es tu posición teórica actual?» Lorca responde: «Trabajar puramente. Vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable. Ya está bien de la lección de Góngora. Apasionado instintivamente, por ahora» (véase *ibid.*, p. 937).

¹⁵ *Ibid.*, p. 1065. La cursiva es mía.

quiere, ama. Pasa de la «imaginación», que es un hecho del alma, a la «inspiración», que es un estado del alma. Pasa del análisis a la fe. Aquí ya las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable. Ya no hay términos ni límites, admirable libertad. Así como la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética. Ya no sirve la técnica adquirida, no hay ningún postulado estético sobre el que operar; y así como la imaginación es un descubrimiento, la inspiración es un don, un inefable regalo. [...] La inspiración ataca de plano muchas veces a la inteligencia y al orden natural de las cosas. *Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna. Hay que pedir la luna y creer que nos la pueden poner en las manos*¹⁶.

Nótese que, para figurativizar este *inspirado* salto del poeta, Lorca emplea —en 1928, el mismo año de publicación del *Romancero gitano*— los dos actores principales de nuestro texto, la luna y un niño que, implícitamente, realiza la acción inicial del pequeño de nuestro romance (es de suponer que, al pedirla, el niño mira la luna) y también la final, ya que se pasea por el cielo dándole la mano a la luna, esto es, teniendo a la luna en su mano. Sobre esto volveré más adelante en mi análisis.

Precisamente librar a la poesía de la limitación de la imaginación, de la anécdota es lo que se proponen las nuevas generaciones, dirá Lorca: «su objetivo es reducir la poesía a la creación del hecho poético y seguir las normas que este mismo impone»; de esta forma, se busca reducir la poesía a lo que se considera su máxima pureza, de modo que pueda evadirse, fugarse del razonamiento. Porque tal es la tercera fase, la de «evasión»: «“Evasión” de la realidad por el camino del sueño, [...] por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración. El poema evadido de la realidad imaginativa escapa a cualquier dictamen de belleza o de fealdad» porque estos se han establecido conforme a reglas racionales. Este tipo de poema, afirma Lorca, permite la entrada en una «asombrosa realidad poética, a veces llena de ternura y a veces de la crueldad más penetrante»¹⁷. Hasta aquí Lorca nos está hablando de la poesía en general, pero, y en esto concuerdo con Candelas Newton, muchos de los aspectos que destaca dentro de su modo de entender la actividad artística están presentes en el *Romancero Gitano*, ya que, en numerosos romances, la

¹⁶ *Ibid.*, pp. 1067-69. La cursiva es mía.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 1067-68.

escenificación del enfrentamiento entre Guardia Civil¹⁸ y comunidad gitana apela, en un nivel superior de significación, a aquel entre lógica racional e imaginación. Porque, y en esto me alejo de la interpretación de Newton, la comunidad gitana se nos presenta como un colectivo que desempeña trabajos de creación (por ejemplo, de orfebrería), aunque utilitarios y sometidos a ciertas reglas, emblematizando así la actividad imaginativa. Ahora bien, el verdadero genio creador, aquel que llega a la evasión, lo hace casi siempre a través de la propia muerte (o de la trasgresión de un tabú, como es el caso del último romance, el de Thamar y Amnón) y se identifica siempre con un personaje individual (un niño, un gitano, un santo, Amnón, etc.), no con la comunidad gitana, según me propongo mostrar en lo que sigue, a través del análisis discursivo del «Romance de la luna luna». Antes, sin embargo, quisiera terminar esta breve introducción aludiendo a otro concepto fundamental en la poética de Lorca que creo intensamente relacionado con las muertes de los personajes individuales del *Romancero*: aquello que el poeta granadino llamaba «duende». En su famosa conferencia «Teoría y juego del duende», lo define como

el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial al arte. [...] el duende es un **poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar**. [...] La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso. [...] Naturalmente, cuando **esa evasión** está lograda, todos sienten sus efectos: el

¹⁸ No sólo en el *Romancero Gitano*, sino en casi toda la obra poética lorquiana hallaremos esta oposición entre mito, poesía, fe, espiritualidad *vs.* lógica racional, ciencia, cómputo matemático, positivismo. En el primer término de la oposición entrará, claro está, la religiosidad, en tanto que dogma que exige superar toda oposición racional para ser aceptado: de ahí que los santos, las monjas, etc., pueblen el *Romancero*, pues pertenecen a un mundo no positivista, mítico, gobernado por una lógica no racional. Será la Guardia Civil quien encarne en el *Romancero* estos valores positivistas frente a la comunidad gitana: de hecho, la Guardia Civil había sido creada en 1844, sesenta años antes, en pleno absolutismo para reprimir a los bandoleros, figura romántica del bandido que vivía fuera de la ley, adorado por el pueblo y, más tarde, también por los intelectuales. La Guardia Civil del *Romancero* representa el nuevo orden, la razón represora (de ahí que se enfrente tanto a los protagonistas individuales que emblematizan la inspiración, como a toda la imaginativa comunidad gitana, a la que acaba arrasando), el utilitarismo a ultranza (p. ej.: si Antoñito el Camborio emplea los limones con un fin estético —«poner» del color del oro el agua del río—, al final del mismo romance la Guardia Civil bebe limonada, esto es, los aprovecha con una finalidad utilitaria).

iniciado, viendo cómo el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción. [...] **el duende no llega si no ve posibilidad de muerte [...] el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre. La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales**¹⁹.

Parece, pues, que para Lorca el duende es una cualidad de la inspiración y que la evasión es su efecto: como puede observarse en la cita, está intensamente relacionado con la muerte y con el aspecto innovador del arte poético. De ahí que, según he avanzado antes, los actores individuales del *Romancero gitano* que, en un sentido figurado del texto, representan la inspiración, casi siempre sufran una transformación final que implica la muerte²⁰, como le ocurre al pequeño de nuestro romance. Una prueba de la relación directa del «Romance de la luna, luna» con la teoría poética de Lorca es el hecho de que eligiese leerlo como colofón ejemplificativo de su «Teoría y juego del duende» el 6 de febrero de 1934, en el Teatro 18 de julio de Montevideo²¹.

Quiero aclarar expresamente que no estoy negando, en absoluto, la pluralidad de sentidos simbólicos que propone la crítica y que, efectivamente, está presente en buena parte de los textos del *Romancero*: considero, eso sí, que el hilo rojo que recorre el poemario y a la luz del cual ha de leerse la totalidad del libro lo conforma la poética que acabo de

¹⁹ F. García Lorca, *Obras Completas*, «Teoría y juego del duende», *op. cit.*, pp. 1098-1106. La letra negrita es mía, la cursiva procede del original.

²⁰ Algo que ya notaron otros anteriormente, como es el caso de Juan Cano Ballesta, si bien la causa suele achacarse a un pesimismo idiosincrásico del pueblo andaluz: «El héroe del *Romancero Gitano* aparece envuelto en lúgubres presagios de muerte. [...] En casi todos los romances se percibe un cielo cargado de amenaza y presagio, encarnación de la visión fatalista andaluza. Se puede decir verdaderamente del héroe lorquiano que *está a la muerte* en un sentido casi heideggeriano (Sein zum Tode), como una amenaza vaga, indeterminada, de fuerzas incontrolables, casi cósmicas. Los héroes del *Romancero Gitano* sucumben a esta amenaza fatídica y mueren una muerte súbita, casi incomprensible por no motivada; así en el *Romance de la luna luna* [sic], *Romance sonámbulo* (donde también hay sangre derramada), *Romance del emplazado*, *Muerto de amor* y *Burla de don Pedro a caballo*» (véase Juan Cano Ballesta, «Una veta reveladora en la poesía de García Lorca (Los tiempos del verbo y sus matices expresivos)», en *Federico García Lorca*, ed. de Ildefonso Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1973, pp. 121-152. La cita procede de la p. 146.

²¹ Véase F. García Lorca, *Conferencias*, ed. de C. Maurer, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 33.

exponer a grandes rasgos. De hecho, si el poema inaugural, como veremos, es claramente metaliterario, los versos finales del poemario —ya lo apuntó Javier Gómez Montero²²—, al hacer coincidir enunciado y enunciación, obligan a una lectura autorreferencial del libro, puesto que tanto el «Romance de Tamar y Amnón» como el propio *Romancero* finalizan al tiempo que, tras la huida de Amnón, la instancia de la narración señala cómo David rompe su arpa y, consecuentemente, cesa el canto (de modo que los cuatro cascos remiten a los cuatro versos de la estrofa que se «corta», que acaba tras haber «resonado» los cuatro versos):

Y cuando los cuatro cascos
eran cuatro resonancias,
David con unas tijeras
cortó las cuerdas del arpa²³.

2. La forma métrica del «Romance de la luna, luna» (RLL) y de todo el *Romancero Gitano* (RG) es el metro por excelencia de nuestra poesía tradicional y popular, si bien Lorca combina la tirada con la cuarteta, esto es, la forma del romance viejo con aquella que emplearon los cultivadores del romance nuevo. De este modo, creará un nuevo romancero en el que perviven algunos rasgos del romancero viejo, propios de la enunciación oral que caracteriza este tipo de composiciones: tanto en el texto que nos ocupa como en aquellos que le siguen, nos encontraremos con una sintaxis sencilla (predominio de oraciones cortas y simples), con enumeraciones de tres elementos y repeticiones de palabras y hasta de versos enteros («El aire la vela, vela, / el aire la está velando», p. 11); con paralelismos de construcción («El niño la mira mira. / El niño la está mirando. [...] / El aire la vela, vela. El aire la está velando», pp. 9 y 11), recursos todos ellos que en la poesía tradicional favorecen la nemotecnia y que Lorca adopta aquí por su valor estético y para estructurar el discurso. También imita la abundante presencia de discurso referido, sobre todo de

²² Véase Javier Gómez Montero en «Lorcas *Romancero gitano*...», *op. cit.*, p. 95, n. 18: «Eine metapoetisch relevante Stelle, die den ganzen Band in diesem Sinne perspektiviert, befindet sich in den letzten beiden Versen der Sammlung: “Y cuando los cuatro cascos / eran cuatro resonancias / David con unas tijeras / cortó las cuerdas del arpa”».

²³ F. García Lorca, «Romance de Tamar y Amnón», *Romancero gitano*, Madrid, Revista de Occidente, 1929², p. 144 (de aquí en adelante todas las referencias al *Romancero* remiten a esta segunda edición).

discurso directo, típico de la poesía oral tradicional²⁴. La adjetivación, que es casi inexistente en el romancero viejo, tiene cierta presencia en el RG, si bien predomina el empleo de sustantivos como complementos del nombre («polisón de nardos», «senos de duro estaño», «tambor del llano»). En cuanto al tiempo de la narración, Lorca trata de imitar uno de los rasgos distintivos de los romances viejos que tampoco hallaremos en los romances nuevos: la aparentemente anárquica mezcla de los tiempos verbales presente y pasado, cuya función es hacer perceptible al oyente — para mantener su atención — el movimiento en los hechos narrados. Sin embargo, en el romance viejo el indefinido se emplea para momentos de interestatismo, y el imperfecto y el presente para escenas estáticas²⁵, mientras que en el RG cumple funciones distintas: en el RLL, en concreto, el imperfecto y el indefinido se utilizan, en contraste con el presente atemporal, para diferenciar los distintos lugares en los que acontecen las acciones²⁶. Y, por supuesto, tanto el nuestro como los demás romances lorquianos están colmados de personificaciones y metáforas difíciles y vanguardistas que los alejan definitiva e intencionadamente de la poesía tradicional, pues como dirá Lorca en una entrevista de 1933:

El *Romancero gitano* no es un libro popular, aunque lo sean algunos de sus temas. Sólo son populares algunos versos míos, pero sólo en minoría.... Pero la mayor parte de mi obra no puede serlo, aunque lo parezca por su tema, porque es un arte, no diré aristocrático, pero sí depurado, con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad de lo popular²⁷.

Por tanto, el romance lorquiano tiene puntos en común con el romance viejo, y con el nuevo: la fusión de aspectos propios de ambos, aunado, por

²⁴ Lo es hasta el punto de que, por las posibilidades que ofrece para la representación, constituye uno de los índices más fiables para saber si un poema fue o no creado para ser recitado en público (véase al respecto I. López Guil, *Libro de Fernán González*, Madrid, CSIC, 2001, p. 77-88).

²⁵ Véase al respecto el trabajo de J. C. Chevalier, «Architecture temporelle du 'Romancero traditionnel'», *Bulletin Hispanique*, LXXIII, 1971, pp. 50-103.

²⁶ J. Cano Ballesta sostiene, siguiendo a Ch. Eich, que la función del imperfecto es la de «ofrecer una perspectiva diversa, otro aspecto del conjunto total de la acción» y que «Más que de tiempos reales se trata de tiempos psíquicos o afectivos: el niño durmiendo es lo próximo al poeta, el presente, mientras que el jinete y los gitanos acercándose son figuras marginales, accesorias, y por eso aparecen en un imperfecto que indica lejanía. Estas "formas de imperfecto, manejadas por Lorca con tan sutil destreza, son para él, más que nada expresión de cercanía o lejanía afectiva". Por eso Christoph Eich llama a estos tiempos "imperfectos de lejanía" que son "pura actualidad, simultánea al presente, aunque relegada a un segundo plano» (véase J. Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 138).

²⁷ F. García Lorca, *Obras Completas*, II, *op. cit.*, p. 993.

ejemplo, a su original componente metafórica (claramente moderna y vanguardista) hacen del romance lorquiano algo nuevo, imaginativo (en tanto que mezcla elementos del romance viejo y nuevo), pero también inspirado (precisamente por ese repertorio inaudito de metáforas y símiles). No en vano Lorca había meditado largamente sobre el romance, según ponen de manifiesto las siguientes declaraciones:

Desde el año de 1919, época de mis primeros pasos poéticos, estaba yo preocupado con la forma del romance, porque me daba cuenta que era el vaso donde mejor se amoldaba mi sensibilidad. El romance había permanecido estacionario desde los últimos exquisitos romancillos de Góngora, hasta que el duque de Rivas lo hizo dulce, fluido, doméstico, o Zorrilla lo llenó de nenúfares, sombras y campanas sumergidas. El romance típico había sido siempre una narración, y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía, porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas de *Romancero*, como el llamado «Romance sonámbulo», donde hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora²⁸.

Y así, en nuestro poema, combinados con los elementos narrativos más puramente romancísticos conviven otros de naturaleza lírica tanto en el plano formal (por ejemplo, el paralelismo sintáctico de los vv. 3-4 y los vv. 35 y 36) como en el del contenido (es el caso de la elipsis de la muerte del pequeño, deducible sólo de forma implícita).

3. En la estructura definitiva del *Romancero*, por decirlo con palabras de Caravaggi, el RLL «si colloca, con un forte rilievo, in posizione di apertura, e fu anche il primo in ordine cronologico»: «il manoscritto che ne ha trasmesso la stesura più antica a noi nota porta la data del 29 luglio 1924»²⁹ y no tiene título. Una segunda versión se publicó en junio de 1925 en la revista *Proa* de Buenos Aires, donde aparece, por primera vez, un título:

²⁸ F. García Lorca, «Romancero gitano», *Obras completas*, I, *op. cit.*, pp. 1114-1115.

²⁹ Véase G. Caravaggi, «Miti e strutture», *op. cit.*, p. 111. Esto no significa que esta sea la versión original. Christian de Paepe, por ejemplo, no descarta la posibilidad de que fuese una copia: «A pesar de alguna tachaduras y titubeos textuales, esta versión bien podría ser la copia de alguna versión anterior» (véase F. García Lorca, *Primer Romancero Gitano*, ed. de C. De Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 17).

«Romance de la luna de los gitanos»³⁰. La tercera versión corresponde a la transcripción del texto que Lorca envió a su amigo Melchor Fernández Almagro en una carta de finales de enero de 1926, en la que figura el título «Romance gitano de la luna, luna de los gitanos» y en la que el poeta afirma que fue el primer romance que escribió: «Te envío éste, que fue el primero que hice y es el más corto»³¹. Tanto el autógrafo más antiguo como la cuarta versión del romance, aquella publicada en abril de 1926 en *El Norte de Castilla*³², coinciden en marcar con un trazo horizontal la división entre los vv. 20 y 21, mientras que en un manuscrito firmado en Montevideo en 1934 se emplea, con idéntico fin, un circulito negro³³. Por consiguiente, el título y la división estrófica definitivos, fundamentales en la construcción del sentido poemático, fueron objeto de insistente reflexión por parte de Lorca.

El RLL está integrado por un total de 36 versos octosílabos con rima asonante *a-o* en los versos pares, y se estructura métricamente en 4 estrofas: la primera (vv.1-20) es una tirada de veinte versos, la segunda (vv. 21 a 28), otra tirada de ocho versos y las dos últimas (vv. 29-36), dos cuartetas. O lo que es lo mismo: las dos primeras estrofas conservan la disposición propia del romance viejo, mientras que las dos últimas siguen la del romance nuevo. Otro elemento distintivo que homologa ambas secuencias es el empleo de un peculiar contraste entre pausas versales absolutas, pausas versales suaves y encabalgamientos suaves. Porque el ritmo fluido del romance se interrumpe en seis ocasiones para subrayar la importancia de seis versos en los que se emplea la pausa versal absoluta: el v. 3 y el v. 4 («El niño la mira mira. / El niño la está mirando»), el v. 9 («Huye luna, luna, luna»), el v. 13 («Niño, déjame que baile») y los vv. 36 y 37, los versos finales («El aire la vela, vela. / El aire la está velando»). En el caso de los dos primeros y los dos últimos versos el plano de la expresión está reflejando el plano del contenido: la pausa verbal absoluta representa y subraya la acción contemplativa («mira») del actor niño, en claro contraste con la de la luna («vino»), expresada con un encabalgamiento suave que,

³⁰ *Proa*, II, 11, (junio) 1925, pp. 15-16.

³¹ F. García Lorca, *Epistolario*, I, ed. de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1983, pp. 138-139.

³² *El Norte de Castilla*, viernes 9 de abril 1926, p. 1.

³³ *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, ed. de M. Hernández, Madrid, Tabapress-Fundación Federico García Lorca, 1990, n. 377, p. 357.

con su mayor fluidez rítmica, pone de manifiesto, tanto visual como auditivamente, la acción de la luna, su *venir*, su moverse en el espacio (lo mismo podemos decir del aire en los versos finales, ya que *velar* es una actividad estática y asimismo contemplativa). Pero estas pausas, además, resaltan la equivalencia discursiva entre estas dos parejas de versos, también casi idénticas desde el punto de vista sintáctico. A través de esta equivalencia se destacan algunas de las importantes transformaciones que se han producido desde el inicio del poema hasta que este alcanza su final:

- a) Una figura humana (el niño que mira) es sustituida en su acción por una figura cósmica (el viento que vela).
- b) La luna, la figura observada (de naturaleza cósmica) es reemplazada por una figura arquitectónica terrenal (la fragua).
- c) Cambia la dirección de la mirada: de abajo arriba, la del niño; de arriba abajo, la del aire.
- d) Varía la acción: el verbo *velar* aporta un matiz funerario al acto contemplativo (*mirar*) de los versos 3 y 4.
- e) En el v. 3 no hay comas separando *mira mira*, mientras que en el v. 36, sí, lo que implica una mayor conciencia sintáctica, cierta reflexividad.

La repetición parcial de las dos parejas de versos, tan parecidas visual, rítmica y sintácticamente, condiciona nuestra lectura obligándonos a establecer una homologación de contenido entre estas dos partes del poema (entre la actividad del niño y aquella que al final realiza el aire), otorgando una estructura circular a toda la composición.

Estas diferencias en el plano de la expresión guardan una correlación con otras del plano del contenido que son ya perceptibles en una primera lectura, por ejemplo, la distribución de los tiempos verbales. El narrador sitúa la acción en una atemporalidad que le confiere un halo de misterio y magia. Sólo sabemos que ocurre en el transcurso de una noche. En las dos tiradas encontramos una mezcla de pasado y presente que podría recordar la propia del romancero viejo. Sin embargo, según adelantamos (cfr. 2), la distribución del indefinido y del imperfecto no responde al uso tradicional (para marcar momentos de estatismo e interestatismo), sino que señala las acciones acontecidas fuera de la fragua: la luna *vino*, el jinete se *acercaba*, los gitanos *venían*, son acciones que implican un movimiento de afuera adentro. Dentro de la fragua, lugar por excelencia de transfor-

mación, rige, por el contrario, el presente atemporal o el futuro. En las cuartetas, por contraste, todas las acciones se desarrollan en un presente atemporal: las que acontecen en la fragua (segunda cuarteta) y las que suceden fuera, en espacios directamente relacionados con la actividad artística (el canto de la zumaya en el árbol) o con la trascendencia (el paseo de la luna y el niño por el cielo).

Todas estas diferencias, junto a otras que iré señalando, me llevan a segmentar discursivamente el texto en dos macrosecuencias: la primera, que llamaré A, comprendería las dos tiradas (vv. 1-28) y la segunda, B, las dos cuartetas (vv. 29-36). Criterios espaciales y actoriales justifican una posterior subdivisión en sendas microsecuencias: A1 (primera tirada, vv. 1-20) acontece exclusivamente en la fragua, mientras que en A2 (segunda tirada, vv. 21-28) la acción sucede también en el llano y en el olivar, e intervienen por vez primera el «jinete» y «los gitanos». En B1 (primera cuarteta, vv. 29-32) la acción tiene lugar en un árbol y en el cielo, y se introduce un actor nuevo (la zumaya); en B2 la narración vuelve a ubicar la acción dentro de la fragua y señala un cambio en la actividad del aire que, si en A se conmovía con el baile de la luna, ahora en B vela la fragua.

Examinemos A1, donde el Yo narrador, situándose dentro de la fragua, asiste como testigo ocular al advenimiento de la luna (v. 1: «La luna vino a la fragua»): el empleo del artículo determinado en esta primera mención del espacio le confiere un carácter mítico (no es una fragua, sino la fragua por excelencia), obligando al lector a sentir que conoce este lugar emblemático para la creación y antaño propio de la colectividad gitana³⁴. Un lugar en el que resulta poco adecuada la vestimenta de la luna, descrita por medio de una metáfora nada tradicional, a saber, «polisón de nardos». Nótese que no se trata de un vestido, que podría tener una función utilitaria, sino de un polisón o cola, de un artificio embellecedor creado con flores, con naturaleza viva y que, a mi entender, transfiriendo su sentido simbólico a quien lo lleva, figurativiza la creación artística, cuya función primordial es precisamente transformar la vida en artificio estético. El diálogo de la luna y el niño presenta un interesante paralelismo sintáctico y de construcción: a cada actor se le otorga igual número de versos (6),

³⁴ Es bien sabido que, durante siglos, la herrería y la orfebrería fueron algunas de las actividades profesionales más practicadas por esta etnia.

distribuidos de la misma manera (4+4, 2+2); en las primeras intervenciones el verbo está en imperativo y hay pausa versal absoluta. Esta disposición sirve para establecer un claro contraste entre la actitud del niño y la de la luna, porque en el niño el imperativo está encaminado a proteger a la luna de los gitanos, mostrando implícitamente afecto hacia ella, mientras que, en la luna, el imperativo pone de relieve su desafecto hacia el niño («Niño, déjame»). Los dos actores, además, emitirán una profecía, si bien sólo se cumplirá la de la luna (lo cual sirve para otorgar carácter de verdad literaria a sus palabras, demostrando su superioridad cognitiva frente al niño).

Buena parte de los críticos ha centrado su atención en este astro, el primer actor que interviene en el poema: la mayoría lo asocia a una figura maternal³⁵, aunque hay quien sostiene, como Cano Ballesta, que es el niño el que «sentirá miedo y se atreverá a conjurar a la luna, que aparece cual mujer con “senos de duro estaño”»³⁶. A mi modo de ver, sin embargo, tanto la descripción del narrador como sus propias palabras la caracterizan como un ser frío y cruel. En primer lugar, se «mueve», baila en el aire, esto es, mantiene una distancia: ni toca la fragua ni se mezcla con actores terrenales. En segundo lugar, sus senos son «de duro estaño», de un metal blanco (que, al igual que los nardos, remiten a una isotopía de lo puro) cuya dureza física se resalta, pero, al calificar en la luna la parte del cuerpo que generalmente se emplea como metonimia del amor y de la maternidad, el adjetivo confiere al personaje, en el plano espiritual, connotaciones de frialdad y rigor. Sobre todo teniendo en cuenta que muestra al niño, tentadora, pero no le deja tocar aquella parte de su cuerpo con la que las madres alimentan a sus hijos, en una actitud que el narrador define como «lúbrica y pura». Ambos adjetivos, antitéticos, constituyen un término complejo, «caracterizado por un exceso o una sobreabundancia de sentido, dado que contrae y hasta reduce a unidad lo que lógicamente debería quedar separado, por ser contradictorio»³⁷. El narrador define a la luna, pues, por

³⁵ Por ejemplo, Carlos Feal, *op. cit.*

³⁶ No explica Cano Ballesta el porqué de su lectura de la luna como amenaza y de la advertencia protectora del niño como una contra-amenaza: «La tensión dramática va en aumento. El niño trata de superar su miedo con una bravuconada e infantilmente llega a amenazar a la luna: si vinieran los gitanos, / harían de tu corazón / collares y anillos blancos.» (véase J. Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 137).

³⁷ Véase G. Güntert, «Aventura semiótica de un poeta: Cernuda. Del término neutro al término complejo», en AA.VV., *Homenaje a Félix Monge. Estudios de Lingüística Hispánica*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 177-189. La cita es de la p. 182.

medio de una figura poética del ingenio que la inscribe en una lógica distinta de la racional: la lógica poética (recuérdese aquí que Lorca decía que su «nueva manera espiritualista» es «emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero [...] con una tremenda lógica poética»³⁸, porque «[a]sí como la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética»³⁹). Y de hecho, aun cuando la luna se presente como un ser frío y cruel, la actividad artística que realiza —su baile— suscita la emoción de quien la observa (el niño, el aire), pues, según sostenía Lorca, «la llegada del duende [...] llega a producir un entusiasmo casi religioso»⁴⁰. Como ya adelanté, la profecía que la luna emite en A1 («te encontrarán sobre el yunque / con los ojillos cerrados») se cumple en A2, hecho que, a ojos del lector, la convierte en depositaria de la verdad, denotando también su superioridad cognitiva. Al reproducir en discurso directo las palabras de la luna en su diálogo con el niño, el narrador permite que tanto ella como el pequeño se auto-caractericen: la luna emplea imperativos (es consciente de su superioridad en la jerarquía comunicativa) y se describe a sí misma con el sintagma «mi blancor almidonado», que indica que también es consciente de su pureza (y de la impureza del niño, cuyo contacto directo quiere evitar: «no pises»). Una pureza que está almidonada y que, como sus senos, remite de nuevo a la isotopía de la dureza espiritual, de esa misma frialdad representada en la falta de afectividad⁴¹ de sus palabras hacia un niño (emblema por excelencia de la desprotección y la ternura), al que repetidamente rechaza a pesar de que él, por el contrario, intente protegerla de los gitanos, instándola a que huya. A mi modo de ver, su actitud dista mucho de poder ser calificada como maternal, todo lo contrario: más bien parece que luna y niño encarnan, respectivamente, la crueldad y la ternura, un binomio

³⁸ Así la llama Lorca en carta a Sebastián Gasch en septiembre de 1928, donde identifica en dos poemas suyos su «nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojol!, ¡ojol!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojol!, la conciencia más clara los ilumina» (F. García Lorca, *Epistolario*, 2, Madrid, Alianza, 1983, p. 114).

³⁹ F. García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., pp. 1067-69. La cursiva es mía.

⁴⁰ F. García Lorca, *Obras Completas*, «Teoría y juego del duende», op. cit., pp. 1098.

⁴¹ El diminutivo que emplea la luna para hablar de los ojos del niño («ojillos») no es afectivo sino que alude a su tamaño y por lo tanto a la corta edad del pequeño. La dureza de la luna se refleja en sus palabras y en el rechazo sistemático de un ser inferior, en edad y tamaño, que intenta protegerla: precisamente a través de este discurso propio, individual, que desconoce la compasión y es ajeno a la moral social terrena, se nos muestra su no ser de este mundo.

que cita Lorca al referirse a la realidad poética en la que entra el poema evadido de la realidad imaginativa («una asombrosa realidad poética, a veces llena de ternura y a veces de la crueldad más penetrante»)⁴².

El segundo actor que interviene en A1 es el niño. Cabe señalar de antemano, que Lorca, en su conferencia sobre las «Canciones de cuna españolas» trata de definir la forma de entender el mundo en la infancia («Mucho más de lo que pensamos comprende el niño»), señalando que «el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y, por lo tanto, sabio. Comprende, mejor que nosotros, la clave de la sustancia poética», pues se encuentra

dentro de un mundo poético inaccesible, donde ni la retórica, ni la alcahueta imaginación, ni la fantasía tienen entrada; planicie, con los centros nerviosos al aire, de horror y belleza aguda, donde un caballo blanquísimo, mitad de níquel, mitad de humo, cae herido de repente con un enjambre de abejas clavadas de furiosa manera sobre sus ojos⁴³.

Reveladoras, estas palabras de Lorca poseen una relación directa con nuestro poema, en primer lugar, de carácter intratextual, pues, según trataré de mostrar, en el RLL el pequeño emblematiza la mirada inspirada. Pero, asimismo, existe una relación de naturaleza extratextual que establece un nexo evidente entre estas palabras y las funciones de la figura infantil en dicho texto, ya que en un borrador de esta conferencia sobre las canciones de cuna se citan precisamente los versos que fueron el germen originario del RLL, procedentes de una «Nana de los gitanos de Granada» recogida por Lorca de la tradición oral de su tierra:

Tengo una choza en el campo.
Tengo una choza en el campo.
El aire la vela, vela
el aire la está velando⁴⁴.

Como ya se ha señalado, la estructura sintáctica de los dos últimos versos del RLL (tomados literalmente del citado intertexto) es casi idéntica a la de

⁴² F. García Lorca, *Obras Completas*, «Teoría y juego del duende», *op. cit.*, pp. 1067-68.

⁴³ F. García Lorca, «Canciones de cuna españolas», *Conferencias*, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 167, n. 14. El texto se encuentra en el folio 8 del Ms. B de las conferencias.

aquellos en que se menciona por vez primera al pequeño⁴⁵. O, lo que es lo mismo, el intertexto lírico que tal vez pudo ser germen del poema se emplea, modificado, para introducir la figura del actor infantil, insistiendo en su acción contemplativa. Y es que en nuestro texto hay una clara relación entre mirada y creación. Porque los gitanos que, según el niño, emplearían a la luna como material para un tipo de creación imaginativa (realizarían con ella «collares y anillos blancos», objetos circulares decorativos), tienen «los ojos entornados» (medio abiertos, medio cerrados) como señala el narrador. En cambio el pequeño, después de alcanzar un tipo de creación más alta, después de aprehender con la mirada el baile astral y de entrar en contacto con la luna, tiene los ojos cerrados al espacio terrenal, cumpliéndose el vaticinio de la danzarina sobrenatural y alcanzando así la evasión propia de la creación con duende (de ahí, que cambie el espacio terrenal por el celeste). Precisamente porque la figura infantil está emblematizando la fase de la inspiración quedará asociada al simbólico número 3, pues sólo a ella se le concederá el uso de la triple repetición (vv. 9 y 17: «Huye luna, luna, luna»). Su forma de enunciar supera, así, la doble repetición del narrador («mira, mira»), quien no logra la evasión y permanece en la tierra, según ponen de manifiesto el uso del verbo *ir* y el artículo indefinido en los vv. 31-32 («Por el cielo va la luna / con un niño de la mano»). Pero también sobrepasa a la mismísima instancia enunciativa, responsable del título del poema («Romance de la luna, luna»), un título muy pensado, como ya vimos, y en el que originariamente la doble repetición del sustantivo que designa al astro-duende se asociaba explícitamente a la comunidad gitana («Romance de la luna, luna de los gitanos»), probablemente para indicar, mediante esta diferencia enunciativa entre doble y triple repetición, la distancia entre la creación imaginativa y aquella inspirada.

El niño, desde el principio, se nos presenta como poseedor de un saber superior al de los gitanos: al advertir a la luna del peligro que corre en la fragua establece implícitamente un distanciamiento entre su propia valoración de la luna y aquella que atribuye a los gitanos. Esta diferencia le excluye del colectivo, probablemente a causa de su edad: él es capaz de percibir la belleza de la luna, al igual que los gitanos, pero no tiene ninguna pretensión utilitaria sobre ella (el niño emplea a la luna para algo

⁴⁵ F. García Lorca, *Obras*, ed. de M. García-Posada, Madrid, Akal, 1994, Tomo VI, p. 1257.

inspirado, inaudito, esto es, para pasear con ella por el cielo). Cabe destacar que la parte que utilizarían los gitanos para construir collares y anillos es precisamente el corazón (metonimia del sentir) lo que, por un lado, habla de la «dureza metálica» del corazón de la luna, y por otro, pone de manifiesto que los gitanos no captarían el carácter metafórico del astro, no la verían como bailarina, que es como la ven el pequeño y el narrador, sino como materia prima. En mi opinión, esta insistencia en la mirada infantil no es casual, ya que con ella Lorca caracteriza la creación inspirada: «Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna. Hay que pedir la luna y creer que nos la pueden poner en las manos»⁴⁶. Nos hallamos frente a una manipulación textual extraordinaria porque, al unirse dos instancias enunciativas (narrador y personaje) de dos niveles distintos, indudablemente se favorece la inmediata adhesión del lector hacia el discurso que ambos proponen: esa personificación de la luna, con la que sólo el niño entra en contacto directo (según se deduce de la última intervención del astro: «Niño, déjame, no pises / mi blancor almidonado»). Y paga, por ello, con su propia muerte, *evadiéndose*, cambiando de naturaleza y de espacio, dejando de ser un actor humano y terrenal. Adviértase que en la profecía se especifica el lugar en el que los gitanos hallarán al niño muerto: el yunque, el lugar por excelencia de las transformaciones, en este caso, de materia viva a materia poética inspirada.

El tercer actor que nos encontramos en A1, dentro de la fragua, es un elemento personificado, el aire, que funciona también como espacio intermedio entre tierra y cielo, ya que en él baila la luna: su personificación permite que el narrador perciba su emoción ante la danza lunar. Aire y niño, pues, en A, muestran sentimientos, afectos, que contrastan con el discurso no afectivo de la luna que, en esta primera parte, es el único actor que realiza una actividad artística, ya que baila. Y bailar, como es sabido, implica una ciclicidad rítmica en los movimientos con intención estética. Dichos movimientos cíclicos remiten a una temporalidad circular, la propia del arte, y contrastan con la primera acción de A2 (segunda tirada, vv. 21-28), un microsegmento mucho más breve que el anterior y en el que se introducen dos actores nuevos (el jinete y los gitanos) en sendos espacios naturales abiertos: el llano y el olivar.

⁴⁶ F. García Lorca, *Obras Completas*, op. cit., pp. 1067-69.

El primer actor, el «jinete» ha sido interpretado casi unánimemente por la crítica como heraldo de la muerte⁴⁷, si bien hay quien, como Gustavo Correa, lo incluye en la colectividad gitana⁴⁸, probablemente porque tiene en cuenta las últimas palabras que el niño pronuncia: «Huye luna, luna, luna, / que ya siento sus caballos». Se equivoque o no el actor infantil al identificar el trote, sea el jinete un personaje sobrenatural o, simplemente, un gitano, lo cierto es que, simbólicamente y por contraste con el espacio y movimiento trascendentes de la luna, el texto lo relaciona con la inmanencia. Y así, frente a la ciclicidad del baile astral, el jinete realiza al cabalgar en el llano —el espacio horizontal por excelencia— un veloz movimiento lineal que lo liga a la temporalidad humana. Consecuencia de dicho movimiento —de los cascos del caballo, emblema de las pasiones dominadas— es un sonido rítmico metaforizado en el poema en «el tambor», un instrumento musical concreto (nótese la preciosa aliteración en *t*: «to-cando el tam-bor»), confeccionado con madera y piel: tanto el tambor en sí (por su combinación de materiales ya existentes) como la propia metáfora pueden ponerse en relación con un arte «imaginativo» en el sentido lorquiano, mientras que la luna, recuérdese, definida mediante un término complejo, quedaba asociada a la inspiración. Los vv. 23 y 24 describen el estado del niño dentro de la fragua, con los ojos cerrados, cumpliéndose así la profecía lunar: el tiempo verbal presente empleado («tiene») contrasta con la acción en imperfecto

⁴⁷ Véase, por ejemplo, G. Caravaggi, *op. cit.*, pp. 114-115: «rivelano la fiduciosa illusione del bambino, che crede di sentire il galoppo dei gitani, e non si accorge, invece, del sopraggiungere di un “jinete” misterioso che gli porta la morte, anzi forse l’immagine stessa della morte, poichè corrisponde a una raffigurazione antropomorfa non esclusiva nella poesia lorquiana [...] Si veda il ruolo del *jinete* nel *Diálogo del Amargo* del *Poema del cante jondo*»; H Ramsdem, *Lorca’s Romancero gitano. Eighteen commentaries*, New York, Manchester University Press, 1988, p. 5: «*Jinetes* in Lorca’s poetry are almost invariably associates with death, either suffering it (‘Canción del jinete’, I, 313) or prompting it (‘Diálogo del Amargo’, I, 231-40). Similarly in this poem. Lorca, I feel, is not presenting a mere real-life horseman; he is suggesting a mythical herald of death. The change to imperfect tense, too, is important: *El jinete se acercaba* does not merely describe action taking place after and separate from the dialogue (during which death was in fact approaching) and it leads on almost inevitably to a new present tense in which the foretold outcome has occurred and this child lies with his eyes closed»; W. A. Dobrian, *op. cit.*, p. 168: «Indicación de la llegada de la muerte, representada míticamente »por el jinete»; A. Rodríguez López-Vázquez, *op. cit.*, p. 85: «la llegada de la muerte (“el jinete se acercaba [...]”».

⁴⁸ G. Correa, *op. cit.*, pp. 42-43: «Situados fuera de la órbita del diálogo y en movimiento narrativo impersonalizado nuestra visión queda enfocada de lleno en los gitanos que montados en sus caballos se acercan a la fragua donde el niño se halla muerto (tiene los ojos cerrados): El jinete se acercaba / tocando el tambor del llano [...]».

del jinete («se acercaba»), señalándose de este modo la entrada en la atemporalidad del pequeño. Marcando el retorno a la espacialidad natural, caracterizada por un tiempo efímero y lineal, vuelve a emplearse el imperfecto, esta vez para introducir en escena al colectivo de los gitanos: «Por el olivar venían, / bronce y sueño, los gitanos. / Las cabezas levantadas / y los ojos entornados». Nótese que para referir su llegada y la de la luna se emplea el mismo verbo (*vino, venían*), y también, como antes para el astro de la noche, se les describirá con una aposición, aunque en este caso sustantiva y no adjetiva⁴⁹: si la luna era «lúbrica y pura», los gitanos son «bronce y sueño». Estos paralelismos aparentes buscan poner de relieve las evidentes diferencias que separan a ambos actores: el indefinido empleado para designar el advenimiento de la luna, por su carácter perfecto y puntual, marca la velocidad con la que el astro desciende y asciende en movimiento vertical desde el ámbito de la trascendencia —el cielo— al aire de la fragua (un movimiento vetado a los mortales y que implica un poder sobrenatural). El imperfecto, por el contrario, hace hincapié en la lentitud (y consiguiente falta de poder) de los gitanos en su cabalgar horizontal a través del olivar. Subraya tal lentitud el plano de la expresión, a través del hipérbaton que relega el sustantivo «gitanos» a la última posición del verso, ya que el nombre de la colectividad es el último en aparecer, precediéndole toda la oración. Por otro lado, aunque luna y gitanos se definan por medio de aposiciones, aquella que caracteriza a los gitanos busca contraponerlos a la danzarina astral, ya que si esta, como vimos, es de un metal puro blanco o plateado («duro estaño»), los gitanos son de un metal rojizo impuro fruto de una aleación que, no casualmente, contiene estaño, pero en una mínima medida, siendo su mayor ingrediente el cobre (que, por su color sanguíneo, denota el componente humano, carnal, de los gitanos). La elección del bronce para definir a los gitanos (en vez del cobre, por ejemplo) se debe probablemente al deseo de representar, por medio de la pequeña proporción de estaño en esta aleación, la primitiva naturaleza creadora de esta colectividad, algo que se pone de relieve también al destacar su postura vertical buscando la

⁴⁹ La diferencia entre aposición sustantiva y adjetiva (sustancia/propiedad) podría estar apuntando a la distinción existente entre gitanos, en tanto que seres tangibles y materiales, y la luna, en tanto que ente etéreo y sobrenatural.

trascendencia («las cabezas levantadas»). Idéntica finalidad posee el empleo, según dijimos, de un intencionado contraste de sus ojos «entornados» (v. 28) con los del niño, cerrados en el v. 24, cuando ya ha alcanzado una evasión definitiva y no sólo la temporal u onírica de los gitanos (a juzgar por el segundo término de la aposición «bronce y sueño»).

Pasemos ahora al macrosegmento B, caracterizado por un cambio en el plano de la expresión (el empleo de la cuarteta) e importantes transformaciones en el plano del contenido, tanto en espacio, tiempo y actores, como en la narración.

En lo que al espacio respecta, el plano de la expresión, con su división en dos cuartetas, intenta reflejar la clara separación existente, en el plano del contenido, entre B1 (vv. 29-32) y B2 (vv. 34-36). Porque en el primer microsegmento (el superior en la hoja del libro) quedan ubicados los lugares en los que se producen acciones trascendentes (el canto de la zumaya en las ramas del árbol y el cielo por el que pasean luna y niño), mientras que, al segundo, el inferior en la página, quedan reservados los espacios en los que suceden las acciones relacionables con la inmanencia (en el interior de la fragua, el llanto a gritos de los gitanos, y en su exterior, el velar del aire).

En los dos primeros versos de B1, nos encontramos con dos figuras — la zumaya y el árbol— cuya función en el poema importa esclarecer. En la zumaya confluyen el simbolismo de la *nocturnidad* —realiza una actividad artística en la misma temporalidad en que la luna baila— y el de la *rapacidad*, relacionable con la mirada poética, que también selecciona y mata aquella porción de la realidad que desea representar, convirtiéndola en arte. Asimismo, en tanto que ave, se distingue por su capacidad de volar (de poder alcanzar el espacio trascendente) y de *cantar*: nótese que Lorca podría haber utilizado un verbo más en consonancia con la voz de la zumaya (que no es ave cantora); el que emplea, sin embargo, subraya la naturaleza musical y artística de su expresión. Una expresión que se produce en el árbol (figura de la verticalidad y espacio intermedio entre inmanencia y trascendencia) y que logra emocionar al narrador precisamente a causa del modo en el que es enunciada: se hace claro hincapié en este aspecto al repetir dos veces el adverbio *cómo* («*Cómo* canta la zumaya, / ¡ay, *cómo* canta en el árbol!»). Advuértase el significativo paralelismo que

el texto establece entre el conmovedor baile de la luna en la fragua en A1 y el canto de la zumaya en el árbol en B1, equiparándose así implícitamente no sólo luna y zumaya, sino también el aire y el niño vivo con el narrador (en tanto que receptores ideales). Ahora bien, ha habido una transformación espacial evidente, una evasión, que pone de manifiesto el orden del relato en esta estrofa al reproducir la dirección ascendente que sigue la mirada del Yo, pues pasa de observar la zumaya en el árbol a ver caminar a la luna y a un niño por el cielo. Dos acciones, estas, que se nos presentan como coetáneas y relacionadas entre sí tanto por el plano del contenido (son sucesos paralelos en el tiempo) como por el de la expresión, que las agrupa en una misma cuarteta, concediéndoles el mismo espacio textual (dos versos a cada una): de hecho, el orden secuencial (primero el canto, después la descripción del paseo lunar) actualiza la posibilidad —únicamente insinuable— de que el paseo sea el argumento del canto de la zumaya (en cuyo caso, este sería una clara *mise en abyme* del propio RLL, de ahí la insistencia en la importancia del modo de enunciación). En los dos últimos versos se producen notables cambios respecto a A1: la luna, en conjunción ahora con el niño, le da la mano en una actitud maternal y protectora, y el narrador deja de ser omnisciente (en A era capaz de percibir los sentimientos del aire) y reconoce limitaciones cognitivas al emplear el artículo indeterminado *un* para designar al acompañante de la luna. De este modo, como antes diferenciando entre dobles y triples repeticiones, el texto evidencia que el saber del narrador es terrenal: desde su ubicación no puede determinar la identidad del paseante lunar.

En la segunda cuarteta, B2, reservada al espacio de la inmanencia los gitanos están dentro de la fragua y lloran dando gritos, esto es, expresando de forma incontrolada e inarticulada sus pasiones (en contraste claro con la actividad musical y artística de la zumaya). Como vimos, los dos últimos versos del poema remiten al intertexto tradicional que probablemente inspiró el poema: gracias a él, podemos afirmar que el referente del pronombre *la* es la fragua, ahora velada por el aire, situado implícitamente en su exterior (dado que en los versos anteriores se ha explicitado lo que estaba dentro, esto es, los gitanos). El duende (la luna) y la mirada inspirada (el niño), ahora en un espacio superior, han cedido su lugar en los dos últimos versos al aire, sujeto virtual, y a la fragua, espacio de las transformaciones. No parece casual que sea un elemento natural como el aire

el que asuma la función contemplativa reservada antes al niño vivo (si bien, ahora se añade el correspondiente matiz fúnebre): como bien resume Christoph Maurer en la introducción a su edición de las conferencias de Lorca, la evolución del arte imaginativo al arte inspirado puede cifrarse en un anhelo del granadino de «llevar su arte al aire libre [...] La naturaleza viene a ser, para García Lorca, la piedra de toque de su arte, una imagen de la autenticidad. [...] La poesía “inspirada” [...] significaba una vuelta a la naturaleza»⁵⁰. Es, pues, a la naturaleza etérea a la que se otorga la posibilidad de que la evasión pueda volver a repetirse, a través de la circularidad que evoca, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, la repetición parcial de los versos iniciales referidos al niño y estos finales cuyo sujeto es ahora el aire.

Por consiguiente y para concluir, el RLL es un todo en el que se emplean, desde el punto de vista del plano de la expresión, las dos formas estróficas del romance (la tirada y la cuarteta), oponiendo a través de ellas dos segmentos discursivos y, al mismo tiempo, conformando una creación única: el propio RLL, que combina formas correspondientes a la poesía tradicional oral y a la poesía de autor conocido, culta, escrita. Algo que también halla su reflejo en el plano del contenido, donde nos encontramos con un tema popular (los gitanos son una etnia de cultura oral) tratado también de forma culta (ya que metáforas como «polisón de nardos» o tocar «el tambor del llano» no son, en absoluto, populares). Precisamente la recuperación no sólo de la forma estrófica sino también de otros elementos propios de la poesía tradicional, como el peculiar uso de la formas verbales, la repetición, con ligera variación, de idénticas estructuras sintácticas o el particular empleo del artículo determinado, permiten que el poema cobre la carga simbólica de la poesía tradicional (ese misterio del que hablaba Lorca). Si en la poesía tradicional oral su evidente simbolismo estaba encaminado a procurar la subsistencia del texto en distintas sociedades y épocas, aquí se emplea para dar lugar a un texto evocador y sugestivo, que no se doblega a los límites de la razón, pues, como es sabido, lo racional es siempre unívoco. Suficientes indicios del texto nos invitan a realizar una interpretación metapoética del mismo: no sólo la presencia de figuras simbólicas asociadas al arte y a la creación

⁵⁰ F. García Lorca, *Conferencias*, op. cit., pp. 23-25.

(fragua, zumaya), sino también la de acciones creadoras y artísticas (mirada, baile, orfebrería, canto). Y, de hecho, como espero haber evidenciado a lo largo de estas páginas, el RLL, en el nivel de la enunciación, relata el proceso de creación de un poema inspirado (el paseo del niño con la luna), cantado por la zumaya, cuya *performance* irracional emociona al narrador. El poema pone en juego irónicamente tres poéticas: la de los gitanos, arte oral; la del narrador, de tipo imaginativo y que, aunque es superior a la de los gitanos, no llega a la inspiración, permanece en el terreno de la imaginación; y, por último, la del niño (cantada por la zumaya), que logra la evasión, como lo logra el propio texto. Porque el hecho de que el narrador no tenga el saber del niño, que no logre identificarlo, no implica que el texto no lo posea, dado que nos emociona. Aquí me parece oportuno recordar que, para Lorca, «el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora»⁵¹. Creo que a este misterio hacen alusión las palabras del narrador cuando dice «un niño». Nunca podrá desvelársele tal incógnita, a menos que, como el pequeño, penetre en ella. Pero eso, lo hemos visto, le ha de costar la propia vida.

ITZÍAR LÓPEZ GUIL
 Universidad de Zúrich
 itlopez@rom.uzh.ch

⁵¹ F. García Lorca, «Romancero gitano», *Obras completas*, I, *op. cit.*, p. 1115.