



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

Algunos rasgos formales en la lírica de García Lorca.

Autor:
Yahni, Roberto

Tutor:

1962

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

ALGUNOS RASGOS FORMALES EN LA LIRICA D' GARCIA LORCA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

TESIS DE LICENCIATURA

ROBERTO YABINI

1962

ALGUNOS RASGOS FORMALES EN LA LIRICA DE GARCIA IGUEA

FUNCION DEL PALENTESIS

Todo creador, con su obra, nos dá su visión del mundo. Pero esa particular concepción no se comunica directamente, sino por medios expresivos propios de cada autor. Por lo tanto todo medio expresivo, por simple que parezca, tiene una razón y una derivación directa de esa estructura, que es su mundo poético.

Descender a los detalles de un texto -en el caso particular de la literatura- no es sino proceder inductivamente hasta ir llegando paulatinamente al centro de ese cosmos (1).

Entre los distintos rasgos que conforman la lírica de García Lorca, vamos a analizar la función del paréntesis. Veremos cómo este rasgo -de apariencia quizás poco trascendente- deriva de una actitud propia y presente siempre en el mundo creador de García Lorca.

En la vida y en la obra de nuestro autor encontramos una serie de ambigüedades, contradicciones y ambivalencias, como podría probarlo -a manera de ejemplo- el tema de la ventana que más adelante analizaremos en detalle. Para García Lorca la ventana es lo que lo une el mundo interior al exterior, recordemos muy a propósito un fragmento de su conferencia sobre el poeta Soto de Rojas: "Como poeta auténtico que soy y seré hasta mi muerte, no cesaré de darme golpes con las disciplinas, en espera del chorro de sangre verde o amarilla que necesariamente o por fé habrá mi cuerpo de manar algún día. Todo menos quedarme quieto en la ventana mirando el paisaje. La luz del poeta es la contradicción" (2). Esto nos llevaría a la polaridad interioridad -exterioridad, acción-contemplación, vida-no vida (inactividad, pasividad, muerte), que indica evidentemente una situación conflictiva. Temas como éste demuestran la presencia de dos planos coexistentes. Ahora bien, poner entre paréntesis es cambiar el nivel de uno de esos planos, y el estudio de la entonación lo corrobora, Tomás Navarro dice (3): "La entonación del paréntesis se caracteriza por su nivel grave respecto al de las unidades inmediatas. Entre los di-

versos planos que la entonación utiliza para situar cada unidad de sentido en el nivel correspondiente a su función, el paréntesis ocupa el grado inferior. La línea melódica del paréntesis se desenvuelve de ordinario a unos seis o siete semitonos por debajo de la altura media de la frase en que se halla intercalado". Lo mismo ocurre en el campo de la fonología estilística (4).

Por lo tanto el paréntesis significa, según lo que hemos visto, coexistencia de planos, desnivel de registros, Falta considerar qué función expresiva adquiere en la poesía de García Lorca este modo fónico de conectar dos planos y hacer un intento de relacionarlo con la totalidad de su obra.

Veamos, pues, ^{que} el origen del paréntesis en la lírica de García Lorca; en Federico García Lorca no se diferenciaba el dramaturgo del poeta; en él teatro y poesía coexistían de una manera inseparable (5). Por una parte, lo dramático era tan esencial en él, que en una circunstancia dijo: "Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática" (6). Por otra parte, quizás sea la poesía la que ha llevado algunos de sus temas dramáticos a esa madurez expresiva y a esa verdadera revolución en lo teatral; por eso afirmaba: "El teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven un traje de poesía" (7). Esta indiferenciación de géneros nos hace aparecer su obra dotada de fuerte cohesión y unidad. A tal punto alcanza la fusión poesía-teatro que, podemos decir que necesitó llegar a una obra de madurez como "La Casa de Bernarda Alba" para expresarse con elementos únicamente dramáticos, aunque nunca carentes de una interna poesía. Lo dramático se manifiesta en su lírica por el paréntesis que encierra una acotación de tipo teatral. La acotación

prueba la presencia del teatro en la lírica, significa el trasplante de un elemento propio de la técnica teatral a una poesía originariamente dramática también por su tensión interna. Tan profunda es esa tensión que muchas veces dramatiza la acción poética y realiza con la poesía verdaderos dramas embrionarios.

La otra vertiente del paréntesis en la lírica es la del carácter eminentemente oral de su poesía, confirmado por quienes se han ocupado de su biografía. Jorge Guillén decía a este propósito: "Nunca se recalcará bastante que en Federico renacía el bardo anterior a la imprenta" y no parece exagerado que se le llamara "el último juglar" (8). La intercalación de paréntesis en sus obras líricas configura una verdadera poesía a dos voces, en la que aparece quizás los "dos yo" del poeta, creando a veces una composición de estructura verdaderamente coral (9). Pero dos voces son fundamentalmente tensión, conflicto, desdoblamiento del poeta que dialoga a veces consigo mismo o a quien la vida se le muestra siempre en doble faz.

Tenemos pues una poesía conflictiva y de origen naturalmente dramático que se expresa ya por elementos estrictamente teatrales (acotación), o bien por un desdoblamiento o diálogo (dos voces) cuyas características se acercan a lo dramático. Esta evidente unidad deriva sin duda de una naturaleza conflictiva, de una tensión apasionada, situadas como centro de expresión.

Hemos de tratar aquí no sólo lo que el paréntesis signifique en el plano del contenido (acotación dramática, poesía a dos voces, paréntesis explicativo) sino lo que formalmente represente destacando su valor como organizador de la estructura externa del poema en que se haya incluido.

ACOTACION DRAMATICA

Es innegable, como adelantáramos en la introducción, que lo dramático está presente en la lírica y se manifiesta en muy diversas formas, pero ahora interesa destacar la que llamamos acotación dramática, que tiene el mismo valor que la acotación en el teatro. El poeta sugiere con ella un ambiente, un clima, un traje, un sonido, en suma: una escenografía .

Todo esto nos mueve a comparar a García Lorca con Valle-Inclán, dos temperamentos parecidos en la fusión poético-dramático, en quienes lo teatral surge de una u otra manera en todas sus obras. No es imposible -sin hablar de influencias específicas- que García Lorca, con mayor o menor conciencia, haya tenido presente a Valle Inclán. Puede llegar a ser más convincente nuestro argumento si pensamos que además de ciertas concordancias temperamentales, existe el innegable impulso renovador que significó el teatro de Valle Inclán dentro de la escena española de su época. Ese prestigio de Valle -a pesar de lo poco representadas que fueron sus obras- (X) no debió pasar inadvertido a García Lorca, y su ejemplo se le impuso quizás difusamente (11).

Tal vez no haya mejores pruebas del encuentro lírico-dramático que la inclusión en libros de poesía de obras francamente dramáticas. En el Poema del Cante Jondo (1921), figuran dos textos: " Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil" y el "Diálogo del Amargo". En estas dos obritas lo dramático y lo lírico no sólo se funden, sino que se confunden. Si observamos las acotaciones de ambas obras -que también se hallan entre paréntesis- nos encontramos con que su tono está más próximo a lo poético que a lo es-

pecíficamente teatral.

Si bien es interesante detenerse en casos como los de las dos obras anteriormente citadas (textos dramáticos incluidos en un libro de poesías y que poseen, a su vez caracteres francamente líricos) tiene mayor importancia para lo que queremos demostrar, el análisis de la acotación dramática en la poesía lírica.

En "Ribereñas" el valor de la acotación dramática, que sirve de subtítulo, es bien claro. Luego la poesía lo desarrolla y sugiere así la idea de juego que el autor deseaba dar:

RIBEREÑAS

(Con acompañamiento de campanas)

Dicen que tienes cara
(Balalín)
de luna llena
(balalán)
cuantas campanas oyes?
(balalín)
No me dejan.
(Balalán!)
Pero tus ojos...!Ah!
(balalín)
...perdona, tus ojeras...
(balalán)
y esa risa de oro
(balalín)
y esa...no puedo, esa...
(balalán)

"El Grito" es un microdrama presentado "in medias res":

La elipse de un grito,
va de monte
a monte.

Desde los olivos,
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

!Ay!

Como un arco de viola

el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.

!Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones).

!Ay!

El paréntesis que encierra la acotación nos sugiere este drama trunco, por una parte, y por otra realza la nota de misterio con lo que podría interpretarse como una referencia a los movimientos de supuestos actores, testigos mudos de la tragedia.

En el "Poema de la Soleá", la acotación de tipo teatral encerrada entre paréntesis convierte a ese paisaje -al dramatizarlo- en algo más dinámico:

Tierra seca,
tierra quieta
de noches
irmensas.

(Viento en el olivar,
viento en la sierra).

Tierra
vieja
del candil
y la pena.
Tierra
de las hondas cisternas.

Tierra
de la muerte sin ojos
y las flechas.

(Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.)

Es curioso el empleo de la acotación en "Canción China en Europa":

La señorita
del abanico,
va por el puente
del fresco río.

Los caballeros,
con sus levitas,
miran el puente
sin barandillas.

La señorita
del abanico
y los volantes
busca marido.

Los caballeros
están casados,
con altas rubias
de idioma blanco.

Los grillos cantan
por el Oeste.

(La señorita,
va por lo verde.)

Los grillos cantan
bajo las flores.

(Los caballeros
van por el Norte).

Las cuatro primeras estrofas narran una acción de desencuentro y en las cuatro estrofas restantes se invierten los términos en el uso normal de los paréntesis: la acotación escénica de ambiente queda fuera de ellos, mientras que los personajes y sus acciones figuran entre estos signos (12).

Otras veces la acotación es un telón de fondo como en "La Calle de los Mudos":

Detrás de las inmóviles vidrieras
las muchachas juegan con sus risas.

(En los pianos vacíos,
arañas titiriteras).

Las muchachas hablan de sus novios
agitando sus trenzas apretadas.

(Mundo del abanico,
el pañuelo y la mano).

Los galanes replican haciendo,
alas y flores con sus capas negras.

Hay otros tipos de intercalaciones parentéticas que estarían en una zona intermedia entre la acotación dramática y el comentario poético. En "Susto en el Comedor" la acotación está aparentemente poco relacionada con el contexto, pero sugiere un momento y tal vez un telón de fondo expresado en una imagen audaz emparentada con la estética creacionista (13):

Eras rosa.
Te pusiste alimonada.

¿Qué intención viste en mi mano
que casi te amenazaba?

Quise las manzanas verdes.
No las manzanas rosadas...

alimonada...

(Grulla dormida la tarde,
puso en tierra la otra pata).

En "Paisaje", de la que transcribimos un fragmento, la acotación -lindante con el comentario poético, por su carácter imaginativo- acentúa la identificación del poeta con la naturaleza:

Yo voy lejos del paisaje.
Hay en mi pecho una hondura
De sepultura.

Un murciélago me avisa
Que el sol se esconde doliente
En el poniente.

¡Pater noster por mi amor!
(Llanto de las alamedas
Y arboledas).

También en "El Niño Loco" la acotación dramática nos parece muy próxima al comentario poético:

Yo decía: "Tarde".
Pero no era así.
La tarde era otra cosa
que ya se había marchado,

(Y la luz encogía
sus hombros como una niña).

"Tarde".!Pero es inútil!
Ésta es falsa, ésta tiene
media luna de plomo.
La otra no vendrá nunca.

(Y la luz como la ven todos,
jugaba a la estatua con el niño loco).

Aquélla era pequeña
y comía granadas.

Puede decirse que evidencia un momento sugerido por el juego de luces y sombras, y al personificar la luz, subraya imaginativamente el sentido del título.

El valor simbólico de los colores en el teatro de Lorca ha sido estudiada(14), aunque no con la atención y profundidad que merece. En "Cueva" la acotación de color ambienta la acción poética, con la base del rojo (pasión):

De la cueva salen
largos sollozos.

(Lo cárdeno
sobre lo rojo).

El gitano evoca
países remotos.

(Torres altas y hombres
misteriosos).

En la voz entrecortada
van sus ojos.

(Lo negro
sobre lo rojo).

Y la cueva encalada
tiembla en el oro.

(Lo blanco
sobre lo rojo).

Finalmente, la acotación puede darse a veces sin paréntesis, pero cumpliendo la misma función en contenido y estructura, tal el caso de "Madrigal":

Mi beso era una granada,
Profunda y abierta;
Tu boca era rosa
De papel.

El fondo un campo de nieve.

Mis manos eran hierros
Para los yunques;
Tu cuerpo era el ocaso
De una campanada.

En fondo un campo de nieve.

En la agujereada
Calavera azul
Hicieron estalactitas
Mis te quiero.

El fondo un campo de nieve.

- - - - -

Aquí el estribillo presenta la apariencia de la descripción de un telón de fondo, con su nota sugeridora de muerte, que acentúa el carácter del poema, visible en otros elementos ("papel", "calavera", "moho", "ocaso"), negativos y de destrucción.

La acotación dramática prueba no sólo la confluencia de la lírica y el drama sino que, como hemos visto, contribuye a dramatizar el poema.

POESIAS A DOS VOCES

La poesía "Eco" confirmaría desde su título mismo nuestra observación acerca de que muchas de las obras con paréntesis intercalados expresan un comentario a dos voces, alternando dos tonos de matices diferentes:

Ya se ha abierto
la flor de la aurora.

(Recuerdas
el fondo de la tarde?)

El nardo de la luna
derrama su olor frío.

(Recuerdas
la mirada de agosto?)

El presente contrasta con la nostalgia del pasado que el paréntesis incluye en forma de pregunta, para desdibujar los contornos de la evocación melancólica.

También en "Encrucijada", una de sus primeras poesías, expresa la angustia de la creación poética, manifestada en exclamaciones de intenso dolor (sin paréntesis), en oposición a formas que visualizan imaginativamente el mismo problema (con paréntesis):

!Oh, qué dolor el tener
Versos en la lejanía
De la pasión, y el cerebro
Todo manchado de tinta!

!Oh, qué dolor no tener
La fantástica camisa
Del hombre feliz: la piel
- Alfombra del sol - curtida.

(Alrededor de mis ojos
Bandadas de letras giran)

!Oh, qué dolor el dolor
Antiguo de la poesía,
Este dolor pegajoso
Tan lejos del agua limpia!

¡Oh, dolor de lamentarse
Por sorber la vena lírica!
¡Oh, dolor de fuente ciega
y molino sin harina!

¡Oh, qué dolor no tener
Dolor y pasar la vida,
Sobre la hierba incolora
De la vereda indecisa!

¡Oh, el más profundo dolor
El dolor de la alegría,
Reja que nos abre surcos
Donde el llanto fructifica!

(Por un monte de papel
Asoma la luna fría)
¡Oh dolor de la verdad!
¡Oh dolor de la mentira!

El "Madrigalillo" que pertenece al grupo de Canciones que García Lorca tituló Amor, es una nueva versión del "carpe diem":

Cuatro granados
tiene tu huerto.

(Toma mi corazón
nuevo).

Cuatro cipreses
tendrá tu huerto.

(Toma mi corazón
viejo).

Sol y luna,
Luego...
¡ni corazón,
ni huerto!

Fuera del paréntesis aparecen formas enunciativas que recuerdan conocidas canciones infantiles. El paréntesis -la otra voz- expresa en imperativos la incitación al amor. La estrofa final elimina el paréntesis, pero conserva el contraste con la oposición enunciativa-exclamativa.

Es significativo el juego de las dos voces en la primera poesía de los "Nocturnos de la Ventana":

Alta va la luna.
Bajo corre el viento.

(Mis largas miradas,
exploran el cielo).

La Luna sobre el agua.
Luna bajo el viento.

(Mis cortas miradas,
exploran el suelo)

Las voces de dos niñas
venían. Sin esfuerzo,
de la luna del agua,
me fui a la del cielo.

Existe una doble oposición: la de las dos voces (el paisaje- la actitud del poeta) y la oposición cielo-suelo muy característica de García Lorca (15). Estos contrastes se entrecruzan con el juego dentro-fuera (de la ventana), que aunque no está expresado en la obra, queda sugerido por su inclusión en este grupo de "Nocturnos" y por el contenido total del poema. La importancia del tema de la ventana se evidencia en "Despedida":

Si muero
dejad el balcón abierto.

El niño come naranjas
(Desde mi balcón lo veo).

El segador siega el trigo
(Desde mi balcón lo siento)

Si muero
dejad el balcón abierto!

comprendemos por el paréntesis el sentido del ruego imperativo ya que "el balcón abierto" no es otro que "mi balcón" para el poeta, por donde ve pasar la vida y el tiempo.

La "Cancioncilla" del Primer Beso" presenta dos tiempos, con sus variaciones paralelísticas:

mañana verde	mañana viva
Tarde madura	Tarde caída

El contenido del paréntesis es el eje de esta variación. Lorca

realza la importancia de lo que el paréntesis encierra, ya que al repetirse su contenido al final (sin paréntesis y entre signos de admiración), cambia la entonación y con ella se refuerza el sentido emocional. Pero hay que observar que lo incluido entre paréntesis es también una variación paralelística presentada en dos momentos: color naranja/color de amor. La otra voz (entre paréntesis) repetiría en eco una estructura similar pero más concisa:

En la mañana verde,
quería ser corazón
Corazón.

Y en la tarde madura
quería ser ruiseñor
Ruiseñor.

(Alma,
ponte color naranja.
Alma,
ponte color de amor).

En la mañana viva,
yo quería ser yo.
Corazón.

Y en la tarde caída
quería ser mi voz.
Ruiseñor.

! Alma,
Ponte color naranja.
Alma,
ponte color de amor!

En "Ay!" el paréntesis encierra el imperativo del poeta frente a la soledad y la angustia que lo mueve a reiterar su deseo con énfasis mayor en la estrofa final, a afirmarse en su rechazo de todo consuelo:

El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.

(Dejadme en este campo,
llorando).

Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que el silencio.

(Dejadme en este campo,
llorando).

El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.

(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo,
llorando).

En "Sueño", verdadera composición "a dos voces", la voz entre paréntesis parecería mostrar la intervención del soñador en lo soñado:

Mi corazón reposa junto a la fuente fría.
(Lléñala con tus hilos
Araña del olvido).

El agua de la fuente su canción le decía.
(Lléñala con tus hilos
Araña del olvido).

Mi corazón despierto sus amores decía,
(Araña del silencio,
Téjele tu misterio).

El agua de la fuente lo escuchaba sombría,
(Araña del silencio,
Téjele tu misterio).

Mi corazón se vuelca sobre la fuente fría.
(Manos blancas, lejanas,
Detened a las aguas).

Y el agua se lo lleva cantando de alegría.
(¡Manos blancas, lejanas,
Nada queda en las aguas!).

El paréntesis de "Canción de Noviembre y Abril" refleja el cambio de actitud en dos tiempos distintos y ante el intento fallido la reacción es contraria a la esperada:

El cielo nublado
pone mis ojos blancos.

Yo, para darles vida,
les acerco una flor
amarilla.

No consigo turbarlos.
Siguen yertos y blancos.

(Entre mis hombros vuela
mi alma dorada y plena).

El cielo de abril
pone mis ojos de afile.

Yo, para darles alma,
les acerco una rosa
blanca.

No consigo infundir
lo blanco en el afile.

(Entre mis hombros vuela
mi alma impasible y ciega).

Hemos visto cómo las poesías a dos voces parecerían enlazarse con el carácter oral, dialogado, de la lírica de García Lorca. Unas veces la conexión se manifiesta muy claramente; otras, la estructura dialogada no es tan evidente.

PARENTESIS EXPLICATIVO

El mismo carácter de poesía oral ya enunciado se expresa no sólo en el juego de las dos voces, sino en el paréntesis explicativo. En unos casos, la explicación puede tomar la forma de un desarrollo metafórico, en otros es una simple indicación sin mayor valor poético que se relaciona con ciertas manifestaciones de prosaísmo frecuentes en la época. Lo primero ocurre en "El Lagarto Viejo":

En la agostada senda
he visto al buen lagarto
(gota de cocodrilo)

explicación-definición muy próxima a las greguerías de Gómez de la Serna que consigue un realce imaginativo de gran poder destacador (a veces con una velada connotación humorística) especie de pirueta cercana a la pirueta fantasística de este autor.

En "Amparo" se sintetiza la imagen del blanco:

Amparo,
¡qué sola estás en tu casa,
vestida de blanco!

(Ecuador entre el jazmín
y el nardo).

En "Remanso" la explicación está dada en imágenes que por su tema y su tono, situarían este tipo de paréntesis como a mitad de camino con el paréntesis de las poesías a dos voces:

Cipreses.
(Agua estancada).

Chopo
(Agua cristalina).

Mimbre
(Agua profunda).

Corazón.
(Agua de pupila).

En "La Veleta Yacente", desarrolla explicativamente la metáfora de la veleta, subrayando la oposición cielo-suelo que antes indicamos como típica del autor.

El duro corazón de la veleta
entre el libro del tiempo
(Una hoja la tierra
y otra el cielo).

El mismo procedimiento se repite en la "Canción Oriental":

Es la granada olorosa
un cielo cristalizado
(cada grano es una estrella
cada velo es un ocaso).

En ambos poemas se hace referencia a un ámbito cósmico, muy peculiar de García Lorca, ámbito que en la última queda incluida en el microcosmos de la fruta, acentuando su concentración.

En "El niño mudo" el paréntesis explica y define el plano de la ficción, con la cual contrasta la realidad que sirve de tema al poema (niño mudo) y además lo sitúa a éste en el ámbito de experiencia infantil que le es propio:

El niño busca su voz.
(Le tenía el rey de los grillos)
En una gota de agua
buscaba su voz el niño.

ORGANIZACION DEL POEMA POR EL PARENTESIS

La función del paréntesis-como hemos dicho- puede ser doble: tener significación tanto en el plano del contenido como en el de la forma. Formalmente el paréntesis organiza en algunos casos el poema, dándole una configuración que, por repetirse, llega a ser característica en la lírica de García Lorca. Otras veces la organización conseguida se da únicamente en un determinado poema.

Comenzaremos por analizar brevemente aquellos casos en que el paréntesis no organiza el poema, es decir que no influye en la caracterización de su estructura. Si observamos las interpolaciones de "El Lagarto Viejo" (OC 174), "La Veleta Yacente" (OC 157) o del "Madrigal" (OC 163), vemos que no es casual que se trate de paréntesis que aquí analizamos como explicativos (es decir paréntesis que completan, complementan o desenvuelven una idea, una metáfora, o que constituyen también una simple explicación) pues en ambos casos no afectan sino a una parte del poema y no a su totalidad. Esto último se traduce formalmente en que no destacan la unidad o la configuración interna del poema, sino que están intercalados ocasionalmente y casi siempre no necesidades de contenido(16).

Por el contrario existen otros casos en que el paréntesis tiene la función de organizar formalmente el poema. Hay

ejemplos en que el paréntesis cierra la composición y refuerza su unidad como en: "Agua ¿Dónde vas?" (OC344) o "Susto en el Comedor" (OC 326). Dentro de este grupo encontramos una curiosa subdivisión: casos en que el paréntesis final se biparte como en:

HUERTO DE MARZO

Mi manzano
tiene ya sombra y pájaros

!Qué brinco da mi sueño
de la luna al viento!

Mi manzano
da a lo verde sus brazos.

!Desde marzo, cómo veo
la frente blanca de enero!

Mi manzano...
(viento bajo).

Mi manzano...
(cielo alto).

Este caso es similar al de "Canción China en Europa" (OC 298) ya analizado.

El paréntesis puede dividir al poema en dos partes como en la "Cancioncilla del Primer Beso" (OC 296). Pero lo más frecuente es el empleo del paréntesis en forma alternada como en:

CANCION DE LAS SIETE DONCELLAS

(TEORIA DEL ARCO IRIS)

Cantan las siete

doncellas.

(Sobre el cielo un arco
de ejemplos de ocaso).

Alma con siete voces
las siete doncellas.

(En el aire blanco,
siete largos pájaros).

Mueren las siete
doncellas.

(Por qué no han sido nueve?
Por qué no han sido veinte?)

El río las trae
nadie puede verlas.

Este es el caso más típico en el empleo del paréntesis como estructurador.(17)

Dentro de la función del paréntesis como organizador del poema, encontramos un refuerzo o intensificación de esa estructuración cuando Lorca combina con ellos la utilización de elementos de la tradición literaria. Esto último se halla unido a un aspecto fundamental en nuestro poeta: la recreación de elementos tradicionales y populares.(18).

Entre los procedimientos habituales de la poesía popular o tradicional se hallan el estribillo y el paralelismo que García Lorca incluye dentro del paréntesis.

En la "Balada Interior" (OC 172) el estribillo tiene un fuerte poder evocativo:

El corazón
Que tenía en la escuela

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA LENGUA Y LETRAS

Donde estuvo pintada
La cartilla primera,
?Está en tí,
Noche negra?.

(Frio, frio,
Como el agua
Del río).

El primer beso
Que supo a beso y fué
Para mis labios niños
Como la lluvia fresca,
?Está en tí,
Noche negra?

(Frio, frio,
Como el agua
Del río).

Mi primer verso,
La niña de las trenzas
Que miraba de frente,
?Está en tí,
Noche negra?

(Caliente, caliente,
como el agua
De la fuente).

!Oh corazón perdido!
!Requiem aeternam!

(Frio, frio,
Como el agua
Del río).

Pero mi corazón
Rofido de culebras,
El que estuvo colgado
Del árbol de la ciencia,
?Está en tí,
Noche negra?.

(Caliente, caliente,
Como el agua
De la fuente).

- - - - -

Observemos el juego y contraste entre los dos estribillos,
el de dentro del paréntesis (canción y juego infantil) que
atenúa las tonalidades del de fuera del paréntesis.

En "Sueño" (OC 152) se puede apreciar la forma de
paralelismo doble que Lorca emplea.

Hemos visto que un detalle expresivo como el paréntesis tiene una función dentro del mundo poético de García Lorca, claramente derivada de su actitud y su temperamento creador. El paréntesis en la lírica de Lorca tiene su origen en su ambigüedad vital y en lo inseparables que eran en él poesía y teatro. De ahí la aco la acotación dramática que introduce el teatro en la poesía y la intercalación de otra voz que es tensión y conflicto también dramático.

En el plano formal el paréntesis tiene una función - como hemos visto - organizadora. La importancia de lo formal para García Lorca es indiscutible, tratándose de un temperamento dedicado también a las artes plásticas. Además, la vuelta a la literatura del siglo de oro que comparte con su generación de innegable influencia gongorina, contribuye a ese cuidado y perfección formales heredadas del barroco. La admiración de García Lorca por Góngora se puede evidenciar en las simetrías y refinamientos estructurales de su lírica.

N O T A S

Los textos están tomados de la cuarta edición de Obras Completas de Federico García Lorca, Madrid, Aguilar, 1961, a la que corresponde la sigla OC, el número corresponde a la página.

(1) Véase Amado Alonso, Materia y Forma en Poesía, Madrid, Gredos, 1955, págs. 111-114; y Leo Spitzer, Lingüística e Historia Literaria, Madrid, Gredos, 1955, págs. 30 *passim*.

(2) Tomado de: Guillermo de Torre, El Fiel de la Balanza, Madrid, Taurus, 1961, pág. 174 (el subrayado es nuestro). Para el tema de la ventana véanse: "Nocturnos de la Ventana" y "Despedida" en OC. 296 y 333, respectivamente.

(3) T. Navarro, Manual de Entonación Española, New York, Hispanic Institute, 1944, pág. 114.

(4) A.M. Barranechea en "Fonología Estilística" (Trabajo inédito) dice: "Trataremos primero de las diferencias de registro. En la entonación lógica separa los dos planos de la pregunta y de la enunciación, y además desempeña la función primordial de estructurar el período, realizando la unidad de los miembros que lo forman (oposición de rama tensiva y distensiva), escalonando sus niveles (enumeraciones) o estableciendo una jerarquía (elementos intercalados). La función del registro es, pues, la de organizar una arquitectura oracional regida unas veces por

la razón, otras por la fantasía, la emoción o la voluntad, intensificando sus diferencias tonales; pero los diferentes motivos de esa estructura deberán buscarse en otros elementos (texto, línea melódica, etc.)".-

(5) Véase: Francisco García Lorca, prólogo a Three Tragedies, New York, New Directions Paperbook, 1955, págs. 4-6 .

(6) OC.1713.

(7) OC 1715.

(8) Jorge Guillén, prólogo a Obras Completas, edición Aguilar; OC XLIV y G. de Torre, op, cit.,pág. 178.

(9) A esto mismo se refiere Jean-Louis Schonberg en F.García Lorca, l'homme, l'oeuvre, Paris, Plon, 1956, pág.142 y ss.

(10) J.Rubia Barcia, A Bibliography and Iconography of Valle Inclán, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1960; en la biografía se hace mención a lo poco representadas que fueron las obras dramáticas de Valle Inclán en España.

(11) Para las acotaciones en verso en algunas obras de Valle Inclán, véase Victorina Durán, "Escenografía y Vestuario: Valle Inclán con sus acotaciones en verso", La Voz (Madrid), Enero, 20, 1936. En este artículo periodístico, a propósito del estreno de "El Embrujado", se analizan las acotaciones en verso en las obras dramáticas de Valle Inclán, procedimiento que García Lorca - como hemos visto - lleva a la lírica.

(12) Compárense con algunas acotaciones en verso de Valle Inclán:

Un manolo y una azafata
conversan bajo los negrillos
del jardín, y dan serenatas
en el fondo, ranas y grillos

(Farsa y Licencia de la Reina Castiza, en Obras Completas, Madrid, Plenitud, 1952). (El subrayado es nuestro).

(13) Compárese cómo recuerda a esta acotación de la obra de Valle Inclán antes citada, pág. 431:

El Rey vuelve la pupila,
mete, como el avestruz,
el pico bajo la axila
y se le apaga la luz.

(14) Véase Jaroslaw M. Flys, El Lenguaje Poético de Federico García Lorca, Madrid, Gredos, 1955. El autor analiza en forma parcial el significado y la simbología del color en la obra de García Lorca.

(15) Veáanse OC 157, 227, 277, 293. En estas poesías es bien claro el tratamiento de la oposición cielo-suelo, típica de la lírica de Lorca.

(16) Pueden citarse además: OC 246, 201, 164.

(17) Pueden citarse además: OC 333, 296, 229, 279, 165, 172, 233, 193. Podemos considerar este tipo de organización por medio del paréntesis como la más frecuente y característica de García Lorca.

(18) Véase Daniel Devoto: "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", "Filología", II, 3, (1950) 292-341.

Podemos decir que este es el único trabajo en que se analizan las fuentes y el empleo de los elementos tradicionales y populares en la obra de García Lorca.

V/

