



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

A

# Una sintaxis rítmica en Federico García Lorca

Autor:  
Silberstein, Fernando

Revista  
Telondefondo

2005, 1(1)



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

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



## UNA SINTAXIS RÍTMICA EN FEDERICO GARCÍA LORCA.

**Fernando Silberstein**

(Universidad de Buenos Aires- Universidad Nacional de Rosario)

En un trabajo anterior sobre García Lorca<sup>1</sup>, estudié lo que parece una modalidad estilística en la manera como comienzan sus obras teatrales que consiste en una secuencia de diálogos generalmente cortos, poco comprensibles, seguido de la construcción de valores narrativos que a continuación son destruidos. Por lo general esto sucede en la primera escena, para volver a comenzar nuevamente en una segunda estructura similar que frecuentemente llega hasta el final de la obra misma. Esta estructura al modo de una sintaxis posee un ritmo interno, más evidente en el caso de los textos teatrales, en donde organiza la expresión del contenido de la situación, y por eso mismo el ritmo marca o es el representante, de una relación también semántica. Quiero decir así que los ritmos en sí poseen un valor semántico o en este caso, portan asociados, valores semánticos en una estructura discursiva que en este caso parece propia de García Lorca.

En aquel trabajo anterior, seguí esta secuencia en varias obras de teatro del autor granadino, en obras en prosa pero fue más sorprendente encontrarla también en la distribución de los elementos de algunos de sus dibujos.

En las alocuciones, esta forma de estilo puede observarse con nitidez en textos breves.

Veamos la siguiente:

Señoras y Señores:

El poeta, que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guiñol tiene la evidencia de que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos.

Todo el guiñol popular tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad que el poeta ha conservado en el diálogo.

---

<sup>1</sup> "Formas de estilo en Federico García Lorca", en Marta Lena Paz (comp.) *Imágenes de nuestro siglo*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2003; pp. 401-414. Perspectivas similares han sido desarrolladas en Fernando Silberstein, "Análisis de los hexagramas del I Ching", en *Revista Neurociencias y Humanidades*, año 2, n. 2, 1995; "Nuevas técnicas en Rorschach, lenguaje binario y objetos fractales", *Boletín de la Asociación Argentina de Estudio e Investigación en Psicodiagnóstico*, año 7, n.23, 1995; "Cuerpos y espacios de sentido en el análisis de una obra", *Revista EOS Psicoanálisis y Cultura*, Asociación Psicoanalítica Argentina, vol.4, 1996; "Leer las imágenes desde la semiótica de Rorschach", *Boletín de la Asociación Argentina de Estudio e Investigación en Psicodiagnóstico*, año 13, nº 42, 2001, pp.18-22; "Articulaciones narrativas en técnicas proyectivas", *Boletín de la Asociación Argentina de Estudio e Investigación en Psicodiagnóstico*, año XIII, nº 40, 2001; *Psicología del Arte*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, CEMED-UNL, marzo de 2002. pp.3-17; "La construcción del Estilo", Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, CEMED-UNL, marzo de 2002, pp.29-38.



El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia.

Así, pues, el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares.

(Sale el Poeta.)<sup>2</sup>

Estudemos como están planteados aquí los elementos. García Lorca comienza, como es frecuente en él, con la introducción de un diálogo supuesto entre el poeta y el pueblo que recibe la obra. Le sigue una situación en la que se crean los valores narrativos, "el guiñol popular tiene este ritmo, esta fantasía" y luego, "el guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia" y "el poeta oirá con alegría etc expresiones...que nacen de la tierra", luego de lo cual el texto se cierra con "servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares". Es decir el pueblo se expresa por el guiñol y esto viene a limpiar maldades. Pero, en rigor de verdad, esto constituye la oposición y la destrucción de las buenas fantasías expresadas al comienzo. Subyace aquí una contradicción implícita soslayada acerca de quién otro es el que produce la maldad sino el pueblo mismo o algún sector de él, puesta aquélla sin embargo como un factor externo al pueblo creador de la fantasía y la inocencia. Esta contradicción interna recuerda esa forma metafórica abstraída del psicoanálisis, las matrices bisociadas, con la que Arthur Koestler<sup>3</sup> caracterizaba el funcionamiento creador.

Veamos ahora un fragmento del comienzo de la obra teatral *Así que pasen cinco años*:

#### Acto Primero

*Biblioteca. El Joven está sentado. Viste un pijama azul. El Viejo de chaqué gris, con barba blanca y enormes lentes de oro, también sentado.*

JOVEN. No me sorprende.

VEJO. Perdone...

JOVEN. Siempre me ha pasado igual.

VEJO. (*Inquisitivo y amable.*) ¿Verdad?

JOVEN. Sí.

VEJO. Es que...

JOVEN. Recuerdo que...

<sup>2</sup> "Prólogo hablado" del Retablillo de Don Cristóbal (1930) en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona RBA Editores, 1998, volumen 11, p. 80

<sup>3</sup> Arthur Koestler, *The Act of Creation*, London, Penguin Books, 1989. (1º ed. 1964)



VIEJO. (*Ríe.*) Siempre Recuerdo.  
JOVEN. Yo...  
VIEJO. (*Anhelante.*) Siga...  
JOVEN. Yo guardaba los dulces para comerlos después.  
VIEJO. Después, ¿verdad? Saben mejor. Yo también.  
JOVEN. Y recuerdo un día...  
VIEJO. (*Interrumpiendo con vehemencia.*) Me gusta tanto la palabra recuerdo. Es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilos de agua fría.  
JOVEN. (*Alegre y tratando de convencerse.*) Sí, sí, ¡claro! Tiene usted razón. Es reciso luchar con toda idea de ruina, con esos terribles desconchados de las paredes. Muchas veces yo me he levantado a medianoche a arrancar las hierbas del jardín. No quiero hierbas en mi casa ni muebles rotos.  
VIEJO. Eso. Ni muebles rotos porque hay que recordar, pero...  
JOVEN. Pero las cosas vivas, ardiendo en su sangre, con todos sus perfiles intactos.  
VIEJO. ¡Muy bien! Es decir (*Bajando la voz.*), hay que recordar, pero recordar antes.  
JOVEN. ¿Antes?  
VIEJO. (*Con sigilo.*) Sí, hay que recordar hacia mañana.  
JOVEN. (*Absorto.*) ¡Hacia mañana!  
(*Un reloj da las seis. La Mecnógrafa cruza la escena, llorando en silencio.*)  
VIEJO. Las seis.  
JOVEN. Sí, las seis y con demasiado calor. (*Se levanta.*) Hay un cielo de tormenta. Hermoso. Lleno de nubes grises...  
VIEJO. ¿De manera que usted...? Yo fui gran amigo de esa familia. Sobre todo del padre. Se ocupa de astronomía. (*Irónico.*) Está bien ¿eh? De astronomía. ¿Y ella?  
JOVEN. La he conocido poco. Pero no me importa. Yo creo que me quiere.  
VIEJO. ¡Seguro!  
JOVEN. Se fueron a un largo viaje. Casi me alegré...  
VIEJO. ¿Vino el padre de ella?  
JOVEN. ¡Nunca! Por ahora no puede ser... Por causas que no son de explicar, yo no me casaré con ella... hasta que pasen cinco años.  
VIEJO. ¡Muy bien! (*Con alegría*)  
JOVEN. (*Serio.*) ¿Por qué dice muy bien?  
VIEJO. Pues porque... ¿Es bonito esto? (*Señalando la habitación.*)  
JOVEN. No  
VIEJO. ¿No le angustia la hora de la partida, los acontecimientos, lo que ha de llegar ahora mismo?...  
JOVEN. Sí, sí. No me hable de eso.  
VIEJO. ¿Qué pasa en la calle?  
JOVEN. Ruido, ruido siempre, polvo, calor, malos olores. Me molesta que las cosas de la calle entren en mi casa. (*Un gemido largo se oye. pausa.*) Juan. cierra la ventana.  
(*Un Criado sutil que anda sobre las puntas de los pies cierra el ventanal.*)  
VIEJO. Ella... es jovencita.  
JOVEN. Muy jovencita. ¡Quince años!  
VIEJO. No me gusta esa manera de expresar. Quince años que ha vivido ella, que son ella misma. Pero, ¿por qué no decir tiene quince nieves, quince aires, quince crepúsculos? ¿No se atreve usted a huir?, ¿a volar?, ¿a ensanchar su amor por todo el cielo?)  
JOVEN. (*Se sienta y se cubre la cara con las manos.*) ¡La quiero demasiado!



VEJO. (*De pie y con energía.*) O bien decir: tiene quince rosas, quince alas, quince granitos de arena. ¿No se atreve usted a concentrar, a hacer hiriente y pequeñito su amor dentro del pecho?

JOVEN. Usted quiere apartarme de ella. Pero ya conozco su procedimiento. Basta observar un rato sobre la palma de la mano un insecto vivo, o mirar al mar una tarde poniendo atención en la forma de cada ola para que el rostro o la llaga que llevamos en el pecho se deshaga en burbujas. Pero es que yo estoy enamorado como ella lo está de mí, y por eso puedo aguardar cinco años, en espera de poder liarme de noche, con todo el mundo a oscuras, sus trenzas alrededor de mi cuello.(...)<sup>4</sup>

Podemos observar aquí con más extensión el comienzo de diálogos cortos y poco comprensibles seguido de la organización de la idea de un enamoramiento con una joven de quince años en parlamentos de más extensión, seguido luego por enumeraciones cortas y rápidas que conllevarían el supuesto ataque al enamoramiento del joven. De ahí en más cambia el ritmo de la obra en una nueva formulación próxima a la que vemos aquí.

En nuestro primer ejemplo no se observa como en el segundo, un trabajo rítmico en la prosa que presente de manera idéntica esos ritmos cortos y luego otros más largos que se ven en el comienzo de la obra teatral citada. Se trata más bien de un planteo modalizador entre los actantes definidos en el ser y el hacer y el objeto de valor discursivo. En el segundo sobre un esquema narrativo similar se organiza además un ritmo en la prosa.

De ambos casos podemos concluir inicialmente en la existencia de una modalidad en que los períodos cortos son seguidos por otros más largos y que esa secuencia acompaña un desarrollo que va de una formulación de ideas a un intento de disolución o desorganización de los mismos.

No es la única estructura reiterada que podemos observar. En sus cartas de amor y amistad, según habíamos notado en el trabajo anterior, aparece una construcción que se abre sobre futuros que deja abiertos sin llegar a culminar nunca, como en el caso de la carta a Salvador Dalí y en el de la dirigida a su amigo íntimo Rafael Martínez Nadal.

A Rafael Martínez Nadal (fragmento)

Granada, julio de 1930.

---

<sup>4</sup> Federico García Lorca, "Así que pasen cinco años" (1931) en *Obras Completas*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona:RBA Editores, 1998, volumen 11; pp.10-12.



Queridísimo Rafael de mi corazón, amigo mío de siempre y primor de los primores de Madrid:

Como no me constestaste a New York ya no te he escritomás, aunque puedes pensar que recordarte te he recordado todos los días de mi largo y espléndido viaje. ¡Ay ay ay ay ay!! ¡que me muero! Tengo las carnes hechas pedacitos por la belleza americana y sobre todo por la belleza de La Habana. ¡Ayyyy comadre! ¡Comadrica de mis entretelas! Yo no puedo hablar. Una carta no es nada, una carta es un noticiario y un suplicio para una persona como yo que viene llena de cosas nuevas y que tiene un verbo cálido y auténtico de poesía. Yo lo que deseo es verte y si tú no vienes enseguida tendré yo que ir. Nada ni nadie me interesa en Madrid tanto como tú. Siento tu amistad como esos pilares de mármol que se ponen más bellos con la acción del tiempo.

No puedo escribir. Estoy nervioso, bajo una higuera espléndida, en pleno campo granadino y luchando con este lápiz estúpido.

¿Y Miguel? ¿Y nuestro queridísimo Miguelón? ¿qué le pasa? ¿por qué está en barcelona? Cuéntame. Yo estoy satisfechísimo de mi viaje. He trabajado mucho. Tengo muchos versos de escándalo y teatro de escándalo también. Vuelvo en enero. Esto te lo dirá todo. Y es fácil que estrene en New York.

he escrito un drama que daría algo por leértelo en compañía de Miguel. De tema francamente homosexual. Creo que es mi mejor poema. Aquí en granada me divierto estos días con cosas deliciosas también. Hay un torerillo (...).<sup>5</sup>

Veamos ahora un fragmento de la carta que escribe a Salvador Dalí, fechada en Granada, verano de 1930.

...Ardo en deseo de conocer cosas tuyas. Envíame fotos y cuéntame qué has hecho.

Yo he trabajado mucho, y con gran trabajo y alegría.

Deseo que conozcas mis cosas nuevas, así como la pequeña película que he hecho con un poeta negro de New York, que se estrenará cuando yo vuelva en un cine admirable de la calle 8 donde dan todas las producciones rusas y alemanas.

Quiero hablar contigo. He vivido demasiado incomunicado de tu amistad.

Dime como piensas. Escíbeme largo.

Adios siempre tuyo

Federico

Una vez rota mi cadena de estupidez, cuando me meto en la cama me siento más fuerte que nunca y más poeta que nadie.

Su casa es la Acera del Casino 31.

Me gustó muchísimo el timo que ibas a dar a mi familia, y es lástima que no te enviaron el dinero. Yo me enteré tarde, pues la carta me la enviaron a mí; si no, yo te hubiese girado el dinerito.

<sup>5</sup>Federico García Lorca; Correspondencia IV, en *Obras Completas*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona:RBA Editores, 1998. La carta a Rafael Nadal es la n. 11, p. 7.



¡Escríbeme!<sup>6</sup>

En estos dos ejemplos puede verse una escritura cotidiana de nuestro autor muy diferente, como es por otra parte esperable, de la que dirige a su familia. En estas cartas citadas hay un ansia que se perpetúa en cada párrafo, en una especie de metonimia constante en donde todos son expresiones de deseos que imagina, comenta o solicita a sus amigos, razón por la cual puede verse en ellas una forma siempre abierta, aún cuando concluya de manera formal con un saludo, que en la segunda carta no interrumpe la solicitud sucesiva a su amigo.

Como vemos esta forma abierta es muy diferente de las que hemos analizado anteriormente y podría inclusive contraponerse a las anteriores. Veamos ahora, sólo como un comienzo, si, ya que hemos seguido estas matrices estilísticas en el teatro y en textos en prosa, también podemos verla en sus poemas. Abordemos el ritmo y el contenido de un poema de juventud, "Veleta" publicado en julio de 1920 e incluido al comienzo del *Libro de Poemas*, considerado una antología de la obra de juventud del poeta.

Viento del Sur.  
Moreno, ardiente,  
Llegas sobre mi carne,  
Trayéndoe semilla  
De brillantes  
Miradas, empapado  
De azahares.

Pones roja la luna  
Y sollozantes  
Los álamos cautivos, pero vienes  
¡Demasiado Tarde!  
¡Ya he enrollado la noche de mi cuento  
en el estante!

Sin ningún viento,  
¿Hazme caso!  
Gira, corazón;  
Gira, corazón.

Aire del Norte  
¡Oso blanco del viento!,  
Llegas sobre mi carne

---

<sup>6</sup> Federico García Lorca; Correspondencia IV, en *Obras Completas*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona:RBA Editores, 1998. La carta a Salvador Dalí es la n. 7, pp. 9-10.



Tembloroso de auroras  
Boreales,  
Con tu capa de espectros  
Capitanes,  
Y riyéndote a gritos  
Del Dante.

iOh pulidor de estrellas!  
Pero vienes  
Demasiado tarde.  
Mi almario está musgoso  
Y he perdido la llave.

sin ningún viento,  
iHazme caso!  
Gira, corazón;  
Gira, corazón.

Brisas gnomos y vientos  
De ninguna parte,  
Mosquitos de la rosa  
De pétalos pirámides,  
Alisios destetados  
Entre los rudos árboles,  
Flautas en la tormenta,  
iDejadme!  
tiene recias cadenas  
Mi recuerdo,  
Y está cautiva el ave  
que dibuja con trinos  
La tarde.

Las cosas que se van no vuelven nunca,  
Todo el mundo lo sabe,  
Y entre el claro gentío de los vientos  
Es inútil quejarse.  
¿Verdad, chopo, maestro de la brisa?  
iEs inútil quejarse!

Sin ningún viento,  
iHazme caso!  
Gira, corazón;  
Gira, corazón.

Desde la perspectiva del contenido del poema, por el tema mismo que se encara, hay un comienzo y una destrucción, el Viento del sur que entusiasmo llega demasiado tarde, lo mismo que el Aire del Norte y agrega "*mi almario está gustoso/ y he perdido la llave*", *Y está cautiva el ave/que dibuja con trinos/La tarde*. Para finalizar con "*las cosas que se van no vuelven nunca(...) es inútil quejarse!*".

Ahora observemos los ritmos,





vien-to del sur -/--  
moreno,ardiente ---,--/-  
llegas-sobre mi carne, --/\_---  
trayéndome semilla /\_-----  
De brillantes ----  
Miradas, empapado ---,-----  
De azahares. /--

Tomado en el sentido de la música del texto, observamos una rima que evoca la sonoridad del mundo gitano que, en buena medida, luego de la obra de García Lorca asociamos con esos ritmos de ascensión y brusca y terminante caída. Los sonidos oclusivos de la t, la b, la p, la d y también la br producen cortes, lo que va dando un ritmo más corto a los momentos de "subida" como en Vien-to, llegas-so (-bre mi carne), trayén (-dome semilla), de azahares. A esas subidas les siguen ritmos cortos y picados: moreno, ardiente/ -dome semilla de brillantes, miradas, empapado. Es decir encontramos la secuencia de tiempos largos, de subida, y luego caída y ritmos cortos como un punteado sonoro.

En la siguiente estrofa el período es más largo.

Pones roja la luna  
Y sollozantes  
los álamos cautivos, pero vienes  
¡Demasiado tarde! ¡Ya he enrollado la noche de mi cuento  
En el estante!

En esta estrofa predominan los tiempos largos de "subida": sollozantes/demasiado tarde/ con el verso de "la noche de mi cuen-to" como una aceleración relativa por la seguidilla de consonantes.

Sigue el estribillo:

Sin ningún viento,  
/Hazme caso/  
Gira, corazón  
/Gira corazón.

Los dos últimos versos separados por un punto y coma. El "Gira, corazón" repetido marcando nuevamente un ritmo corto al que hemos llamado punteado. Es decir observamos una equivalencia entre el ritmo planteado y la estructura de intervención de los personajes en el caso de la obra de teatro, el tratamiento de los valores narrativos que van de una formulación para señalar luego su destrucción o imposibilidad en el caso del contenido.



Como otros ejemplos coincidentes podríamos agregar aquí el tan repetido ritmo andaluz de,

"Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña(..)"

o bien,

"Córdoba.  
Lejana y sola.  
Jaca negra, luna grande,  
y aceitunas en mi alforja.  
Aunque sepa los caminos  
yo nunca llegaré a Córdoba" (...)

El esquema rítmico que vemos es bastante similar, en una transposición musical, a la construcción de los textos anteriores. Desde luego no es éste el único ritmo que se encuentra en sus poesías, y también hay aquí mucho de técnica poética. Sin embargo, en este caso como en otros parece encontrarse una coincidencia de una estructura rítmica y semántica a la vez, lo que parece constituir un rasgo estilístico.

Pero también en otros poemas de García Lorca se observa el trabajo sobre las ritmos de una manera diferente en los cuales las situaciones son caracterizadas y dejadas abiertas sin resolución ni caídas, lo que es más visible en poemas posteriores. Por ejemplo en este poema, "Vuelta de paseo", donde los ritmos se alargan, distinto también por su opción estética,

Asesinado por el cielo  
entre las formas que van hacia la sierpe  
y las formas que buscan el cristal,  
dejaré crecer mis cabellos.  
Con el árbol de muñones que no canta  
y el niño con el blanco rostro de huevo.  
Con los animalitos de cabeza rota  
y el agua harapienta de los pies secos  
Con todo lo que tiene cansancio sordomudo  
y mariposa ahogada en el tintero.  
Tropezando con mi rostro distinto de cada día.  
¡Asesinado por el cielo!<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Incluido en "Poemas de la soledad en Columbia University", de *Poeta en Nueva York* (1929-1930), citado de la misma edición de García Lorca, Federico. *Obras Completas*, Edición de Miguel García-Posada, Barcelona RBA Editores, 1998.



En mi trabajo anterior relacioné las primeras estructuras con el dibujo de la firma de García Lorca que muestra una construcción de arabescos que culmina con su propio reflejo dibujado como un picado que traza el contorno del cáliz de la flor o de la luna, armando así una imagen especular con un lado que llamemos negativo compuesto por una sombra dibujada con puntitos que repiten la forma enfrentada. Esto por supuesto, hecho con muchísima gracia y encanto. En el caso de la firma podríamos decir que hay un tratamiento en parte opuesto al de los ritmos que vimos en las obras de teatro, ya que el picado culmina en lugar de comenzar como es el caso de los ejemplos literarios. (figura 1)

Hay otros dibujos de García Lorca en donde se da la misma construcción, y se trata particularmente de retratos propios o de amigos, como en el retrato de sí con Neruda. En este sentido podemos decir que el dibujo de su firma, como estos, es doblemente su propio retrato o representación. (figura 2)

En cambio, hay dibujos en los que no se observa este armado con pequeños puntos en relación simétrica, sino de formas que quedan abiertas como en el titulado Amor (figura 3). No hemos visto en modo alguno una cantidad suficiente de dibujos pero en muchos de ellos se observan figuras con frecuencia abiertas, cabezas abiertas, líneas muy libres que se abren alrededor del motivo central. Habitualmente hay picados o rayas cortas como contrapartida de otros volúmenes o bien, como sombreados.

Podemos observar así una organización de relaciones que parece recorrer textos muy diversos por su objetivo, en dos formas bastante opuestas. Podríamos intentar vincular a ambas a través de una hipótesis sobre algún sentido más oculto del valor de las pérdidas, los vacíos, y su función en la expresión. Es un camino conjetural aunque un texto como el de la famosa conferencia sobre el duende en la interpretación en la que introduce la idea de la muerte en la intensidad interpretativa podría indicar un camino posible de indagación.

En conjunto estas formas de estilo parecen constituir la trama subyacente de una sintaxis, de un modo de relación de elementos, que constituyen la puesta en escena reiterada, desde una modalidad propia e inconsciente, de la construcción expresiva del autor.



**Fernando Silberstein**

(Universidad de Buenos Aires- Universidad Nacional de Rosario)

**Figura 1 /**

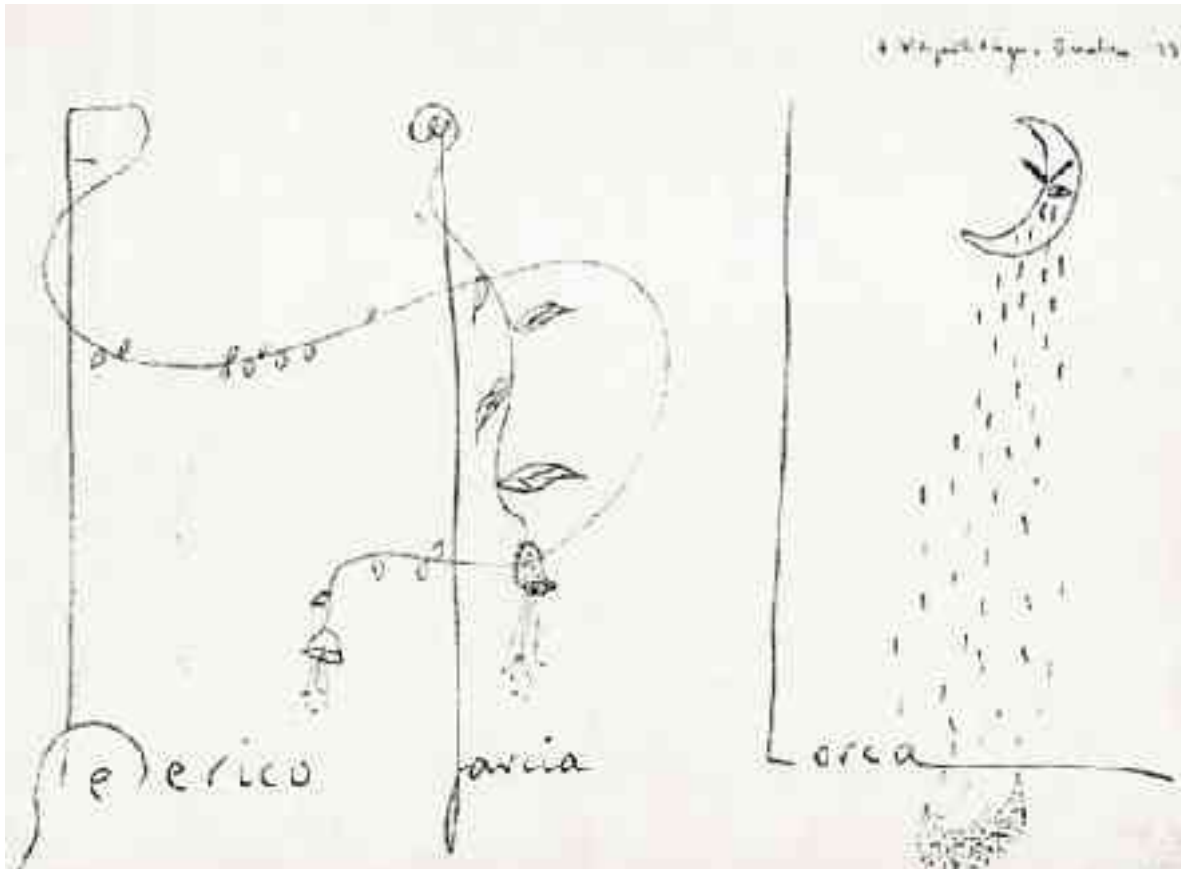


Figura 2 /





**Figura 3 /**

