Lo propio y lo ajeno en Federico García Lorca[1]

Maria Cristina ASSUMMA
Universidad Roma Tre (Italia)
assumma@uniroma3.it

Recibido: 04-04-2009
Aceptado: 02-05-2009

Resumen: El uso de paremias y fraseologismos en la obra de Federico García Lorca es observado en el marco más amplio de la pluridiscursividad que caracteriza su quehacer poético y teatral, basado en una orquestación expresiva que incorpora huellas de la "oralidad primaria formalizada" mediante dos vías: 1) la adquisición de sus técnicas (por ejemplo, distintas formas de repetición textual), aquí observada en la poesía; 2) la incorporación, en virtud de una práctica trantextual, de segmentos de su repertorio, en cuyo abanico genérico caben las construcciones lingüísticas estables. En este caso, el campo de observación es el teatro.
Presente mediante estas dos vías, la otredad discursiva de la oralidad, si en la poesía resulta atraída al campo gravitacional de las intenciones expresivas del autor, convirtiéndose en "su" lenguaje, en el teatro, donde es confiada a los personajes, sirve para representar lo ajeno, convirtiéndose en palabra objetivada. Ello no impide, sin embargo, su diálogo con la voz del autor, que de hecho sigue sonando en los discursos entre comillas, lo que se aprecia tanto bajo un punto de vista estilístico como ideológico.
Palabras clave: Fraseología. Paremiología. Pluridiscursividad, Oralidad. Federico García Lorca.

Titre : « Le propre et l'autrui chez Federico García Lorca »
Résumé : L'usage de parémies et de phraséologismes chez Federico García Lorca se révèle inscrit dans le contexte le plus vaste de la pluridiscursivité qui caractérise une production poétique et théâtrale fondée sur un type d'orchestration expressive incorporant les traces d'une «oralité première formalisée» par deux voies : 1) l'acquisition de ses techniques (par exemple, les différentes formes de répétition textuelle), ici observée dans la poésie ; 2) l'incorporation, grâce à une pratique transtextuelle, des segments de son répertoire comprenant les constructions linguistiques standardisées. Le champ d'observation est ici le théâtre.
Si dans la poésie Lorca s'approprie de l'oralité (marquant à la fois ces deux voies) pour la transformer en son propre langage, dans le théâtre, au contraire, elle est confiée aux personnages et sert à la représentation d'autrui. Mais cela n'empêche pas le dialogue avec la voix de l'auteur, qui ne cesse pas, en effet, de résonner dans le discours entre guillemets tant au niveau stylistique qu'au niveau idéologique.
Mots-clé : Phraséologie. Parémiologie. Pluridiscursivité. Oralité. Federico García Lorca.

Title: "The self and the other in Federico García Lorca"
Abstract: The use of paremiae and phraseologisms in Federico García Lorca is observed in the larger pluridiscursive context which characterizes his poetic and theatrical works, based on an expressive orchestration that incorporates traces of "formalized primary orality" by two means: 1. the acquisition of his technique (for example, the various forms of textual repetition, observed here in the poem); 2. the incorporation, thanks to a transtextual practice, of segments of his repertoire, comprehensive of stable linguistic constructions. In this case, the field of observation is the theatre.
Through these two means, if the discursive otherness of orality is in the poetry assimilated with the expressive intentions of the author, converting itself into 'his' language, in the theatre, where it is delegated to the characters, it serves to represent the other, converting itself in objectified words. This

[1] Agradezco calurosamente la atenta lectura de este artículo y los valiosos consejos de Graciela Finelli, Giuseppe Grilli y Pina Rosa Piras.

does not, however, hamper his dialogue with the authorial voice, which in fact continues to resonate in the discourses enclosed in inverted commas, a fact which can be observed from a stylistic as well as an ideological point of view.
Keywords: Phraseology. Paremiology. Pluridiscursive. Orality. Federico García Lorca.

Una de las fuerzas estilísticamente formativas del idiolecto lorquiano es, a mi parecer, lo que podríamos definir con palabras de Bachtin (1997) "dialogización de la pluridiscursividad de la lengua".

Como traté de demostrar en otro trabajo (2007), Lorca funda su quehacer tanto poético como dramático en una orquestación expresiva que incorpora huellas de la oralidad primaria, propia de las culturas que ignoran la escritura o que de ésta poseen un escaso nivel de interiorización. Me refiero, en particular, a sus formas artísticas o en todo caso dotadas de una mayor estructuración, a las que propongo definir como "oralidad primaria formalizada" o bien, siguiendo a Goody (1989), "formulaciones orales estandarizadas", cuyo abanico genérico engloba cantares, romances, nanas, retahílas, adivinanzas, trabalenguas, refranes y demás paremias, modismos, etc.

Dúplice es la vía de la interacción lorquiana con el caudal oral: o bien la adquisición de sus técnicas, de su "forma interna" diría Dámaso Alonso (1988)[2], o bien la incorporación de segmentos de su repertorio en virtud de una energía transtextual que se expresa tanto bajo la forma de la intertexualidad como bajo la forma de la hipertextualidad, según la clasificación de Genette (1997). Ambas vías revivifican el *thesaurus* folclórico mientras lo refuncionalizan conforme a intenciones expresivas del autor. Efectivamente, Lorca es tan capaz de enseñorearse de la palabra semi-ajena de la oralidad[3] que, lejos de actuar como un simple "ladrón de comillas", da lugar a un horizonte lingüístico creativamente integrado. Rafael Alberti, entre muchos otros, subraya la capacidad asimiladora que, como un Lope de Vega, poseía Lorca, cuya obra representa, así, una extraordinaria síntesis de "cante (poesía de su pueblo)" y de "canto (poesía culta)" (1999: 20).

Una muestra poética de la interdiscursividad lorquiana según las dos vías mencionadas es la "Casida de las palomas oscuras":

Por las ramas del laurel
vi dos palomas oscuras:
La una era el sol,
la otra la luna.

Vecinitas; les dije:
¿dónde está mi sepultura?
En mi cola, dijo el sol,
en mi garganta, dijo la luna.

Y yo que estaba caminando
con la tierra por la cintura
vi dos águilas de nieve
y una muchacha desnuda.
La una era la otra
y la muchacha era ninguna.

Aguilitas; les dije:
¿dónde está mi sepultura?
En mi cola, dijo el Sol;
en mi garganta, dijo la Luna.

Por las ramas del laurel
vi dos palomas desnudas.
La una era la otra
y las dos eran ninguna.

[2] En otro trabajo (Assumma, 2007), he propuesto la siguiente clasificación de los procesos cognitivos que estructuran las estrategias lingüísticas propias de la oralidad: pensamiento prelógico, pensamiento situacional, pensamiento musical.

[3] Defino la palabra de la oralidad primaria "semi-ajena" con respecto a Lorca como sujeto hablante culto, no sólo porque esa palabra representa una unidad estilística subordinada, popularmente connotada, del sistema pluridiscursivo del idioma (Bachtin, 1997), sino porque constituye un elemento importante de la específica competencia lingüística de nuestro autor, respecto a la cual su heterolingüismo aparece, pues, atenuado.

Este poema representa uno de los numerosos casos de resemantización de un préstamo folclórico. En la colección *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín (1951) se lee:

> De tu cara sale el sol,
> de tu garganta la luna;
> morenas he visto yo,
> pero como tú ninguna.
> (II, n. 1310)[4]

La sugerencia derivada de esta copla de amor se convierte en Lorca en el vehículo de un mensaje fatídico, con su alusión a la acción aniquiladora que el tiempo, simbolizado por la *paloma-águila/sol* y por la *paloma-águila/luna*, ejerce sobre la muchacha/vida. El poema gira alrededor de la *coincidentia oppositorum*, ya que el sol y la luna son cómplices de la incansable acción corrosiva del tiempo: la alternancia del día y de la noche, en efecto, da la pauta al ritmo cósmico.

Pero Lorca no se limita a establecer una relación intertextual con el folclore, puesto que de él entresaca también el ritmo de retahíla que caracteriza este poema, basado en un "estribillo dinámico", definición que Daniel Devoto da a los estribillos que, en vez de reaparecer sin variaciones a intervalos regulares, evolucionan en el curso de la composición. El estribillo, constituido por los primeros cuatro versos, se repite, de forma aumentada, del verso 9 al verso 14 y, con alguna variación, al final de la composición, es decir del verso 19 al verso 22. Dicho estribillo se alterna con dos estrofas gemelas, salvo la sustitución de "vecinitas" con "aguilitas", de modo que, como afirma Devoto,

> Podría decirse […] que el poema se compone de un estribillo dinámico con estrofa casi enteramente fija (si vale la paradoja, ya que es al estribillo a quien cumple la función de repetirse con poca o ninguna variación), que el poema se compone de dos estribillos alternados, o que todo el poema es estribillo (1976: 112).

Ahora bien, lo que importa señalar es un fenómeno que aparece a lo largo de toda la producción lorquiana salpicada de popularismo, es decir, la disimilación del estilo, contagiado por el aire juguetón de la retahíla, por ese tono pegadizo de la canción *ritornellata*, respecto al espíritu trágico del mensaje poético.

A este fenómeno contrastivo contribuye también el uso de los diminutivos "palomitas" y "aguilitas", que confieren un matiz afectivo a los símbolos de la muerte. De entre los dos tipos de diminutivos que Lorca reconoce como característicos del verso popular andaluz –el cordial, confidencial de Sevilla y Málaga y el "asustado como un pájaro, que abre secretas cámaras de sentimiento" de Granada–, el segundo parece prevalecer en su poesía, su misión es, precisamente, la de "domesticar los términos inmensos", "poner en nuestra mano los objetos o ideas de gran perspectiva" (1994a: 261).

Aquí como en otros lugares, el contraste entre la forma de la expresión y la forma del contenido genera un sabio efecto de claroscuro por el cual la angustia de la muerte se expresa sin dramatismo, en línea con una intención declarada por el poeta a propósito de la representación de Nueva York: "Un símbolo patético –dice en una entrevista– Sufrimiento. Pero al revés, sin dramatismo" (1994a: 505). Pero, si bien no es propiamente la ausencia de

[4] Véase también: "De dos hermanas que estáis / sin diferencia ninguna, / la una es como el sol / y la otra la luna. / Encarnación primorosa, / no se lo digas al cura, / que en el hoyo de tu barba / allí está mi sepultura. / […]" (cit. en Fuentes, 1990: 193).

dramatismo lo que caracteriza los poemas americanos[5], ello depende también del hecho de que en éstos el poeta, en su propósito de decir su verdad "de hombre de sangre", se libera de la "burla y sugestión del vocablo", como dice en el "Poema doble del Lago Eden". La intención de este contrapunto es expresada por el poeta también en el "Prólogo" de *La zapatera prodigiosa* leído en Buenos Aires: "Pudo el autor llevar los personajes de esta pantomima detrás de las rocas y el musgo donde vagan las criaturas de tragedia, pero ha preferido poner el ejemplo dramático en el vivo ritmo de una zapaterita popular" (1996: 182)[6].

Este fenómeno de "sabotaje poético", en palabras de Díaz-Plaja, pone en evidencia la refuncionalización de la mímesis folclórica, puesta al servicio, no ya con fines musicales y mucho menos de un pintoresquismo caprichoso, sino de un disfraz lúdico, de un piruetear jocoso de la expresión poética, encaminada, así, a rehuir todo dejo patético en línea con ciertas orientaciones vanguardistas, en este sentido deudoras en España de la mediación orteguiana, a la que se debe la teorización del valor del juego como disposición permanente, instrumento al servicio de un neoestoicismo, de un "atteggiamento di ironia e di *toreo* di fronte a cose e situazioni che […] evita o minimizza il senso tragico e/o melodrammatico dell'esistenza" (Llera, 1994: 19).

En este caso, pues, Lorca expresa lo propio –su sentimiento trágico de la vida– valiéndose de un lenguaje "otro" –el del folclore infantil– que, asimilado por el idiolecto del autor, llega a ser palabra, no representada, sino que representa.

Además del estribillo y de otras varias formas de repetición textual[7], la técnica de la redundancia propia de la oralidad incluye usos lingüísticos repetidos, gestionados por la

[5] El poeta, en efecto, está muy lejos de relacionarse con la realidad representada según el distanciamiento emotivo del que sólamente podría surgir el "patetismo frío y preciso, puramente objetivo" (1994a: 507) que se propone.

[6] La disonancia entre el manierismo infantil del significante y la densidad trágica del significado ha sido señalada por más de un estudioso como clave del poetizar lorquiano, que se distingue, según Díaz-Plaja (1948: 68-69), por el consistente peso espiritual que se anida en los ritmos más ligeros. Una dualidad que el crítico ve como base, en particular, de *Canciones*, libro en el que la intención y el decir caminan por planos distintos. Hecho que se pone en evidencia de manera especial en las secciones "Juegos" y "Canciones de luna", donde un ritmo ingenuo se acompaña con el más profundo sondeo de lo inefable, y en el poema "Malestar y noche", donde el sabotaje lírico, que consiste en revestir el presentimiento trágico de una conducta expresiva lúdica, resulta meridiano (1948: 105, 108, 114). De igual modo, Rafael Martínez Nadal (1985: 44) señala en *Canciones* el rebosar del contenido de los breves y aparentemente fáciles poemillas. De la misma opinión es Carlos Ramos Gil (1967a: 180) cuando afirma que la despreocupación o la alegría brillante, tan vistosa en la poesía de Lorca, es a menudo sólamente una pantalla encubridora de la "terrible presencia". En otro lugar (1967b: 10) insiste en que del son de cascabeles de su versos trascienden ecos que perturban con un misterioso pálpito de tragedia o sorprenden inesperadamente como un martillazo en el silencio. Y lo mismo Ángel Álvarez de Miranda (1963: 43-44), cuando observa los ritmos juguetones e infantiles que en el "Romance de la luna luna" vehiculan la representación de la función psicopompa del astro nocturno. Refiriéndose a la "Canción de jinete", Pedro Salinas (1972: 192) pone de relieve que la gracia de la forma, moldeada con recursos propios de la lírica popular como el estribillo y el paralelismo, contrasta hábilmente con el tormento del caballero, al que la muerte no le permite llegar a Córdoba. A una actitud andaluza atribuye María Zambrano (1989: 14) la conciencia del desierto y la capacidad de revestirla de gracia y de guiños a una belleza fugaz.

[7] Todo un abanico de repeticiones textuales, tanto fónicas como semántico-sintácticas, crean en Lorca el ritmo de la expresión poética oral con una función esencialmente mnemotécnica, a saber: la epanadiplosis (por ejemplo, en "Verde que te quiero verde"); la derivación (por ejemplo, en "El niño la mira mira / el niño la está mirando"); la *annonimatio*, que en Lorca se observa, por ejemplo, en "noche platinoche / noche que noche nochera"; además la epífora, la epanalepsis, la inversión, el encadenamiento, el paralelismo, etc., técnicas, todas éstas, a las que nuestro autor recurre ampliamente. Si bien es cierto que los artificios empleados para la creación del ritmo en el lenguaje, lejos de ser exclusivos de la poesía oral,

memoria colectiva y con enunciados preexistentes cuando sean compatibles. En el repertorio de estos hábitos de lenguaje compartidos, que, fáciles de recordar en tanto que expresiones breves y estereotipadas, son más bien conocidos como "fórmulas" a partir de los estudios de Parry y Lord sobre la épica yugoslava, caben los epítetos, mediante los cuales la calificación de un objeto resulta, precisamente, estandarizada. La "pena negra", por ejemplo, es un fraseologismo del *cante jondo*, al igual que el epíteto "de mis pesares" unido al vocativo de la mujer amada, que en el "Romance de la pena negra" es dirigido a Soledad Montoya: "Soledad de mis pesares" (las variantes más difundidas son "madre de mi alma", "niña de mi corazón", "compañerita de mi vida", esta última evocada en "San Gabriel": "Gabrielillo de mi vida").

Al servirse de esta fórmula flamenca, Lorca ajusta el horizonte semántico que la distingue a su propio ideario. En su representación la "pena negra", "espíritu oculto" de Andalucía, es un sentimiento más celeste que terrestre: nace de la lucha con el misterio de la muerte, percibida no como *finis vitae*, sino como una presencia invasora, que se anuncia en todas las cosas. La idea de la vida como gestación de la muerte se inscribe, además, en el paganismo de fondo de su tierra, provocando un dolor irredento (1994a: 358-366). Está claro que, así representada, la "pena negra" es llamada a actuar como autoexpresión refractada, a desempeñar una función de espejo de la actitud existencial del poeta, quien atrae el dolor que se desprende del *cante jondo* a su propio sentimiento trágico de la vida, debido precisamente a una percepción del mundo *sub specie mortalitatis* y a un irremediable nihilismo metafísico. Corporeizada por Soledad Montoya, la "pena negra", único verdadero personaje del *Romancero gitano* según admite el mismo Lorca (1994a: 359), representa, pues, la apropiación de un significante estable del lenguaje flamenco sedimentado en ulteriores estratos semántico, relacionados con la insatisfacción amorosa y la marginación social. Al emplear una palabra-lema ajena, el autor la puebla con sus acentos característicos, talla sus contornos semánticos hasta convertirla en su propia palabra-lema, en virtud de un juego de resonancias.

De entre los usos lingüísticos estandarizados que, carentes de autoría, son gestionados colectivamente y transmitidos de boca en boca, no podemos menos de mencionar los refranes, ese saber empírico envuelto en una expresión aguda, concisa y ritmada (rima, paralelismo, anáfora, etc.) que, capaz de decir mucho con poco, constituye un recurso mnemotécnico acorde al régimen de oralidad en el que vive. Un «libro natural» «estampado en memorias» se lo puede definir al refranero con palabras de Juan de Mal Lara, según cuyo acertadísimo ideario los textos de la *Philosophia vulgar* (1568), además de ser "breves en sus razones" y "copiosos en sentidos", son "abundantes en doctrina" puesto que abrazan todos los ámbitos de la filosofía docta (la lógica, la ética, la física, la metafísica), fundando su autoridad en el hecho de que representan un saber "natural" y por ello eterno y universal, dotado de una extensión intergeneracional, interterritorial (excepción hecha por los refranes localizados) y también interclasista. Efectivamente, oradores, predicadores, poetas y escritores no dejan de valerse de la piedra preciosa del refrán[8], activando una interacción dialógica dentro de la pluridiscursividad social de la lengua.

Precisamente ello es lo que Lorca consigue reproducir artísticamente en su teatro, ofreciendo una imagen lingüística bitonal, culta/popular. Ello ocurre, por ejemplo, en el ámbito expresivo de *Mariana Pineda*, donde uno de los efectos felizmente premeditado por nuestro autor es

fundamentan la especificidad del lenguaje poético e intervienen también, excepción hecha por el metro, en la morfología de la prosa, existe, sin embargo, una evidente diferencia de grado entre su uso en las producciones lingüísticas escritas y orales (en poesía o en prosa). Dada su transitoriedad, las orales constituyen el terreno en el que mayormente actúa la función mnemónica, de "lazo mágico", diría Nietzsche (2001), del ritmo, cuya intensidad representa uno de los elementos constitutivos del estilo oral.

[8] Sobre el refrán, su definición y rasgos véase Sevilla y Cantera (2001 = 2009).

propiamente el contraste entre algunos pasajes "eruditos" y otros "populares" (1994a: 490), eso es: el afianzamiento de un estilo pluridiscursivo en lugar del rostro monoestilístico de la lengua oficial, en virtud de una fuerza centrífuga que da cabida a expresiones paremiológicas cuales "[…] clavel que no huele, / se corta de la maceta" (I, 2) y "luna tendida, marinero en pie" (II, 8), y a modismos cuales "corazón de plata fina" (II, 8), "como el agua que nace soy de limpia" (II, 9), "tenía el corazón en la garganta" (III, 1).

En cambio, en *Bodas de sangre* se observa la abstención de una mímesis dialectal no sólo desde un punto de vista fonético y léxico sino también conversacional, lo que le valió a la obra las críticas de la prensa americana con motivo de su representación en Nueva York en febrero de 1935, como el mismo Lorca admite en una entrevista: "No cal dir que a Nova York el fracàs de públic fou complet, complet. Les crítiques deien bestieses, com, per exemple, que no es concebia que la gent rústega parlès d'aquella manera, i coses semblants" (1994a: 714)[9]. En el mismo surco se sitúa la opción crítica de Eusebio García-Luengo:

> Se ha dicho repetidamente por algunos críticos que la manera de hablar de los personajes de Lorca es un modo típico del habla del pueblo. No. Se trata –como ocurre siempre por necesidad– de una interpretación, sino que en ésta precisamente no se reconoce el pueblo en su directo pálpito. El pueblo emplea circunloquios […] y es, en alguna e inequívoca manera, pudoroso de lenguaje y de sentimientos. La desnudez de Lorca no pasa de ser una invención estética bastante ajena al espíritu popular, del cual este teatro no recoge sino una especie de resultados fáciles y espejeantes. […] El pueblo, por ejemplo no dice nunca, hablando una comadre a otra, como hace decir Lorca en "Bodas de sangre": "Mi hijo te la cubrirá bien" (1951: 19).

La estilización del lenguaje, gracias a la cual palabras y sentencias "usaderas, corrientes" se convierten "en un hablar de perennidad", salvado así de la amenaza "de lo circunstancial", constituye, viceversa, uno de los elementos más preciados de la obra según Pedro Salinas (1972: 197).

El antinaturalismo lingüístico es reivindicado por Lorca a propósito de *Yerma*: "Els actors no parlen amb naturalitat. Res de naturalitat. Algú potser ho censurará… Si la censura es produís, consti quo jo sóc el responsable, l'unic responsable" (1994a: 694). Hasta la palabra más susceptible de adquirir un carácter fraseológico se sustrae a ella, como demuestra el hecho de que las dos letanías del último acto, la religiosa y la pagana, "[…] son inventadas, es decir, no son referenciales, no remiten a una realidad anterior y exterior a la obra" (Fernández Cifuentes, 1986: 174). La potenciación literaria del lenguaje, tanto en las partes en versos como en las partes en prosa, hace que el reseñador de *ABC* afirme que, en lugar de un "diálogo vivo", la obra contiene "poesía escenificada", y que el de *Las Provincias* opine que "sus versos sonaban a cantos de un pueblo de poetas" (cit. en Fernández Cifuentes, 1986: 174-175). Sin embargo, aunque trascendido, un carácter idiomático y sentencioso se percibe en expresiones cuales "Parado como un lagarto puesto al sol" (II, 1), " [...] déjame con mis clavos" (II, 2), "Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa" (II, 2), "El agua no se puede volver atrás" (III, 2), que, como una vez más sugiere Devoto (1988: 66), recuerda el refrán "Como no soy río, atrás me vuelvo".

Modismos en *La casa de Bernarda Alba*[10] son aún más justificados por la índole realista, de "documental fotográfico", de la obra. Si bien en la letanía en forma responsorial a la que dan voz Bernarda y las mujeres en el primer acto "se combinan fragmentos reconocibles de un texto

[9]Indudablemente, a la configuración de una lengua percibida como inadecuada contribuye la traducción al inglés de Wilson y de Weissberger y supervisada por el mismo Lorca, que se ve obligado a reemplazar "los vocablos y los giros intraducibles" (1994a: 574).

[10] Véase el estudio sobre la fraseología lorquiana elaborado por Julia Sevilla (2007).

previo, tradicional (‘Alabado sea Dios…’, ‘¡Descansa en paz!’, ‘Requiem aeternam…’) con versos nuevos, inventados, al borde mismo de la verosimilitud (‘Descansa en paz con la santa / compaña de cabecera’, ‘con la llave que todo lo abre / y todo lo cierra’, ‘con los bienaventurados / y las lucecitas del campo’)” (Fernández Cifuentes, 1986: 194); frases lapidarias aparecen en el texto bajo la forma de dichos, refranes y expresiones idiomáticas: “¡mal dolor de clavo le pinche en los ojos!” (I); “como un lagarto machacado por los niños” (I); “[…] para que traguemos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y una cuchara” (I); “Cae el sol como plomo” (I); “¡Lengua de cuchillo!” (I); “¡Vieja lagarta recocida!” (I); “Sarmentosa por calentura de varón” (I)”; “[…] para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado” (I); “Vengo de correr las cámaras” (I); “¡más vale onza en el arca que ojos negros en la cara!” (II); “Por un oído me entra y por otro me sale” (II); “¡Pero me vais a soñar!” (II); “¡Mala puñalada te den, mosca muerta!” (II); “¡No llegará la sangre al río!” (II); “¡Siempre gasté sabrosa pimienta!” (II); “Pero en cuanto las dejes sueltas se te subirán al tejado” (II); “No sé qué te diga” (III); “La noche quiere compaña” (III); “la mala letanía” (III). Considérense, además, las supersticiones populares según las cuales la sal derramada “trae mala sombra” (III) y las perlas significan lágrimas (III), así como el sabor gnómico de esta frase de Bernarda: “Hijo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón” (I).

Una particular densidad lapidaria se observa en *La zapatera prodigiosa*, que Lorca admite haber revestido de un “lenguaje andaluz” (1994a: 497) –en otro lugar precisa de una fonética castellana, pero de un léxico y una sintaxis andaluces (1994a:482)– y de “aire de refrán o simple romancillo” (Prólogo). De hecho,

> […] el primer acto contiene 386 expresiones coloquiales, y el segundo 705; de estas 1091 locuciones, sólo 456 – es decir, menos de la mitad – figuran en Caballero Rubio [*Diccionario de Modismos*], y todas las ha cosechado Lorca del habla local cotidiana (Devoto: 1986: 73)[11].

La fraseología popular andaluza es aquí reproducida con tal escrúpulo filológico que, dice Lorca,

> […] interesó vivamente a varios profesores del Centro de Estudios Históricos, discípulos de Menéndez Pidal en Filología. Pedro Salinas, poeta y catedrático, analizó, precisamente, fragmentos del diálogo de *La zapatera* (1994a: 592).

Un rico almacén lingüístico al que Lorca acude vampíricamente para moldear la conducta expresiva de su zapatera es Dolores Cebrián, criada de su amiga Emilia Llanos:

> Estando en casa de la señorita, me salió un novio. Yo salía a la ventana a pelar la pava. Y ella me oía regañar algunas veces, porque teníamos muchas peleas. Yo le decía a mi novio cuando estaba de “monos”: “Que te vayas, que no vuelvas más, alcatufero, que aunque me dejes, prefiero vestir santos, al penacho de tu catalineta diaria de todos los días, condenao”. Y otras veces: “Maldita, maldita hora que empecé a hacerte caso; ay, tonta, tonta, con los buenos pretendientes que una ha tenido”. Bueno, pues luego la señorita se lo contaba al señorito Federico, que se moría de risa y me decía que iba a sacarme en una comedia que iba a escribir: “Tú vas a ser esa zapatera guapa y prodigiosa de mi comedia”. Y por lo visto, sacó aquellos dichos míos: “Garabato de candil, estafermo y chupaletrinas, corremundos y judío colorado”. El día que le dije que había pasado “tal sofocación que hasta había crujido la cómoda”, las carcajadas de los dos sonaron por toda la Plaza Nueva (cit. en Higuera Rojas , 1980: 82-83)[12].

[11] Cfr., del mismo Devoto, 1988: 57-61. A los trabajos de este autor remito para una reseña ejemplificadora.

[12] Efectivamente, la expresión “penacho de catalineta” se encuentra en la primera escena del primer acto, donde la zapatera además se queja: “maldita hora… maldita hora en que le hice caso a mi compadre

Una análoga espesura de fórmulas se detecta en *Doña Rosita la soltera* y en particular en el lenguaje de la Ama, fraguado sobre el de Dolores *La Colorina*, criada de la familia Lorca:

> Todas las criadas de su teatro tienen un vago eco de este personaje real, que llega casi a identificarse con la criada de Doña Rosita. […] Era Dolores mujer enteramente iletrada. […] Supuso, pues, un fresco contacto con valores espontáneos, populares, de los que tanto gustaba mi hermano. Cuando éste hablaba del papel educador de las criadas, y de cómo ponían a los niños de ciudad en relación con la poesía de los campos, canciones, cuentos, romances, dichos y expresiones vivas, pensaba principalmente en Dolores. De ella tengo yo también un caudal de adivinanzas, no siempre impecables, a las que era aficionada, y de trabalenguas, algunos escabrosos. Una adivinanza y un trabalenguas pone Federico en boca del personaje ya citado (Francisco García Lorca, 1990: 72-73).

He aquí la adivinanza:

> La boca sirve para comer,
> las piernas sirven para la danza,
> y hay una cosa de la mujer…
> (I)

y el trabalenguas:

> Siempre del coro al caño y del caño al coro; del coro al caño y del caño al coro (I).

Valgan como ulteriores ejemplos, siempre por boca de la Ama, el conjuro:

> Por la rueda de San Bartolomé
> y la varita de San José
> y la santa rama del laurel,
> enemigo, retírate
> por las cuatro esquinas de Jerusalén
> (I)

las maldiciones:

> Por el ajonjolí,
> por las tres santas preguntas
> y la flor de la canela,
> tenga malas noches
> y malas sementeras.
> Por el pozo de san Nicolás
> se le vuelva veneno la sal
> (I)

> ¡Ojalá se lo coma la serpiente del mar!
> (I)

el refrán:

> Ni padre, ni madre, ni perrito que le ladre […]
> (I)

Manuel […] Ay, tonta, tonta […] con tan buenos pretendientes que yo he tenido". "Garabato de candil" se encuentra en la escena novena del primer acto. "Estafermo" en la segunda escena del segundo acto. "¡Y paso unas sofocaciones!... que cruje la cómoda", "corremundos" y "judíos colorados" en la escena novena del segundo acto.

y las supersticiones:

> ¡Por Dios, cierra la sombrilla, no se puede abrir bajo techado! ¡Llega la mala suerte! (I)
> Estaba detrás de la puerta, sí señor, pero no era para oír, sino para poner una escoba boca arriba y que el señor se fuera (II).

Al tradicional pregón del vendedor ambulante: "¡¡Manzanillaaaaa fina de la tierraaa!!" (I), se añaden modismos como "Uno por la manta de arriba y otro por la manta de abajo […]" (I); "Si antes no pegas la hebra […]. La lengua se me debió pegar en el cielo de la boca […] se queda sola en estas cuatro paredes […]" (I); "[…] una mujer que es la flor de la manteca" (II); "se le van a poner los ojos de vaca" (II); "Bien está que la zafia hable, pero que no ladre" (II); "El pan me quitará de la boca […]" (II); "¡Pico de falsa miel!" (II); "Para eso tengo la campanilla de la lengua" (II); "Pero siempre estoy con el tole-tole" (II); "[…] una palomilla de anís" (II); "Con su pan se lo coma" (II); "¡Salga el sol por las esquinas!" (III); "Sería el cuento de nunca acabar" (III); "[…] del año de la nana" (III).

Como es bien sabido, el lenguaje de la dramaturgia lorquiana está endeudado con la formación *pueblerina* de su autor, celosamente custodiada en un archivo de recuerdos y cultivada gracias a un ininterrumpido recorrido cognoscitivo sostenido por una destacada sensibilidad antropológica:

> Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica (1994a: 668).

Ahora bien, está claro que en el teatro la otredad discursiva no puede ser introducida en la voz directa del autor, que permanece fuera del enunciado, sino que es confiada a los personajes, configurándose de tal manera como palabra objetivada, representada. No cabe duda de que el discurso representado, lejos de ser áfono, simultáneamente representa, no dejando de actuar como ideologema, pero lo que representa es un horizonte ajeno al autor. Si en la poesía, pues, el lenguaje "otro" le sirve a Lorca para hablar de lo propio una vez atraído al campo gravitacional de sus intenciones expresivas, en el teatro le sirve para representar lo ajeno y no aparece despojado, pues, de su específica instancia semántica. Ello no impide, sin embargo, su diálogo con voz propia, que de hecho sigue sonando en los discursos entre comillas. Por lo tanto, si en la poesía se oye lo ajeno en lo propio, en el teatro se oye lo propio en lo ajeno, lo que puede apreciarse tanto bajo un punto de vista estilístico como ideológico.

Efectivamente, toda concesión al habla típica, a regionalismos y tipismos, en fin toda palabra y expresión brotadas de la "placenta granadina constantemente nutricia" (Guerrero Zamora, 1962, III: 39) son ingredientes de una actitud lingüística creativa y no puramente imitativa. Son ingredientes de esa "invención estética" señalada por Eusebio García-Luengo come traición de la expresividad popular, en la que en cambio se divisa la señal de una deseable y debida libertad artística, siendo Lorca, no un sociólogo, ni siquiera un antropólogo, sino un "poeta por los cuatro costados" (García Lorca, 1994b: 880), un poeta "de nacimiento y sin poderlo remediar" (García Lorca, 1994a: 374). Cabe recordar, a este propósito, que él mismo precisa que ha penetrado el folklore durante diez años con espíritu de poeta y no sólo de estudioso (1994a: 602).

La capacidad de amalgamar el sociolecto popular con el idiolecto de autor hace que exista un general consenso en reconocer al lenguaje teatral lorquiano un popularismo estilizado o neopopularismo que, como recuerda Guerrero Zamora (1962, III: 41), implica un tratamiento culto de la materia popular. He aquí, a este respecto, las palabras de Francisco García Lorca sobre *Mariana Pineda*:

> En la mantenida unidad de la obra se manifiesta una gran variedad de planos de lenguaje, que van de la imagen colorista, la valiente metáfora que anticipa las del *Romancero gitano*, a un lenguaje llano y sencillo, en el que se oye la copla popular, el refrán, coloquialismos regionales, modos de acentuación propios de la palabra hablada, fundidos, unos y otros rasgos, en una acabada unidad de estilo. Y esto lo logra el autor sin recurrir, claro está, al fácil dialectalismo, que, usado por otros dramaturgos, nunca tuvo acceso a su teatro (1990: 295).

Pero el diálogo entre lo propio y lo ajeno se realiza no sólo mediante la estilización del habla popular, una vez representada bajo la luz de la conciencia lingüística lorquiana, sino también mediante la refracción en ella de la instancia ideológica del autor. Efectivamente, el uso de los refranes conlleva la relativización de la palabra oficial, a la que yuxtapone la especificidad sapiencial de la que los mismos son portadores. Análoga descentralización brota del uso de maldiciones, conjuros, adivinanzas, trabalenguas, pregones, palabrotas, todo un acervo perteneciente a la extraoficialidad de los lenguajes cotidiano, familiar, infantil y callejero.

Si la pura representación de una diferencia es en sí misma significativa en tanto que adquisición de un derecho de ciudadanía, el hecho de que el autor, lejos de ser imparcial, se solidarice con ella sobrecarga su postura de implicaciones ideológicas. Lorca, en efecto, deja vislumbrar la fusión de su voz con la voz del pueblo, que de tal manera llega a ser un discurso escondido del autor, su segundo lenguaje. A la legalización se añade, pues, el consenso, que resulta expresado explícitamente en algunos lugares paratextuales. En el "Prólogo hablado" y en el epílogo del *Retablillo de Don Cristóbal*, "interpretado y recogido de los labios populares", el autor declara su intención de observar una estrecha fidelidad a "expresiones y vocablos que nacen de la tierra", lo que hace hasta resbalar en el territorio de las palabrotas. Rehuye, pues, intervenir con filtros correctivos con el fin de conservar la "encantadora libertad" del lenguaje popular, contrapuesto al lenguaje tedioso de las escenas burguesas, a cuyo público, rehusado en la "Advertencia" de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*[13], se le quita el calificativo de "respetable" en el Prólogo de la *Zapatera prodigiosa*.

El universo lorquiano constituye, pues, un horizonte pluridiscursivo privilegiado, conforme a una visión no exclusivista de la lengua y de la cultura que ella misma vehicula. Conforme, más concretamente, a una afición popularista ampliamente compartida en la historia de las letras hispánicas, siendo su atavismo testimoniado por autores cuales Santillana, Encina, Cervantes, Lope de Vega y un extenso etcétera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, R. (1999): "Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca", en Id., *Imagen primera de...* Barcelona: Seix Baral, 13-32.

ALONSO, D. (1988): "Federico García Lorca y la expresión de lo español", en Id., *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 257-265.

ASSUMMA, M. C. (2007): *La voce del poeta. Federico García Lorca, l'oralità e la tradizione popolare*. Roma: Artemide.

BACHTIN, M. (1997): *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.

[13] Nótense, aquí, fraseologismos ("Canela en rama"; "¡Qué pero ni que niño muerto!"; "¡Que esconda el rabo la zorra / porque le doy con la porra!"; "A carne humana huele aquí. Como no me la des te mato a tí"; "¡Toma gana! ¡Toma gana!") y frases de sabor paremiológico: "Lo dicho, dicho, y cartuchera en el cañón"; "[…] que se te importe poco que un pájaro en la arboleda se pase de un árbol a otro": es éste un *cantar* citado por Lorca en su conferencia sobre el *cante jondo* (sobre los fenómenos de los cantares proverbializados y de los refranes cantados, señalados tanto por Mal Lara como por Correas, véase Frenk Alatorre, 1978).

DEVOTO, D. (1976): *Introducción a «Diván del Tamarit» de Federico García Lorca*. París: Ediciones Hispanoamericanas.
DEVOTO, D. (1986): "Las zapateras prodigiosas", en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*. Granada: Edición del Cincuentenario, 65-78.
DEVOTO, D. (1988): "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*. Madrid:Taurus, 23-72.
DÍAZ-PLAJA, G. (1948): *Federico García Lorca. Estudio crítico*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1986): *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
FRENK ALATORRE, F. (1978): "Refranes cantados y cantares proverbializados", en Id., *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 152-171.
FUENTES, T. (1990): *El folkore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.
GARCÍA LORCA, FEDERICO (1992): *Obras IV, Teatro 2*, ed. de Miguel García-Posada. Madrid: Akal.
GARCÍA LORCA, F. (1994a): *Obras VI, Prosa 1*, ed. de Miguel García-Posada. Madrid: Akal.
GARCÍA LORCA, F. (1994b): *Obras VI, Prosa 2*, ed. M. García-Posada. Madrid: Akal.
GARCÍA LORCA, F. (1996): *Obras III, Teatro 1*, ed. M. García-Posada. Madrid: Akal.
GARCÍA LORCA, F. (1998): *Obras II, Poesía 2*, ed. M. García-Posada. Madrid: Akal.
GARCÍA LORCA, FRANCISCO (1990): *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
GARCÍA-LUENGO, E. (1951): "Revisión del teatro de Federico García Lorca", en *Cuadernos de Política y Literatura*, 3.
GENETTE, G. (1997): *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
GOODY, J. (1989): *Il suono e i segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*. Milano: Il Saggiatore.
GUERRERO ZAMORA, J. (1962): "El teatro neopopular de García Lorca", en Id., *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flores Editor, III: 35-96.
HIGUERA ROJAS, E. D. DE LA (1980): *Mujeres en la vida de García Lorca*. Granada: Editora Nacional Excma. Diputación Provincial de Granada.
LLERA, L. (1994): *Ortega y Gasset, filosofo mondain o metafisico del ludico?*, en Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*. Milano: Jaca Book, 13-32.
MAL LARA, J. de (1568 = 1958): *Filosofia vulgar*. Edición, prólogo y notas de Antonio Vilanova. Barcelona: Selecciones Bibliófilas.
MARTÍNEZ NADAL, R. (1985): *El niño en el teatro y en la poesía de Federico García Lorca*, en Ricardo Doménech (ed.), *«La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra/Teatro Español, 33-55.
NIETZSCHE, F. (2001): *La gaia scienza*. Milano: Adelphi.
RAMOS-GIL, C. (1967a): *Claves líricas de García Lorca*. Madrid: Aguilar.
RAMOS GIL, C. (1967b): *Ecos antiguos, estructuras nuevas y mundo primario en la lírica de Lorca*. Bahía Blanca: Cuadernos del Sur.
RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1951): *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas, 5 vols.
SALINAS, P. (1972): "Dramatismo y teatro de Federico García Lorca", en Id., *Literatura española Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 191-197.
SEVILLA MUÑOZ, J. (2007): "La fraseología en el teatro de Federico García Lorca, con especial atención a la obra *La casa de Bernarda Alba*", en Efthimía Pandís Pavlakis (ed.) *Cervantes, Lorca, Jorge Cardoso y Leopoldo Zea*. Madrid: Ediciones del Orto, 141-147.
SEVILLA, J.; CANTERA, J. (2002 = 2008): *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca: Centro Cultural Tradicional Ángel Carril.
ZAMBRANO, M. (1989): "La poesía de Federico García Lorca", en Federico García Lorca, *Antología*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, 9-16.