



La imposible infancia recobrada de Federico García Lorca: las claves en «La balada de Caperucita» (1919)

Antonio Mendoza Fillola

*Como me pierdo en el corazón de algunos niños
me he perdido muchas veces por el mar,
Ignorante del agua voy buscando
una muerte de luz que me consuma.*

(«Gacela de la huida»)

1. Introducción



La difusión de la obra de Federico García Lorca ha permitido que la magnitud de sus creaciones ejerza en su conjunto un atractivo notable para lectores muy dispares y que haya incrementado, con el paso del tiempo, su número, a los ochenta años de la publicación de su primer libro y tras sesenta de la desaparición del poeta. Posiblemente García Lorca sea el poeta español más leído durante el presente siglo, aunque quizá no sea el mejor conocido, debido a la complejidad del contenido simbólico de parte de su obra. Entre las cualidades de su producción, además, ésta posee el atractivo capaz para mantener, entre sus lectores, cierta especial fidelidad hacia el *conjunto* de su obra y no

sólo hacia el limitado bloque de sus obras más conocidas y difundidas. La gratificante sorpresa que produce la publicación de cada nuevo poema inédito, o la aparición de textos desconocidos son indicios de su pervivencia y de su presencia como poeta actual y renovado.

Desde la primera edición de las que se consideraron sus *Obras completas*¹ en 1954, los sucesivos hallazgos de algunas de sus producciones que han permanecido en los archivos, entre papeles y documentos que la familia o los amigos del poeta han custodiado, igual que la reedición de obras menos conocidas, siempre resultan ser motivo de atracción para la crítica por las peculiaridades que contienen en la especificidad de su contenido, de su estilo y porque resultan ser *eslabones reencontrados* repletos de infinidad de datos sugestivos que mejoran la comprensión de la evolución y de la trayectoria de su obra. La aparición de muchos de estos inéditos -en ocasiones esbozos más o menos elaborados o simples borradores en primera fase de plasmación- también aporta información sobre el criterio que su autor aplicó en priorizar la edición de unas u otras obras, que, es de suponer, consideró especialmente valiosas y elaboradas. Con estas razones justifico el interés que merecen varias de las obras lorquianas olvidadas o desconocidas para un sector de sus lectores.

Los críticos se han ocupado en analizar y desentrañar múltiples facetas que afloran en los textos del escritor granadino, ya sea desde los inicios en una línea de filiación entre los poetas coetáneos, hasta llegar al análisis crítico de su producción de carácter surrealista, ya desde las influencias de lo folclórico y tradicional hasta las evocaciones de textos y de autores clásicos, o las conexiones con la obra de los más innovadores contemporáneos, los recursos de su estilo, la peculiaridad de sus imágenes...

Por esta serie de consideraciones referidas a la constante actualidad de su obra, en la conmemoración del centenario de García Lorca la pretensión de aportar un estudio sobre alguna faceta novedosa exige una revisión atenta y cuidada, para atinar en la difícil acotación de un espacio -que se desea novedoso- entre su obra y entre los estudios críticos previos. Afortunadamente, el volumen de su producción es suficientemente generoso como para ofrecer muestras que estimulen, con nuevos atractivos, nuestra aproximación a la recepción lectora y nuestra atención crítica hacia alguna muestra particular de sus creaciones que coincida con alguno de nuestros intereses. La diversidad de los referentes a que remiten su obra, la multiplicidad de fuentes y modelos que García Lorca manejara, precisamente por su amplitud, dejan aún espacio para ocuparse de obras que no han sido comentadas o anotadas con la especificidad que merecen y requieren.

En este caso, me he sentido atraído por la peculiaridad de una obra especialmente significativa por su rareza entre la producción de Federico García Lorca, como es *La balada de Caperucita* (1919), obra contemporánea, en su composición, de la aparición de la primera publicación lorquiana, en prosa, *Impresiones y paisajes* (1918), con la que comparte ciertos referentes de tipo descriptivo. En relación a esta obra, aún cabe destacar que algunas palabras del prólogo de *Impresiones y paisajes* bien pudieran hacerse extensivas a *La balada*. A propósito de su libro de prosa dice García Lorca dirigiéndose

Al amigo lector:

(...) notarás en él una cierta vaguedad y una cierta melancolía. Verás cómo pasan cosas y cosas siempre retratadas con amargura, interpretadas con tristeza (...) Quizá no asome la realidad su cabeza nevada, pero en los estados pasionales internos la fantasía derrama su fuego espiritual sobre la naturaleza exterior agrandando las cosas pequeñas, dignificando las fealdades como hace la luna llena al invadir los campos.

En este breve párrafo, García Lorca transmite su concepción sobre la relación entre el *estado pasional interno* y la *fantasía* que permite la expresión poética.

2. La presencia de la lírica infantil en la obra de Federico García Lorca



*... hay un niño que pierden
todos los poetas.*

(«Poema de la Feria», 1921)

El objeto de las *notas* que articulan este estudio es el de presentar una aproximación valorativa de ciertos aspectos de lo que supuso la referencia y la presencia del mundo infantil -desde lo personal y desde lo literario- como tema y como condicionante en la concepción y en la evolución de la obra de García Lorca. «A Federico se le ha comparado con un niño, se le puede comparar con un ángel, con agua...» Con estas palabras inicia Vicente Aleixandre -quien conoció de cerca la conciencia y la obra de García Lorca- la presentación del volumen II de su obras completas, en un escrito de 1937. Entre su producción poética, la poesía para niños aparece en sus primeras composiciones. Los poemas escritos para sus amigos niños y los dedicados a los hijos de sus amigos -«Cancioncilla sevillana», a *Solita Salinas*; «Caracola», a *Natalita Jiménez*; «El lagarto está llorando», a *Mademoiselle Teresita Guillén*, tocando un piano de siete notas- y a los miembros más pequeños de la familia -«Canción china en Europa», a *mi ahijada Isabel Clara*; «Paisaje», a *Rita, Concha, Pepe y Carmencita...*-

constituyen una sucesión ininterrumpida de creaciones ágiles y llamativas en su tono y en su estilo. En general son breves composiciones -algunas recogidas dentro de *Canciones (1921-1924)*, de 1927, en el bloque que denominó *Canciones para niños (1928)*, en cuya dedicatoria dice: «A la maravillosa niña Colomba Morla Vicuña, dormida piadosamente el día 8 de agosto de 1928»-. Su atención por esta modalidad lírica perduró durante toda su vida; por ello contamos con abundante número de composiciones dispersas entre su producción poética y dramática, como sucede con la cancioncilla, que transcribimos, incluida en su breve obra dramática *La doncella, el marinero y el Estudiante (1928)*. Canta la Doncella:

A, B, C, D,
¿Con qué letra me quedaré?
Marinero empieza con M,
y Estudiante empieza con E,
A, B, C, D.

Igualmente, en *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* aparecen incluidos diversos poemas populares e infantiles:

Con el vito, vito, vito,
con el vito, vito, va.
Yo no quiero que me miren,
que me pongo colorá.

En la misma obra, se retoma la canción tradicional como *leit-motiv*, del encuentro amoroso y de la conclusión:

Niña, niña que riegas la albahaca,
¿cuántas hojitas tiene la mata?
Niña, niña que riegas la albahaca,
¿cuántas hojitas tiene la mata?

Igualmente, en la escena que sirve de prólogo en su obra *Mariana Pineda*, García Lorca se sirve de la lírica infantil para subrayar el patetismo de la historia que va a seguir: «Al fondo las niñas cantarán con acompañamiento el romance popular»:

*¡Oh, qué día tan triste en Granada,
que las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar!*

*Mañanita sentada en su cuarto
no paraba de considerar:
«Si Pedrosa me viera bordando
la bandera de la Libertad.»*

*¡Oh, qué día tan triste en Granada,
las campanas doblar y doblar!*

*Como lirio cortaron el lirio,
como rosa cortaron la flor,
como lirio cortaron el lirio,
mas hermosa su alma quedó.*

*¡Oh, qué día tan triste en Granada,
que las piedras hacía llorar!*

En estas breves composiciones García Lorca recoge la simplicidad de las canciones de juego, de los cantos populares y, en algunos casos, se aventura en el juego del ritmo versal y en el *nonsense del folclore infantil*². Su interés se manifestó por la aproximación ensayística a la nana, como primera y esencial muestra lírica para la infancia, y la hizo objeto de estudio y valoración afectivo-social por el poeta - recordemos su conferencia sobre «Las nanas infantiles»-. Esta modalidad lírica perteneciente al género infantil está presente también en su obra dramática; en sus reelaboraciones, García Lorca expresa sentimientos casi siempre presentados como anhelo inalcanzable. El mundo de la lírica tradicional infantil es un componente más, aunque de mayor importancia de la que hasta ahora se le ha atribuido, entre los factores que integraron su concepción poética y, en ocasiones, su estilo.

Pese al interés de este peculiar corpus lírico que puede completarse resiguiendo la presencia de este tipo de composiciones en sus obras, voy a ocuparme en este sucinto análisis de otro tipo de composiciones próximas a ellas. El presente estudio se centra en un poema con referencias al mundo de la literatura tradicional infantil, cuyo texto es inusualmente extenso y que ha permanecido inédito hasta 1994; me refiero a *La balada de Caperucita*, en el que nuestro autor vierte, a sus veinte años, las primeras reflexiones sobre el confuso significado que para él comenzaba a suponer el hecho evidente de una infancia pasada, perdida ya frente al conjunto de valores que la *inocencia de la niñez*, con su paso, se ha llevado para siempre. Entre esos valores, García Lorca mencionó la inocencia de la valoración poética y la sencillez de sentimientos, libres de la pasión amorosa.

Sin duda fue un factor decisivo en el interés por la lírica infantil tradicional la experiencia receptora de Federico-niño, que afluye en sus primeras composiciones y especialmente en esta *La balada*. En ella el autor parece que quisiera integrar gran parte de lo que fueron las lecturas de su niñez -el recuerdo de los cuentos tradicionales oídos narrar, cuentos populares y lecturas dignificantes de vidas de santos-, tomados como referencias puestas al servicio de su intención creadora para plasmar su peculiar conflicto de identidad poética en el momento final de su adolescencia. Estas concretas referencias, como ocurrió con otras formas de expresión figurada tomadas del habla popular, tras pasar por su filtro creador adquieren nuevos valores que confieren a su obra un especial vigor, viveza y espontaneidad, a la vez que le hacen adquirir su sello personal.

En *La balada*, queda patente la tristeza de su sentir vital y creador, porque en la evocación de la obra del autor hay que tener en cuenta, como es bien perceptible en sus versos, en sus temas, en sus ideas, la tristeza de su afectividad y lo penoso de su sentir frustrado, tal como, en 1937, Vicente Aleixandre señalara diciendo que

Su corazón no era ciertamente alegre. Era capaz de toda la alegría del universo; pero su sima profunda, como la de todo gran poeta, no era la de la alegría. Quienes le vieron pasar por la vida como un ave llena de colorido, no le conocieron. Su corazón era como pocos apasionado, y una capacidad de amor y de sufrimiento ennoblecía cada día más aquella noble frente» .

(O. C. 1986: xi. 1937)

△▽

2.1. El significado de la infancia no recobrada

¿Qué obsesivo significado tuvo para nuestro poeta la niñez, la infancia, la idea del hijo frustrado o la evidencia de la imposibilidad de permanecer en el limbo afectivo-sentimental que demarcan los límites previos a la pubertad? ¿Por qué lo relaciona el autor con la pérdida de la *inocencia del saber poético creador y receptivo*? En sus

escritos son frecuentes las alusiones a la sabia e inocente ignorancia de la infancia; el poeta anhela -sabiendo lo imposible de su deseo- *volver a revivir «desde» su infancia*. Parece que el conflicto del descubrimiento del *dolorido sentir* de la pasión amorosa y la imposibilidad de permanecer inocente a sus llamadas sean algunas de las causas por las que anhelara el hipotético mantenimiento en esa etapa pre-sentimental. Aunque acaso ésta sea una interpretación extremadamente simple.

Creo que, para aclarar este aspecto, es cuestión esencial la determinación de qué representa o cuál es el referente de Caperucita, en *La balada*. La invocación del poeta en los versos 115 al 126, con que se cierra la primera parte, parece ser un indicio de identificación del simbolismo que se encierra en lo que significa Caperucita en este poema y los anhelos del joven poeta. La errante vaguedad de su concepción poética y de su desarrollo existencial -*Llévame con el agua, Caperucita dulce, / Arráncame del alma la flor de las pasiones*, (vv. 115-116) reflejan ese anhelo de huida en pos de un símbolo identificador. Si esta suposición resulta válida, la secuencia principal que se desarrolla en las otras cuatro partes siguientes del poema -la herida de amor, la inocencia casta y la ausencia de pasiones- sería una de sus claves para comprender la temática de diversos poemas lorquianos.

Aunque, sin duda, el significado del poema permanecerá ambiguo bajo la cobertura de la modalidad textual del cuento, que encubre más significaciones. Sin embargo, resulta indicativo que la intuición de Blas de Otero le lleve a retomar el verso inicial y repetido en el poema «Infancia y muerte» -*Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!* (vv. 1 y 26)- como invocación del poema que dedica a la memoria de Federico García Lorca, haciéndose eco de esta cuestión obsesiva para el poeta granadino. El poema³ de Blas de Otero (sin título, pero datado en Fuente Vaqueros, en 1976), se hace eco en varios de sus versos de ese anhelo-pose de niñez en la poesía de García Lorca; así se le evoca: *apareciste tal un niño con la cara terriblemente seria* (v. 5).

Mas no hay paz todavía

*ni podrá haberla en tanto tus huesos no resuciten
en la tumba de la luna,
donde tú, niño terriblemente serio, después de expulsar
a los astronautas de tu Poeta
en Nueva York,
te asomas a la ventana del aire
y ves
un niño comiendo naranjas...*

3. Aspectos del credo poético de Lorca

Muy lejos de nosotros, el niño tiene íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y, por tanto, sabio. Comprende mejor que nosotros la clave inefable de la sustancia poética.

(De Las nanas infantiles)

** Entre un poema y un árbol hay la misma diferencia que entre un río y una mirada.*

** Antes de acostarte no te olvides de rezar, en medio de la mayor alegría y asombro, la oración del Padrenuestro.*

(De Consejos al poeta⁴)

3.1. La opción maravillosa

La «Estampa primera», con la que se inicia *La Niña que riega la albahaca* y el *Príncipe preguntón*, se abre con el pregón del Negro: «¡Vendo cuentos!... ¡Vendo cuentos!... ¡Les voy a vender un cuento!... Había una vez...»; y es un indicador de la presencia del relato y de la lírica tradicional de carácter infantil en su producción. La aproximación comentada que pretendemos de *La Balada de Caperucita* requiere la revisión de algunos aspectos que puedan servir para esclarecer peculiaridades y matices del credo poético lorquiano en lo referido a la relación niño-poesía.

En su conferencia sobre «Las nanas infantiles» (1928), García Lorca transmitía - sigue transmitiendo- su personal evocación de la percepción del mundo maravilloso que se entremezcla con la vida cotidiana y que se adentra en ella para adueñarse de ocasionales interpretaciones de la realidad. Lógica humana y lógica poética se funden en la siguiente afirmación que inicialmente sirve para que comprendamos la abierta disposición del poeta hacia la aceptación de lo extraordinario no sólo como forma de expresión -«Nada más fácil para mí que inventármela»-, sino como efecto de su especial y sensible percepción de hechos cotidianos:

En el año 1917 tuve la suerte de ver a un hada en la habitación de un niño pequeño, primo mío. Fue una centésima de segundo, pero la vi. Es decir, la vi... como se ven las cosas puras, situadas al margen de la circulación de la sangre, con el rabillo del ojo, como el gran poeta Juan Ramón Jiménez vio las sirenas, a su vuelta de América; las

vio cuando se acababan de hundir (...) Nada más fácil para mí que inventármela, pero sería un engaño poético de primer orden, nunca una creación poética, y yo no quiero engañar a nadie.

(«Las nanas infantiles», 1928. O. C., 1986/1993, vol. III, p. 287)

A partir de este contexto de afirmación de lo fantástico, se puede entender la predilección por los elementos del mundo maravilloso como marco para la exposición de las vivencias del poeta, de sus sentimientos líricos y de sus angustias creadoras y afectivas que, tan sólo dos años más tarde de esa experiencia *feerique*, cuajaría en la opción elegida para *La balada*.

3.2. La búsqueda de una clara *verdad* poética



Por otra parte, la búsqueda de la poesía, *con esfuerzo y virtud*, parece que sea la obsesión constante del poeta, y, en algún momento de *La balada*, también de su protagonista, Caperucita.

La misión del poeta es ésta: animar, en su exacto sentido, dar alma... Pero no me preguntéis por lo verdadero y lo falso, porque la «verdad poética» es una expresión que cambia al mudar su enunciado. Lo que es luz en Dante puede ser fealdad en Mallarmé. Y desde luego, ya es sabido por todo el mundo que la poesía se ama. Nadie diga esto es oscuro, porque la poesía es clara. Es decir, necesitamos buscar, «con esfuerzo y virtud» a la poesía, para que ésta se nos entregue. Necesitamos haber olvidado por completo la poesía para que esta caiga desnuda en nuestros brazos.⁵

Cuando García Lorca afirma que «así como la *imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética*»⁶, parece sugerir la necesaria transformación pues...

La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse.

(De *Imaginación, inspiración, evasión*, 1928.)

Verdad poética y lógica poética tienen, ocasionalmente, referentes humanos..., y la cita parece indicar que se pretende liberar la poesía no sólo de la anécdota sino del *acertijo* de la imagen frente al plano de la realidad...

En el poema «Luz» (compuesto hacia 1918) se sublima la búsqueda de la verdad de la poesía y de su efecto, enlazando ésta con la divinidad, como sugiere en los siguientes versos (5-8):

*El poeta es la sombra luminosa que marcha
pretendiendo enlazar a los hombres con Dios,
sin notar que el azul es un «Sueño que vive»
y la tierra otro sueño que hace tiempo murió.*

Por su parte, en *La balada* (vv. 139-140), se señala también metafóricamente el objeto de la búsqueda de Caperucita, inicialmente también perdida en la gloria (lo azul) como en el bosque terreno (tierra):

*La niña va perdida como en el bosque obscuro
En busca de la cara de Dios...*

La correlación conceptual y léxica entre las dos citas anteriores -que podría desarrollarse en los respectivos campos semánticos creados en ambos poemas- corrobora que en estas composiciones contemporáneas desarrolla ideas similares, o la misma idea con ligeras variantes. La idea del poeta que busca la divinidad expresiva de la poesía aparece repetida y está presente en estos poemas de los años 1918 y 1919; el misticismo del acto de creación poética -casi como actividad ascética- aparece compartida en estos versos seleccionados.

Pero también se podrán señalar otras relaciones dentro de *La balada*, a propósito del episodio del dardo que lanza Cupido a Caperucita, como antes lo hiciera a Santa Teresa.

3.3. El yo infantil del poeta



En el «Poema de la Feria», composición que abre la suite *Ferías* (1921) -obra inédita hasta la reciente edición de 1997⁷, a cargo de R. Soley- tras la descripción deslumbradora de la feria, el poema se cierra con la expresión de la idea repetida en otras composiciones: la niñez perdida (vv.13-16):

Y hay un niño que pierden

todos los poetas

Y una caja de música

Sobre la brisa.

La idea repetida en otros poemas del yo infantil (perdido) del poeta se hace presente en los versos finales de la Parte I de *La balada* (vv. 115-126). constituyendo la evidente implicación del yo personal del autor con el yo creador, a partir del *llévame*, con que inicia su invocación el «poeta-niño» Federico; a partir de ese momento, el personaje de ficción de Caperucita parece que asuma también el sentimiento anhelante del hombre-poeta-narrador:

Llévame con el agua, Caperucita dulce, 115

Arráncame del pecho la flor de mis pasiones.

Hazme que viva el cuento de tu vieja casita.

Desde niño me encanta tu aventura del bosque.

Búscame las perdidas botas de siete leguas

Para escapar del reino trágico de los hombres 120

Y aguárdame sentada en la gloria del cuento

Junto con Pulgarcito y Cenicienta. Y gocen

Mis ojos contemplando tus ojos candorosos

Que no tuvieron nunca enfermedad de amores.

Llévame con el agua, Caperucita dulce, 125

Arráncame del alma la flor de mis pasiones.

El contexto del cuento y los personajes de la ficción maravillosa sirven de referentes en el marco que ha creado el poeta para exponer su anhelo por huir de lo trágico de la pasión amorosa descubierta a partir de su adolescencia. Los versos destacados en redondas señalan la conexión entre la idealizada huida hacia un mundo de fantasía literaria y la realidad del *reino trágico de los hombres*, donde le atormenta la *enfermedad de amores* y *la flor de sus pasiones*, arraigadas en el *alma*.

La trayectoria por la Gloria, la idealización de un mundo imaginable -en el limbo de la fantasía de los cuentos y de los santos- es el anhelo *para escapar del reino trágico de los hombres* (v. 120). *La balada* inicia en ese momento una trayectoria particular que, si bien resulta amena, no logra satisfacer los anhelos expresivos y los sentimientos del poeta. Los versos de esta invocación son la clave más explícita del ansia interior del poeta y, en suma, vehículos para captar la intencionalidad de este extenso poema en clave de género infantil, con rasgos de *odisea* o *epopeya* en tono menor, que va a seguir el personaje de ficción.

3.4. Dos poemas clave



Para tratar de la relación entre poesía, experiencia afectiva y experiencia mundana (entre expresión pura e intacta y recepción incontaminada), lo expuesto en los poemas a que voy a referirme, creo, aporta puntos aclaradores. A partir de la referencia de *La balada de Caperucita* (1919), los poemas «Luz» (hacia 1918)⁸ e «Infancia y muerte», fechado en 1929, resultan ser correferenciales en la temática común que los une. Todos ellos han permanecido inéditos⁹ hasta hace pocos años; del primero, «Luz», se conserva el manuscrito original por Luis Rosales entre las páginas de un libro dedicado por el propio García Lorca; y el segundo permaneció inédito hasta 1975¹⁰.

Estas composiciones guardan relación entre sí porque, en mi opinión, plantean una compleja idea similar, aunque sea presentada en cada uno de ellos desde líneas o motivos argumentales y modalidades textuales y estilísticas muy diferentes. El anhelo de *volver a sentir como niño* que expone en el breve poema de juventud, «Luz», de 1918, es la misma idea central que reaparece un año después en *La balada* y, más profundamente elaborada, en el segundo poema, diez años posterior.

Luz

*Es la mágica hora sentida del ocaso,
El monte se desangra. La luz es rubia. Yo
marcho por el sendero con aire de fracaso,
apagada la frente y rojo el corazón.
**El poeta es la sombra luminosa que marcha
pretendiendo enlazar a los hombres con Dios,**
sin notar que el azul es un «Sueño que vive»
y la tierra otro sueño que hace tiempo murió.
El azul que miramos tiene la gran tristeza
de no presentir nunca dónde su fin está,
y Dios es la tristeza suprema e imposible
pues su porqué profundo tampoco puede hablar.
El secreto de todo no existe. Las estrellas*

*son almas que al misterio quisieron escalar.
La esencia del misterio las hizo luz de piedra,
pero no consiguieron internarse en su paz.*

En *La balada* y en «Infancia y muerte» resulta que «niño, ángel, agua», los tres términos de la metáfora caracterizadora que empleara V. Aleixandre para definir a Federico García Lorca, precisamente son términos claves y no solamente calificativos más o menos impresionistas, tomados al azar, en especial por lo que respecta a *La balada*. Igualmente, la profesora María Zambrano (1976), en el análisis y comentario del poema «Infancia y muerte»¹¹, indaga sobre la peculiaridad de ese especial anhelo de García Lorca por sentir desde las sensaciones de la niñez, por anhelar ser el niño que hubo de dejar de ser; las palabras de María Zambrano son claras al respecto: «El hombre Federico se obstinaba en atravesar volviéndose a buscar su infancia, cayendo así en un infierno sin remedio del que sólo el poeta le podrá sacar. («*Tu puer poeta*», se diría.)»

Para justificar esta acertada interpretación¹², recoge la alusión expuesta en la metáfora del *niño ahogado* que aparece en el poema (y que puede seguirse en numerosos poemas de todas sus épocas), como alusión simbólica a la niñez muerta o *dormida* del propio poeta: «Ahogado, si bien ahogado, duerme hijito mío, duerme» (v. 8).

Infancia y muerte

Para buscar mi infancia ¡Dios mío!
*comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos
y encontré mi cuerpecito comido por las ratas
en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos.*

5 *Mi traje de marinero*
*no estaba empapado con el aceite de las ballenas
pero tenía la eternidad vulnerable de las fotografías.*

Ahogado, si bien ahogado, duerme hijito mío duerme
*niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos
en su costado siniestro.
Oigo un río seco lleno de latas de conservas
donde cantan las alcantarillas y arrojan las camisas llenas de sangre.*

*Un río de gatos podrido que fingen corolas y anémonas
para engañar a la luna y que se apoye dulcemente en ellos.
Aquí solo con mi ahogado.
Aquí solo con la brisa de musgos fríos y tapaderas de hojalata
Aquí solo veo, que me han cerrado la puerta.
**Me han cerrado la puerta y hay un grupo de muertos
que juega al tiro al blanco¹³ y otro grupo de muertos**
que busca por la cocina las cascaras de melón,
y un solitario, azul, inexplicable muerto
que me busca por las escaleras, que mete las manos en el aljibe
mientras los astros llenan de ceniza las cerraduras de las catedrales
y las gentes se quedan de pronto con todos los trajes pequeños.
Para buscar mi infancia ¡Dios mío!
comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos
pero mi infancia era una rata que huía por un jardín obscurísimo
y que llevaba un nada de oro entre sus dientes diminutos.*

J. A. Valente considera que se trata del «Niño muerto de la propia infancia. Niño no engendrado. Doble muerte. El amargo dolor de esta segunda muerte viene de la imposibilidad de restañar la primera. (...) Porque la resurrección exige el ingreso en la muerte. Tal es el escueto sentido de toda iniciación.»¹⁴ Esta explicación de J. A. Valente se basa en que el contenido de diversos poemas («Balada de la placeta», de *Libro de poemas*; «Narciso», de *Canciones*; «Gacela del niño muerto» y «Casida del herido por el agua», del *Diván del Tamarit*; «Niña ahogada en el pozo», de *Poeta en Nueva York*, y diversas escenas de *Así que pasen cinco años*) bien pudiera ser aplicable -entre otros poemas que reiteran el tema: «El adolescente morto», de *Seis poemas gallegos-* a *La balada*, en la que Caperucita experimenta esa doble muerte y resurrección, paso de lo terrenal a lo supraterrrenal, para volver a un mundo iniciático de la poesía y la ficción creíble desde la ingenua inocencia de la niñez.

La complejidad de la idea -el adulto anhela ser el niño-hijo deseado y perdido en su misma personalidad- aún se hace más honda si se tiene en cuenta que el poema «Infancia y muerte» parece que fuera concebido como un monólogo del poeta¹⁵: el hombre es también el propio hijo ahogado en su niñez irrecuperable. Cuestión irresoluble no sólo como experiencia existencial, sino también por la dificultad que requiere su formulación textual:

Y al no quedar el hombre y el poeta, por ventura,
prendido en la profecía, se pierde el poema en su unidad
conclusa. Imposible le resulta cerrarlo, pues lo que aparece
como final es, en el orden del sentido, una apertura.

(Zambrano, 1976: 183 y 188)

De nuevo estas afirmaciones son válidas para *La balada*, como veremos; pero también enlazan con el comentario que nos suscita un tercer poema, «Narciso» (1921):

Narciso

Niño,
¡Que te vas a caer al río!
En lo hondo hay una rosa
y en la rosa hay otro río.
¡Mira aquel pájaro! ¡Mira 5
aquel pájaro amarillo!
Se me han caído los ojos dentro del agua.
¡Dios mío!
¡Que se resbala! ¡Muchacho!
... y en la rosa estoy yo mismo 10
Cuando se perdió en el agua
comprendí. Pero no explico.

(De *Canciones*, 1921-1924)

Los versos destacados (7, 11 y 12) enlazan directamente con referencias temáticas de *La balada*, la petición de los ojos de la protagonista que reclaman los agresores del bosque -«Se me han caído los ojos dentro del agua»; pero en particular los versos finales recogen la interpretación posible de ambos poemas: «Cuando se perdió en el agua / comprendí. Pero no explico». Lo voluntariamente no explicado remite sin duda a la causa de la angustia que le motiva *la flor de mis pasiones*, según el verso de *La Balada*.

4. La balada de Caperucita, una «Divina comedia» menor

△▽

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
que la diriita via era smarrita.

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!*

Dante, *Divina Commedia*, Canto I, vv. 1-6.

La cita de Dante justifica varios aspectos de la obra lorquiana que comentamos, en especial el hecho de referirse a la selva oscura que se abre ante el autor en la mitad de su vida. El bosque pavoroso de los cuentos enlaza con la tragedia de la trayectoria vital y el momento de evolución personal que en las fechas de la composición de *La balada* debía atravesar el poeta.

La balada de Caperucita fue redactada en los primeros meses de 1919 y permaneció inédita hasta ser recogida, en 1994, en la edición de Christian de Paepe¹⁶, por la que cito. Es, por lo tanto, una composición coetánea de la redacción de varios de los poemas que componen su primer libro de poesía, *Libro de poemas*, de 1921, y de *Canciones (1921-1924)* de 1927, obras en las que, como ya se ha mencionado, se incluyen composiciones surgidas de la reelaboración de motivos y recursos propios de la lírica infantil, tradicional y folclórica.

La balada de Caperucita es un extenso poema de 568 versos, que el autor dejó inconcluso y que, parece, abandonó entre los escritos de juventud que descartó para su inminente publicación. *La balada* es una amalgama de componentes literarios, personales, religiosos... que se recombinan en una, cuando menos, llamativa reelaboración poética y narrativa, en la que lo maravilloso responde a concepciones tomadas de una imaginaria popular¹⁷, pero también de modelos de la cultura definida como clásica. En la edición de Paepe (1994), el poema ha sido cuidadosamente articulado por el editor a partir de los diversos escritos conservados -unas partes en hojas mecanografiadas y otras manuscritas en hojas sueltas¹⁸.

En su conjunto, *La balada*, pese a no ser un texto definitivo, por tanto falto de una revisión estilística, y a pesar de que ni siquiera quedó organizado en su totalidad por el autor (a excepción de las Partes I y II, revisadas por García Lorca), gracias a los escritos conservados puede ser recompuesta según la que debiera haber sido su estructura final, sin dejar lugar a dudas en cuanto al orden de su secuenciación. A pesar de algunas cuestiones de variantes, resulta ser una obra muy interesante que permite desarrollar un comentario en el que se destaque la presencia de la tradición de la narrativa infantil tradicional donde afloran los componentes del mundo literario de lo maravilloso y los elementos estructurales del relato infantil; en su trama se entremezclan referencias y alusiones a personajes, temas, acciones, etc., procedentes del abigarrado relato de los cuentos tradicionales, de las figuras del folclore tradicional y de las miríficas historias y relatos hagiográficos, y del mundo religioso, de los santos, de la iconografía tradicional con que se describe el mundo de la gloria. Y por encima de todo ello la complejidad de la asociación entre la personalidad y la concepción poética del poeta.

Esta diversidad de aspectos indica el carácter singular, señero, de *La balada de Caperucita* como exponente de una modalidad creativa del poeta poco usual, en su forma, en su modalidad narrativa y en la combinación de tono y tema.

El tono y la temática de los 568 versos, distribuidos en las cinco partes de que se compone, justifican la denominación de *balada*, por el carácter melancólico con que refiere la sucesión de acciones narrativas y de facetas descriptivas, todas entre los límites imprecisos de lo fantástico y lo legendario. También se justifica esta modalidad literaria por tratarse de un poema en el que se enlaza lo épico y lo lírico. Por otra parte, la compleja orientación de los recursos poéticos que emplea su autor hacen que *La balada* participe también de los rasgos de la *alegoría* -en cuanto procedimiento retórico basado en la transformación en imágenes poéticas de las creencias o ideas del autor, quien entrelaza correspondencias entre *lo real* y las *referencias imaginativas*- y de la *parábola* -en cuanto variante de la alegoría para exponer algún principio o verdad esencial, al menos para el poeta-. Y, sobre todo ello, su filiación con el *cuento tradicional* queda subrayada por la macroestructura narrativa y por la linealidad discursiva en que se organizan sus secuencias.

Respecto a la línea argumental, conviene matizar que la idea referencial de esta *alegoría lírica* no resulta evidente en una primera lectura, a causa de las *aparentes* contradicciones que parece encerrar la coherencia del contenido (no olvidemos que se trata de un texto inconcluso y falto de revisiones), incluso a pesar de la bien organizada coherencia narrativa que posee el texto. Claro está que, cuando las claves para la interpretación de la alegoría no son evidentes, resulta el *enigma*; pero no resulta creíble que fuera ésta la intención, en cuanto a modalidad literaria, hacia la que se orientara el autor.

Ante la compleja trama de *La balada*, organizada a partir de elementos propios de la leyenda, el avance en la lectura del poema nos atrapa por las peculiares descripciones y relaciones que se generan en la trama de esta narración, que sigue los recursos acumulativos del relato épico y del maravilloso. Federico García Lorca, en este poema, hace alarde de su excelente conocimiento de los recursos para hacer avanzar la acción y sorprender gradualmente al lector; posiblemente estos «saberes» deriven de su experiencia de oyente/receptor de historias maravillosas, de vidas de santos, de historias de la mitología¹⁹.

Por otra parte, *La Balada* es un texto que permite realizar una amplia revisión intertextual de sus componentes, y referencias formales y de contenido. Su filiación con la cuentística tradicional y con el relato maravilloso le confiere un conjunto de rasgos arquetípicos que comparte con el cuento; como son: la pervivencia del arquetipo estructural del relato tradicional y las múltiples alusiones a personajes tomados de la cuentística, de la tradición oral y también de la diversificada realidad histórica o de la «mitología cristiana»... Pero también están presentes en buen número versos y recursos estilísticos de evidentes conexiones con obras y autores concretos, desde Góngora a Rubén Darío.

Opino que este particular y extenso poema lorquiano resulta ser una particular síntesis del modelo *épico* -en su sentido de relato de acción y peripecia...-, combinado con los esquemas del relato de tradición oral y de la simplificación del esquema de la epopeya clásica y el relato de aventuras. Por su trama, por sus personajes y por una serie

de aspectos que se mencionan en este comentario, cabe la posibilidad de considerarlo, inicialmente, una *divina comedia* menor, a causa de su evidente enlace con los componentes discursivos y temáticos de los diversos «Cantos» de la obra de Dante.

△▽

4.1. La balada de Caperucita: un poema con estructura de cuento y de relato clásico

La presencia de referentes inmediatos tomados de la expresividad de la lírica oral infantil en la poesía de Lorca, desde su libro inicial, *Libro de poemas* (1921), es bien patente. Y si este hecho, en numerosas producciones, va de lo evidente a lo «traslúcido», en *La balada de Caperucita* su presencia constituye la armazón de base en que se entretajan múltiples evocaciones de su infancia (que para el autor resultan próximas y aún están presentes a sus veinte años). Estas evocaciones proceden, sin duda, del recuerdo de los relatos y narraciones que en pasadas veladas el poeta, durante su infancia y adolescencia, ha escuchado en su entorno familiar, en la escuela, en la calle, y de cuya significación aún no se ha desprendido. Por ello, *La balada*, que por algún sector de la crítica podría ser catalogada de *obra menor*, resulta ser un poema de interés indudable para organizar un análisis que ponga de manifiesto la tendencia, el gusto y el interés del autor por los esquemas de la narración tomados del contexto del folclore infantil.

Las referencias intertextuales están presentes en todo texto o producción, como resulta evidente en esta composición de García Lorca; para que deje ser sólo presencia virtual, la intertextualidad requiere que el receptor identifique los referentes intertextuales que se ofrecen a los potenciales lectores que puedan descubrirlos o reconocerlos. El cuento tradicional, en sus aspectos formales y en sus aspectos temáticos e intencionalidad morales, resulta ser una producción basada en claves intertextuales. El cuento es un modelo hipotextual de base, porque en él están todos los condicionantes de la ficción y de los recursos del uso literario del lenguaje, así como las referencias esenciales del lenguaje figurado, la intencionalidad estética, las claves de interpretación, los recursos de lo lúdico... La utilización que de todo ello ha hecho García Lorca en *La balada* es una corroboración de este hecho. Su pervivencia como género basado en el esquematismo esencial de su estructura, consabida, es la causa de la fácil identificación de las líneas argumentales y de que el cuento sea una modalidad imprescindible para el inicio en la formación literaria de nuevos escritores y lectores.

La presencia del diálogo en la narración, con rasgos dramáticos para su escenificación, enlaza también la orientación de este texto con algunas de su producciones, como los *Títeres de Cachiporra*, e incluso con *El maleficio de la mariposa*, esta última por su trama alegórica, encerrando una confusa idea -también desarrollada a partir de los moldes estructurales y funcionalidad de personajes y acciones del relato tradicional- bajo la que el autor presenta ideas y trasuntos que le afectaron e interesaron de manera esencial.

4.1.1. Un poema reelaborado a partir de materiales narrativos △▽

Las estrategias de creación basadas en supuestos intertextuales han estado presentes en todo tipo de manifestaciones artísticas -en particular, las literarias- y durante toda la historia de la cultura. El fenómeno, interesante de por sí, además ofrece múltiples posibilidades para la estimulación receptora y la recursividad lúdica de la lectura de los hipertextos, es decir, de los nuevos textos bajo la cobertura de los distintos géneros, porque el recuerdo o la evocación de un texto anterior funciona como incentivo para la lectura de la nueva obra, que recoge aspectos ya parcialmente conocidos. No debe olvidarse que uno de los efectos del goce lúdico, estético e intelectual de la lectura radica en los paralelismos que acertadamente establece el lector.

La intención de transmitir, bajo la cobertura de *parábola*, ideas esenciales a partir de los referentes de una historia ya conocida por los receptores ha ejercido especial atractivo entre algunos autores que recombina funciones esenciales del relato inicial con intenciones personales a partir de matizaciones sobrepuestas (Mendoza, 1997, Mendoza y López Valero, 1997). Son muchos los autores que, ya sea para recrear nuevas obras o para renovar los enfoques y contenidos, recurren a la modificación de la trama argumental de los relatos tradicionales, y toman este tipo de referencias como elemento hipotextual conocido y difundido entre los lectores para transmitir nuevas ideas apoyadas en ciertos componentes y funciones similares que se refuerzan por la comparación mental que el receptor establece. El efecto es extraordinario, porque permite presentar nuevas lecturas a partir de un esquema conocido.

La utilización de los referentes del cuento tradicional ha sido una constante en todas las épocas: recordemos la procedencia de la tradición oriental y su posterior reelaboración medieval del relato de *El mancebo que casó con mujer muy fuerte y muy brava* y las variantes del mismo como *La fierecilla domada*, por hacer mención sólo de un ejemplo. El recurso consiste en recurrir a un modelo de narración y a un desarrollo concreto (personajes, sucesión de acciones...) de un cuento determinado que sirva de guía en la exposición y comprensión del nuevo significado propuesto, presentado bajo coberturas alegóricas. También en nuestro siglo este procedimiento ha sido recurso habitual, e incluso puede decirse que en este último tercio se ha incrementado. La intención de este tipo de obras, que son resultado de *reelaboraciones creativas*, es la de evocar y remitir a otros textos (leídos u oídos), de manera que, activando el conocimiento intertextual del receptor, se interrelacionen referencias de diversa procedencia. Esta actividad identificadora de la presencia de *hipotextos* (textos previos, con capacidad generadora) e *hipertextos* (textos resultantes de reelaboraciones) es señal clara de la capacidad asociativa de saberes y referencias literarias y metaliterarias como lectores activos (Mendoza, 1996). Pero, además, este tipo de obras, concebidas para *lectores avisados*, ofrecen un aliciente específico a partir de las particulares estrategias y de supuestos que el autor sigue en la reelaboración del texto²⁰.

Como muestra muy próxima a la temática del cuento tradicional -y también coincidente con la fecha de composición- del poema de *La balada de Caperucita* de García Lorca, menciono el breve poema que Amado Nervo recreara a partir del cuento de *La bella del bosque durmiente*, incluido en su libro *En voz baja* (1916). El poema de A. Nervo es sólo un ejemplo de los múltiples que se pueden hallar entre los casos de *recreación literaria* de la cuentística tradicional²¹. En «La bella del bosque durmiente» como en *La balada de Caperucita* está supuesta en el receptor la capacidad para

identificar la nueva intencionalidad de la trama y, sobre todo, de las *variaciones* intencionales introducidas, ya sea en la acción, ya en la caracterización de personajes y, más elaboradamente, en los recursos narrativos. La variación en cada uno de estos aspectos indica una intencionada modificación dirigida a un hipotético *lector implícito* -dotado de unos específicos conocimientos previos que le permitan identificar e *interpretar legítimamente* las referencias textuales, a través de una activa cooperación de su intertexto-, es decir, a un lector que reúna ciertas características esperadas por parte del autor²². La conexión entre los recursos de la parábola y la alegoría en el caso de *La balada* son obvios: Lorca pretende exponer la complejidad de su interpretación de la poesía a partir del ejemplo narrativo y de las múltiples claves procedentes de las referencias intertextuales tomadas de la tradición cuentística y de cierta modalidad *historiográfica* religiosa tradicional; el resultado es una suma de efectos que provocan en el lector la identificación de diversos tipos de alusiones y de claves. *La balada* aglutina, pues, recursos de la literatura tradicional y de los rasgos propios de la narrativa para niños y jóvenes.

El poeta combinó algunas de las referencias básicas del arquetipo del cuento tradicional: el conflicto de Caperucita perdida en el bosque, la necesidad de buscar un *algo* esencial, que le lleva al más extraordinario «alejamiento» (me refiero a la concreta función de Propp), como es su maravillosa ascensión al cielo, a la que sigue un *deambular dantiano* entre los moradores de la gloria.

A partir de la tópica función de *la búsqueda de...*, que es el núcleo clave de la acción de este tipo de relatos, García Lorca organiza su compleja búsqueda personal bajo la trama y la acción de un formato de relato tradicional. En la reelaboración alegórica del conocido relato de Caperucita se infiltran las referencias de la literatura tradicional y de la cultura cristiana y pagana, especialmente entrelazadas a partir de la Parte II a causa de los encuentros con conocidos personajes históricos, del santoral cristiano y de la mitología clásica.

Este *deambular* en la gloria de la protagonista Caperucita evoca el de Dante, especialmente en la parte tercera «Paraíso» de su *Divina comedia*. Pero Caperucita y San Francisco de Asís²³, su guía en este peculiar recorrido, pasarán por lugares y espacios que se corresponden con los tópicos de una convencional imaginación popular (avenidas de santos, espacios recorridos por ángeles...), incluso por lugares de particular inventiva anecdótica -como es el desván donde permanecen los antiguos santos olvidados de la devoción de sus fieles-, llegarán al espacio límite que marcan las puertas del infierno tras las que debaten los ángeles caídos, y visitarán el museo de deidades de distintas tradiciones religiosas que aún reciben culto -especialmente Venus y Cupido/Amor, quien tendrá una importante función en el clímax de la trama-.

En el poema lorquiano puede decirse que se trata de la búsqueda de *un algo no evidente*, a pesar de las diferentes alusiones -*poesía, verdad, pureza de la poesía, cara de Dios...*- que aparecen en los versos y en relación a las sucesivas vicisitudes, situaciones y encuentros sorprendentes que, por otra parte, enlazarían su significación con los simbolismos de los viajes iniciáticos.

4.1.2. Los recursos de la narrativa de tradición folclórica en *La balada de Caperucita* ^{△▽}

La síntesis argumental de *La balada* permite apreciar el modo en que se retoma el modelo del cuento tradicional y los recursos narrativos de la leyenda en cada una de sus distintas partes. Recorro a la mención de algunas citas textuales para comprender el significado de esta extensa alegoría y para apreciar algunos de los excelentes logros poéticos que el poema contiene.

La Parte I se inicia con la presentación de Caperucita perdida en el bosque, siguiendo un peculiar itinerario en el que se verá amenazada por sucesivos riesgos y peligros que habrá de sortear: *las amapolas, los musgos, las yedras, los robles, las mariposas* que pedirán a la protagonista -y lo que ella representa- *la entrega de sus ojos*, bajo la promesa de hacerla como ellos.

Un grupo de amapolas dice a la dulce niña:

«Caperucita roja perdida por el bosque,
¿Quieres que te enseñemos a ser como nosotras? 15
Si nos das tu mirada que ilumina la noche
Pondremos en tu cuello rayos de sol cuajados
Y en tu cuerpo esmeraldas de nuestros corazones
(...) Plántate junto al agua, que nosotras haremos
De la Caperucita perdida por el bosque
Una amapola inmensa como nunca ha existido,
Si nos das tu mirada que ilumina la noche». 30

La pobre niña queda toda sobrecogida

*Ante las amapolas y murmura: «¡Oh flores!
Por qué queréis que sea como una de vosotras
Si sois las prisioneras más humildes del bosque?
¿Por qué me seducís con las danzas del viento,
Si el viento es una mano que troncha vuestros goces?»*

En este asedio, siguen los musgos, las yedras, los robles...; por último, las mariposas también le piden la entrega de sus ojos: «Danos tus ojos bellos, danos tus ojos bellos / Caperucita roja perdida por el bosque» (vv. 59-60).

*Las mariposas vuelan fascinadas y locas
Sobre la cabecita toda dorada y noble.
Un trémolo azul de alas sigue a Caperucita 65
Que se diría una colmena de ilusiones*

Aparece el arroyo, que asume la función de un peculiar auxiliar liberador, al ofrecerle, a cambio de nada, una ambigua muerte en el seno de sus aguas. Con él, el tema del niño ahogado para ultrapasar a una nueva vida se hace patente; pero además el arroyo, el agua, acaba asumiendo el valor de la abuela *Agua abuelita* (v. 104) o ya directamente *abuela* (v. 108). El diálogo entre ambas -agua/niña- se torna confidencial, íntimo y personal:

Caperucita llega junto al agua que corre

Y el agua del arroyo susurra blandamente:
*«Caperucita, **vente conmigo sin temores.**»*
«¿Tú no quieres mis ojos?, suspira la perdida. 85
«Los llevo ya en mis ondas claras sin que lo notes»
«¿Para qué los querrán, agua mansa y amiga?»
«Para saber tu cuento dulce que nunca oyen,
Para tener secretos de inocencia serena
Y entender lo que dicen profetas rui señores. 90
Porque tienes el alma más perfecta que existe.
La planta como el hombre tiene malas pasiones
Y maldades y vicios. En la naturaleza
Sólo tú sin mancha...» (...)
«¿Seré también yo mala cuando llegue a mujer?»
*«**Tú serás siempre niña perdida por el bosque.** 100*
Yo voy hacia la muerte pues soy un agua vieja.
Caperucita, vente conmigo sin temores.
Te llevaré a la gloria para que veas los santos»
*«¿**Agua abuelita**, allí se vive y no se come?*
¿Me pedirán los ojos allí como en la selva?» 105
*«**Te pedirán el alma**» -«¿Qué es el alma ?» -« Unas flores*
Que tienes escondidas debajo de la carne.»
*«¿Son bonitas, **abuela?**» -«Son auroras sin noches.»*
«Agua me voy contigo para ver a los santos»

Tras la decisión de la protagonista (la Parte I concluye con la invocación identificativa del yo del poeta, que se ha transcrito en el apartado 3.3.), la Parte II, se inicia en una nueva escena, el cielo, y comienza un nuevo itinerario ya no en el bosque de la ficción del cuento tradicional, sino en el desconocido espacio de la gloria celestial.

La niña se despierta, y admira la extensión

*Azulada que pisa. En el celeste campo
 Hay trigales de estrellas, arroyos de luceros,
 Montañas de diamantes y fuentes de topacios.
 Por las sendas formadas con rayos de luya 135
 Los ángeles conducen las almas en rebaños.
 (...)
 En el fondo suave del espacio
 Bandadas de querubes semejan tenues hojas 180
 De rosas que se fueran en azul deshojando.*

En ese entorno ideal, descrito entre referencias gongorinas e hipérboles de cuento maravilloso, el primer obstáculo será presentado por el viejo guardián de las puertas celestiales, San Pedro, quien impedirá su paso al identificarla como la *poesía* y los peligros que ella y los poetas suponen. San Francisco de Asís interviene en su auxilio - «Entrarás en la gloria. Tú verás a los santos» (v. 199)- y la guía por el nuevo espacio:

*San Francisco descorre cortinas de silencio
 Y con la niña pasa por salones de mármol
 Que tienen frisos negros de noches ya pasadas,
 Columnatas de nubes veteadas por rayos
 Y techumbres formadas con nácares del viento,
 Con oro de las tardes y con iris trenzados
 Por anchas avenidas que se pierden en brumas
 hay una multitud que entona dulces cantos...*

Prosigue la visita por los campos celestes, de evocaciones gongorinas y de descripciones fantásticas; pero hay un anhelo por encontrar, ver a la Virgen, acaso anticipando la función mediadora de ésta en la religión católica y en la trama del poema. La pregunta de la niña incluye una alusión intertextual a la canción tradicional y al villancico:

*«¿Y la Virgen, Francisco?, ¿cuando veré a la Virgen?
 ¿Estará con el niño Jesús en el establo?
 ¿O tendiendo pañales en el verde romero?»*

Siguen Caperucita y San Francisco en su camino hallando santos gloriosos a los que alude su guía recordando sus cualidades. Comienza la Parte III en ese caminar en lo sorprendente desconocido; se adentran en nuevos espacios:

Todo se convierte en espuma y aroma.

Una gran quietud se extiende en el cielo.

San Francisco llega con Caperucita

A la verde orilla de un lago sereno.

Con luceros rotos y puntas de estrella

275

Juegan a las bolas tres ángeles viejos.

La llegada al curioso desván del cielo es uno de los pasajes más sorprendentes de lo de la invención narrativa del poema; el estilo se agiliza y se torna ameno, vivaz, la complicidad de los dos personajes permite la espontaneidad de las preguntas sobre cuestiones esenciales -para el Santo (la gloria) y para la niña (el juego)-, resuelto en tres versos (vv. 297-299) de inocente coloquio:

(...) ¡Vamos al desván!»

Francisco y la niña toman un sendero

Guardado por chopos gigantes de niebla

Entre cuyas ramas anidan los ecos.

«¿Te quieres quedar en la gloria conmigo?»

Dice San Francisco, y la niña: «Sí, quiero.

¿No tendré muñecas?» -«Tendrás angelitos.»

El desván, lugar atractivo para los juegos de la infancia, lugar recogido donde se descubren retazos de la historia de los mayores, espacio reiterado en las historias para niños, tiene aquí un valor especial, no menos lleno de sorpresas descriptivas que combinan lo tétrico: momias herrumbrosas, yedras que oprimen, lagartijas que corren, manos sin dedos, telas de araña sobre cabezas dormidas y ojos soñolientos... El pasaje enlaza y gradúa el efecto de los hallazgos expresivo-descriptivos, que justifican la espontánea expresión de temor de la niña (vv. 345-347); ello es motivo del cambio de secuencia.

El Santo y la niña penetran callados

En la claridad de un salón inmenso,

Todo abarrotado de santos dormidos,

Momias herrumbrosas de ojos soñolientos.

325

*A un monje le nacen musgos en la barba.
 Las yedras oprimen a un santo guerrero
 Y las lagartijas corren sobre el báculo
 De uno que bendice con mano sin dedos. 330
 Las arañas tienden sus hilos de luna
 Entre las cabezas dormidas y el techo.
 (...)
 «Éstos son los santos antiguos tan raros
 Que la humanidad no se acuerda de ellos.
 No les rezan nunca y Dios les concede
 este gran retiro donde están durmiendo.» 340*

(...) -«**Vámonos Francisco.**

***Un santo me mira. Tengo mucho miedo.**
 Llévame muy pronto a casa de mi abuelita.»
 «¡No temas, no temas, que estás en el cielo.»*

No menos sorprendente es la presencia de un particular Museo, en el que, entre otras divinidades, Cupido-Amor llama poderosamente la atención de la niña. Esta secuencia va a ser clave en la estructura y en el contenido del relato. La figura de Amor cubierto de cadenas excita la curiosidad de la niña tanto como su ternura y bondad; la niña pide que sea aligerado de tal carga.

(...) -«*Y aquel niño, Francisco, grita y salta. 390*
*¿Quién es? ¡Ay qué bonito! ¿Por qué tiene una venda
 En los ojos?» -«Hijita, es el Amor, e intacta
 Tiene la brasa viva con que nació. Quisieron
 cargarlo de cadenas por ver si se apagaba.
 pero todas las noches suben desde la Tierra 395
 Miles de lucecitas que la avivan y agrandan
 ¡No han podido matarlo» -«Desátalo, Francisco!
 ¡Quítale las cadenas que me da mucha lástima!*

La petición de Caperucita, motivada por su bondad afectiva y su deseo de *liberar al Amor* será el motivo de la *definitiva trasgresión de convenciones* (con ello aludo a la función estructural de Propp, pero también a lo que supuso para García Lorca la valoración social de sus sentimientos homosexuales). A pesar de la reticencia de San Francisco, Amor será liberado y la pequeña será herida por la *oculta flecha que en sus manos guardaba* el dios-niño; la consecuencia será la herida que indirectamente es

causa de una segunda muerte a la niña protagonista (¿se puede hablar de una segunda muerte del niño perdido/ahogado, de la poesía?). Será preciso recurrir a la búsqueda de un auxiliar extraordinario, la Virgen, anciana-abuela, que contrarreste el efecto de la agresión y que pueda ayudarla en esa delicada situación. El Amor se ha hecho clave de las desdichas que ha suscitado la curiosidad de un protagonista en el que se funden el personaje de ficción (Caperucita), el yo del poeta (Federico-adolescente) y el sentimiento poético. La tragedia personal es evidente:

«Ya no tiene remedio», dice una monja santa.

*«La niña está marchita para siempre», comenta
Un apóstol...*

(vv. 428-430)

El yo narrativo es entonces suficientemente explícito: «Las voces de Francisco se sienten muy lejanas: «Tened misericordia de la inocencia herida, / ¡Señor de las estrellas!, Sagrario de las almas» (vv. 448-450). El auxilio divino reparará la situación; la Virgen ofrecerá su tierna delicadeza en el acto de la curación:

La aparición de la Virgen, reparadora se anuncia... 460

*En el salón asoman ángeles con las arpas,
Serafines cantores con vestidos de perlas,
Obispos con librotes y querubenes con flautas.
Sobre las nubes de oro ángeles sin trompetas
tejen con luz y flores olorosas guirnaldas. 465*

(...)

*Tiembla como si tuviera mucho frío y suspira
En un tono de aurora que recoge las arpas.
Pone los labios mustios en la herida de amor
Y desprende la flecha con su mano arrugada.
Caperucita extiende sus bracitos al aire. 485*

Sanada la herida inflingida por Amor, no concluye la acción en un desenlace feliz, que dejaría a la protagonista sanada y en la gloria; por el contrario, con ello se desencadena la última fase de la acción. Reparada la trasgresión, el desenlace viene en forma de imposición por parte del santo filósofo, San Agustín («Baja y deja en el bosque a la niña curada... / No quiero que se entere el Señor de estas cosas.», vv. 490-491); la devolución a la tierra con la condición de aislar a la infancia en un «fantástico paraíso terreno». San Francisco invita al viaje de retorno:

«*¿Vamos Caperucita ? -¿Adónde San Francisco ?*»
«*Donde te encuentren siempre los niños y las hadas.*»

Se retorna, pues, al mundo de la infancia recuperada (?), a un coto especial donde la selva oscura del inicio no será objeto de temor. La Parte V, la última, se inicia con una descripción, en la que se nos vuelve al mundo de la fantasía infantil:

El sol cierra los ojos en el ocaso. Cantan
Los árboles añosos de la tranquila selva. 500
Una hadita gruñona pasa por el arroyo,
Mojándose en el agua sus zapatos de seda.
En el fondo tres gnomos miran fijos al cielo.

La estructura del relato se cierra con la alusión a las yedras y los musgos y flores, los robles (vv. 510-525) que piden los ojos de la niña, recogiendo el motivo con que se inició el relato. La referencia al *espíritu casto* de la niña también se retoma conectado con la justificación del que fuera el auxiliar inicial, el arroyo, cuando le dijera que «*En la naturaleza / Sólo tú sin mancha....*» (vv. 93-94). Los seres agresores que fueron motivo indirecto de la muerte *terrena* de la niña, ahora son silenciados por el seráfico auxiliar que es San Francisco:

San Francisco enojado dice con voz severa:
«¡Callad todos! Yo os mando que la dejéis tranquila
(...)
¡No pedirle sus ojos! Y no hagáis que os entienda
Porque esta niña tiene un espíritu casto 535
Más allá del amor y la Naturaleza.

En las palabras de la despedida final del Santo se transmite un mensaje en favor de la imaginación, de la irrealidad de la lógica creativo-poética, de la ficción a la que parece que habrá de acogerse para proseguir su vida en *la selva* agresiva de la vida cotidiana.

Francisco hace una cruz bendiciéndolo todo

*Y besando a la niña le dice: «En esta selva
 Sólo entrarán a verte los niños que son buenos, 560
 Los que crean en dragones y en haditas princesas,
 Los niños que se visten con hojas del Otoño
 Y en las noches de invierno suspiran tu leyenda.
 Tu **corazón dormido** no sabrá de pecados
 ¡Tú tendrás, hija mía, la juventud eterna.» 565*

Mención aparte requeriría el establecimiento de los posibles simbolismos de cada uno de los personajes que aparecen en *La balada*. Es cuestión que queda pendiente para completar en la edición del texto en curso²⁴. Me limitaré a considerar la significación posible que acapara la protagonista. En un primer momento parece que se identifique a la niña con la poesía; las amapolas, los musgos, las yedras, los robles, las mariposas le piden sus ojos *para saber tu «cuento dulce» que nunca oyen* (v. 88), según explica el arroyo. También, según las palabras de San Pedro, le niega el acceso a la gloria: «No te dejo pasar pues *eres la poesía*» (v. 173).

(...) «*Hace ya muchos años
 Unos hombres que tienen melenas, los poetas
 Les dicen, me perdieron en un bosque ignorado.»
 «Mala yerba son esos poetas, hija mía.
 Fascinan a los hombres con sus perversos cantos 160
 Y juegan con estrellas, encendiendo pasiones
 En los pechos que estaban puros e inmaculados»*

Más adelante, tras el momento de clímax motivado por la herida provocada por Amor, parece que tal referencia ha sido olvidada; la niña representa la casta inocencia, según las caracterizadoras expresiones de San Francisco: «Tened misericordia de la *inocencia herida*» (vv. 449-450); o bien «... espíritu casto / Más allá del amor y la Naturaleza» (vv. 535-536). La línea discursiva del relato ha hecho cambiar de orientación, o no ha quedado suficientemente perfilado el objetivo temático; no se recoge la idea que había aparecido: «La niña va perdida como en el bosque oscuro / En busca de la cara de Dios...» (139-140).

4.1.3. El inventario de personajes



Conviene revisar someramente la extensa relación de personajes que se mencionan; aparte de la protagonista, Caperucita, y de sus auxiliares (el arroyo y especialmente San Francisco de Asís), comparten la acción personajes secundarios que intervienen en la acción directa, junto a otros personajes que sólo forman parte del marco descriptivo, mientras que otros sólo están presentes por alusión. Todo ellos conjuntamente configuran la correlación entre el mundo de la imaginación maravillosa y el de la imaginación religiosa, en un ambiguo espacio de verosimilitud dentro de la ficción.

La diferencia entre el cuento y la leyenda ha sido establecida por los referentes históricos a los que remite la segunda (ausentes en el relato tradicional) que intentan conferir credibilidad a lo expuesto o que intentan justificar extraordinariamente un suceso pasado. *La balada relaciona personajes del mundo de la ficción cuentística con otros históricos y también, de manera muy marcada, con un conjunto de personajes de la mitología-religiosa, en un terreno establecido entre la ficción, la realidad imaginada por la tradición cristiana y la que denominaríamos mitología de un Olimpo cristiano.* No es casual que de los 568 versos, 380 correspondan a la estancia en el espacio celestial de este peculiar personaje que representa y asume los rasgos de *Caperucita-Niño-Poeta*.

Tampoco es casual que los numerosos personajes que aparecen en el texto aludan a los ámbitos de la *cuentística tradicional y la tradición popular, religiosa, histórica y mitológica* en que se apoya el desarrollo de la acción... En la comparación de la nómina de los personajes del poema resulta significativo el hecho de que la relación más extensa corresponda a personajes de la historia y de la tradición religiosa cristiana, seguida de las referencias al mundo maravilloso del cuento tradicional. (*Vid. cuadro de la pág. sgte.*).

Los dos personajes principales, Caperucita y San Francisco de Asís justifican el predominio de estos dos ámbitos. Entre ambos hay una correlación de afinidades. Caperucita es la *inocencia serena, inocencia pobre, sin mancha, de alma perfecta, buena, la niña eterna*, como la define el arroyo, o *la poesía*, con la que la identifica el huracán San Pedro, o *el espíritu casto* con que la define San Francisco.

Por su parte, San Francisco queda descrito por sus propias palabras que expresan la panfilia que caracteriza al protector y acogedor de todo tipo de *almas* inocentes, las de todos los seres de la creación. La animación y antropomorfización de todos los seres - hermano sol, hermana luna, hermana piedra, hermano árbol...- encaja con la imaginativa infantil del relato maravilloso. Quizá sea ésa, entre otras razones, la causa de la relación afectiva que se establece entre ambos coprotagonistas y que se manifiesta desde el momento de su encuentro (vv. 197-199):

Cuentística tradicional	Tradicón popular	Tradicón religiosa
Caperucita roja	Muerte	la Virgen
abuela	Tio Camuña	San Pedro
lobo	butes	(San) Pablo
agua-abuelita	San Perico Palotes	Dios
Pulgarcito	Pedro Botero	San Francisco de Asís
Cenicienta		San Vicente de Paúl
hadita gruñona		San Antonio y su Niño
gnomos		ángeles, querubes.....
dragones		San Agustín
haditas princesas		Job
		José el carpintero
		los Magos
		(Santa) Inés
		Santo Tomás
		Santa Lucía
		San Policarpo de Esmirna
		Un Santo
		San Apapucio
		Luzbel
		Santa Teresa
		Santa Cecilia
		una Reina (santa)
		Santa Clara
		Niño Jesús
Tradicón histórica	Tradicón mitológica	
Platón	cíclope/Polifemo	
Homero	Eco	
Lutero	Venus	
	Amor	
	Cupido	
	esfinge	

San Francisco acaricia a la niña y sus manos

Dejan en su vestido violetas olorosas.

Entrarás en la gloria. Tú verás a los santos.

Y hasta el final se mantiene en una correspondida comprensión y simpatía -en su valor etimológico- que perdura más allá del final de la *odisea* de Caperucita hasta su retorno a la Tierra, la *selva* en la que el Santo la pone bajo la protección simbólica del lobo y la liebre²⁵. Esta peculiar asociación de animales protectores encierra un fuerte simbolismo -también representado en la pintura medieval y renacentista-: ferocidad y carnalidad sometidas como garantía de equilibrio pasional.

4.2. Una propuesta de interpretación

Es evidente la secuenciación ordenada de las acciones que componen el poema, como se aprecia en la síntesis argumental y en su esquematización. Sin embargo, lo particular de este relato poético (que, en su formulación, incluso tiene atisbos de guión

cinematográfico) motiva que su significado último no sea presentado o no resulte de coherente evidencia. Tal como se decía al principio del presente artículo, el problema, como también sucede en «Infancia y muerte», es, en palabras de M. Zambrano (1976: 188), referidas a este último poema, que «Y al no quedar el hombre y el poeta, por ventura, prendido en la profecía, se pierde el poema en su unidad conclusa. Imposible le resulta cerrarlo, pues lo que aparece como final es, en el orden del sentido, una apertura.»

En efecto, *La balada* no concluye con el final definitivo que habría de conllevar un relato tradicional en el que se recogieran los cabos de la acción dispersa o que condujera al protagonista a una nueva situación estable, positiva y feliz. Caperucita es devuelta a la tierra tras una doble resurrección de muerte mundana y de vida en la gloria, recalca desconsolada en un espacio particular del mundo terreno -«Yo la encontré en la gloria y la traje a la selva», (v. 538), dirá San Francisco-, para que la recuerden los niños en la *selva de la fantasía*.

Si bien prevalecen los convencionalismos estructurales del relato sobre la coherencia de la lógica imaginativa que engloba la acción, el esquema del relato tradicional sólo sirve para poner límite al marco narrativo. Pero la complejidad significativa de la alegoría, de las claves y de las ideas lorquianas sobre su poesía y su función permanecen irresueltas²⁶. Las palabras finales de San Francisco en su despedida abren las posibilidades interpretativas: ¿es la poesía, es la inocencia, es la tradición narrativa, es la clave de la imaginación, es la sexualidad que se desea ignorada...?

*Y besando a la niña le dice: «En esta selva
Sólo te encontrarán los niños que son buenos,
Los que creen en dragones y en haditas princesas,
Los niños que se visten con hojas del Otoño
Y en las noches de invierno suspiran tu leyenda.
Tu corazón dormido no sabrá de pecados.
¡Tú tendrás, hija mía, la juventud eterna!»*

(vv. 558-564)

El verso 563 -«Tu corazón dormido no sabrá de pecados»- bien puede remitir a la idea inicial de la inocencia perdida con la niñez y recobrada en una nueva juventud eterna, a cambio de no rebasar los límites del nuevo espacio en que la protagonista queda depositada, tras sus experiencias iniciáticas.

Desde otra perspectiva, en el intento de hallar una justificación para esta alegoría, se hace inevitable la evocación a la estructura de los retablos de pintura religiosa en los que se explicita el valor didáctico de las parábolas evangélicas. En ellos se organizan, según un orden convencional, las sucesivas historias bíblicas, las diversas alegorías o legendarias vidas de santos. No resulta gratuita la apreciación de A. Valente (1976: 196) sobre la importante presencia de los referentes religiosos en la obra lorquiana: «La

poesía de Lorca arrastra muy primitivos fondos religiosos que tienden a la configuración mítica, tan características de su obra.»

La apreciación de la organización de la secuencia narrativa literaria y plástica, vista desde una perspectiva de su disposición en los niveles de un retablo alegórico, permite comprender el desarrollo del contenido de la acción avanzando en sucesivas viñetas o escenas que conducen la acción desde el nivel terrenal al de gloria y de éste a un nivel de mayor abstracción simbólico-fantástica, de modo que las sucesivas acciones - esenciales o anecdóticas- matizan la intencionalidad en la peripecia de la acción. Con ello me refiero a la distribución de distintos planos y momentos narrativos en un mismo panel de representación. En la lectura de las sucesivas secuencias se sigue un orden convencional (de abajo arriba o de arriba abajo en el caso de los retablos medievales; en la pintura barroca, el plano terrenal ocupa la parte inferior, el tema la parte central, y la sugerencia alegórica la parte superior... «El entierro del Conde de Orgaz», «El sueño del caballero», «Las postrimerías»...). Creo que puede tenerse en cuenta esta referencia para complementar la estrategia de lectura de *La balada*, a causa del predominio de las referencias religiosas que contiene y que bien pudieran sugerir una ordenación en tres planos, cuyo orden de lectura iría de la parte inferior a la superior:

<i>Vida poética</i>	<i>Mundo literario (?)</i>	<i>Poesía</i>
<i>Muerte /</i>	<i>Gloria</i>	<i>alma</i>
<i>Vida terrenal /</i>	<i>Cuentos /</i>	<i>ojos</i>

Cada secuencia del poema tiene un significado particular que, valorado en el conjunto, adquiere resonancia mayor. Desde la concepción de este tipo de organización narrativa que comparte los moldes del relato tradicional y, en parte, de la exposición según el código pictórico que corresponde a la *narrativa del retablo religioso*, puede entenderse la articulación estructural de esta alegoría que García Lorca emplea para el desarrollo de la trama de esta peculiar balada -un intento de recobrar la imaginería tradicional y popular que le resultan tan sugestivas-, centrada en el penoso error y las desventuradas experiencias afectivas de la ingenua y pura Caperucita-Poesía, símbolo de la infancia y de la pureza de la interpretación inocente de la vida, de la verdad poética que la sustenta. Y clave de su propia interpretación existencial y creadora.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

