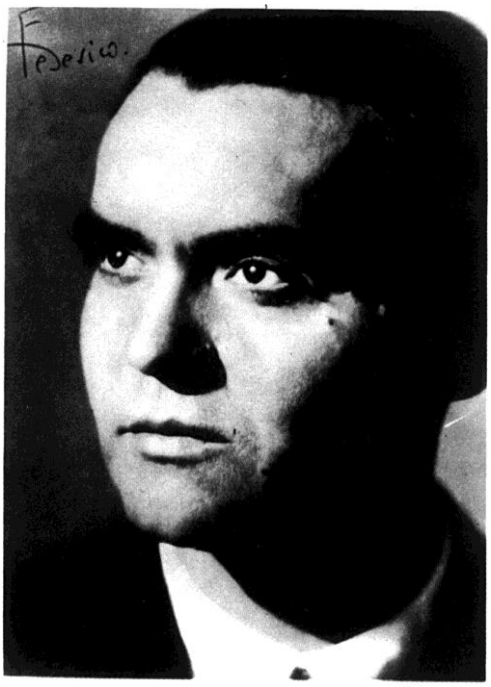
LA SUBVERSIÓN DEL HORIZONTE DE EXPECTATIVAS: UNA LECTURA DEL ROMANCE «REYERTA» DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Derek Harris, University of Aberdeen

(Publicado en *Analecta Malacitana*, XIX, 2, 1996, págs. 353-364)

El Romancero gitano es un libro de poemas que parece tener una estructura, parece ser no tanto un romancero sino una secuencia de romances cuya ordenación tiene intención y significado. Invita al lector a buscar una lectura de conjunto donde todas las complicaciones de este el más complejo de todos los libros de Lorca se encuentren relacionadas en un sentido que engloba la colección entera. Para el lector que busque este sentido se le presenta la conferencia lectura del poeta mismo donde el libro se caracteriza como una expresión de la pena, la pena negra que es el tema de unos de los romances [1]. El libro entonces tendría una intención muy seria, una proyección de los sentimientos personales del poeta en la manera romántico-simbolista que todo lector moderno está preparado a buscar y encontrar en la poesía lírica. Pero Lorca también ha indicado que el tema central del libro es Granada [2], y en esta declaración el lector podrá encontrar una intención localista, andalucista que quiere evocar de una manera costumbrista las varias culturas que históricamente han venido a integrarse en la región natal del poeta. La posible intención localista y la posible intención más seria y personal se ven justificadas para el lector en los dos grupos de romances que claramente forman bloques donde los poemas se relacionan entre sí. En el centro del libro están los tres romances dedicados a las tres grandes ciudades de Andalucía y a los santos relacionados con ellas. Sin embargo, los tres últimos poemas que forman un apartado con título propio, «tres romances históricos», se alejan de la manera localista. Santa Eulalia de Mérida, el enigmático caballista don Pedro y los hermanos bíblicos Thamar y Amnón tienen poco en común, aparentemente, con el costumbrismo de los romances de los santos arcángeles. Pero los tres últimos poemas del libro están marcados muy fuertemente con la violencia, y en particular con la violencia sexual. El localismo, el andalucismo, es sólo uno de los focos de interés del libro. Muchos de los poemas, la mayoría, sobre todo tras una primera lectura, están empapados con la violencia y con una sexualidad penosa que apuntan a una intención muy seria en el libro.



En efecto, si se hace un recuento de lo que ocurre en el libro se recibe una impresión casi macabra. En cuanto al tema sexual se halla una monja cerrada en la virginidad del convento, una soltera que lamenta casi enloquecida el tormento de su virginidad, una muchacha que huye ante la violencia sexual encarnada en el violento, y, desde luego, la Thamar violada. En otros poemas se muere un niño, o posiblemente se mata a un niño en una fragua, otro joven medita en su propia muerte en «Muerto de amor», un hombre muere emplazado después de ver su muerte pronosticada en los naipes, y toda una ciudad de gitanos sucumbe en la masacre cometida por la Guardia Civil. Otro gitano muere a puñalazos en una reyerta de mozos, y una muchacha muere ahogada, posiblemente por su propia mano. Al presentar así los temas del libro se evoca solanescamente la imagen de la España negra, y, sin embargo, el *Romancero gitano* claramente no es un libro macabro. Todo lo contrario, en efecto. Estos temas de tanto peso se ven tratados de una manera que les quitan la severidad y la seriedad. Las técnicas de la canción popular aligeran la temática «mortuaria», y la violencia, tanto física como sexual, se reviste con complicadas imágenes ingeniosas que refrenan y ablandan el amago. El *Romancero gitano,* lejos de lo que los temas expuestos a secas implicaran, es un libro extraordinariamente atractivo, lleno de color, dinamismo y sensualidad, como todos sabemos [3]. Pero, esta atracción, ¿es real o aparente? Es posible que el lector se encuentre ante un libro conscientemente engañoso donde nada es lo que parece, donde temas de gran seriedad se expresan con técnicas más aptas para el ludismo, donde la aparente intencionalidad gravedosa se halla socavada con una ironía burlona.

Creo que la fascinación del *Romancero gitano* para el lector no está en el andalucismo facilón de muchas lecturas, ni en el dramazón romántico de otras muchas lecturas, sino en la multiplicación de perspectivas cambiantes en el libro que ya es lírico, ya dramático, ya popular, ya neogongorino, ya retórico, ya prosaico, ya costumbrista, ya mitológico, ya patético, ya irónico. Es un libro caleidoscópico, compuesto de muchos fragmentos de muy vivos colores que se combinan y recombinan delante de los ojos del lector en una profusión, y quizá una confusión, que despiertan una compleja gama de reacciones en la respuesta del lector ante el texto. Existe continuamente una disparidad entre el horizonte de expectativas del lector y lo que se encuentra en la lectura de estos romances. De tengámonos un momento en el título del libro, y propongamos a un lector de una buena preparación literaria que se acerque a él. El sustantivo «romancero» le induciría a esperar un libro que se adhiera a una larga tradición que sale de los romances viejos, pasa por los romances artísticos, y por los romances de falsa arqueología romántica, del Duque de Rivas y de Zorrilla, por ejemplo, para llegar al siglo XX y el romance lírico de Juan Ramón Jiménez. Y no olvidaría nuestro lector avezado en estas materias la igualmente larga tradición popularista de los romances de ciego en la literatura de cordel. Y estas expectativas se verían satisfechas al encontrar el lector repeticiones y paralelismos, versos formulaicos, y variaciones en la secuencia de tiempos de los verbos que enroscan con el romance

viejo; al encontrar temas novelescos, y la combinación de elementos estilísticos populares y cultos, con citas de la canción folklórica codo a codo con conceptos de rebuscado ingenio, que enlaza con lo que llega a ser el romance en manos de un poeta como Góngora; las expectativas del lector se verían satisfechas también al encontrar una abundancia de color local y dramatismo que trae recuerdos de los poetas románticos; al encontrar la forma eminentemente narrativa del romance utilizada para fines líricos como en la obra de Jiménez; al encontrar romances que tratan de crímenes y ocurrencias no muy distintos de los que pasaban de feria en feria en la boca de los ciegos. Genéricamente hablando, el *Romancero gitano* se conforma en casi su totalidad con el horizonte de expectativas conectado con el romancismo. El adjetivo del título, «gitano», parece remedar las designaciones de subgéneros del romancero como «romance morisco» o «romance fronterizo» y también suscita una temática altamente romántica en la que el gitano actúa como una encarnación del ideal rousseauiano del noble salvaje, ideal romántico que se concatena con cierto andalucismo tipo Mérimée donde dominan castañuelas y navajas de Albacete. Y este horizonte de expectativas del lector también se cumple, quizá en más de lo esperado.

Para nuestro lector de buena formación literaria se confirman todas las expectativas, pero la sorpresa del *Romancero gitano* está en la presencia adicional de elementos estilísticos y temáticos que no entran normalmente en el campo abierto por el horizonte extraordinariamente ancho presente en el título del libro. Las alusiones mitológicas no forman parte de la tradición del romancismo, porque tienen una función muy distinta de las referencias a la mitología grecorromana que se encuentran en Góngora, por ejemplo. La parte enigmática del *Romancero gitano*, que es una gran parte del libro, fomentada por la simbología aparentemente hermética, es una de las adiciones más idiosincráticas hechas por Lorca a las convenciones del romance. También sorprende las nuevas combinaciones de los elementos esperados que normalmente no se encuentran juntos en el mismo texto, como si los romances de Lorca fueran un compendio de toda la tradición romancista de unos quinientos años. Sorprende la concentración en estos poemas de muchos elementos, esperados e inesperados, y el constante cambio e intercambio entre ellos. El horizonte de expectativas de nuestro lector no le habrá preparado para la combinación de géneros. Ni en los romances de la época romántica, tan dada al desafío del decoro literario, se encuentran en un espacio textual tan reducido, la mezcla de lo narrativo, lo dramático y lo lírico, a los que habrá que añadir un género del que no podían disponer los poetas románticos, que es el cine. Porque Lorca está utilizando técnicas cinematográficas en sus romances. Tampoco se hallan otros ejemplos de la tradición romancista de todas las épocas una combinación tan concentrada de registros lingüísticos dispares. Lo popular, lo culto, lo patético, lo irónico, lo prosaico, todo se baraja en el *Romancero gitano.* Tampoco se halla en otra parte la combinación de distintos niveles temáticos donde se compaginan la angustia existencias romántica, el costumbrismo, la visión mitológico del mundo, el juego literario. Y todo esto, y más, está en casi todos los poemas casi todo el tiempo. En verdad, para describir el *Romancero gitano* se puede tomar prestado el

nombre de unos de los ismos que florecía en los años 20, el simultaneísmo. Esto es lo extraordinario del libro, que tanto, tanto pasa en los poemas al mismo tiempo. Y no termina aquí la parte insólita de los romances gitanos, porque estos poemas no sólo sorprenden las expectativas del lector con cosas nuevas o combinaciones nuevas de cosas esperadas, sino también juegan con las expectativas del lector y llegan a subvertirlas.

El gitanismo de estos poemas debería apuntar a una visión romántica del mundo donde el gitano, el hombre libre de la contaminación social y material de la ciudad, vive en comunión con la naturaleza, como en un estado de gracia edénica. Y esta visión del hombre inocente, sí está en el libro, pero la relación simbiótica entre el hombre y la naturaleza en el ideal romántico ya no existe en los mismos términos. En el *Romancero gitano* el mundo natural domina al hombre, y toma la parte activa en los hechos que suceden, mientras que el hombre se reduce muchas veces al estatismo, siendo el objeto de las acciones y no la causa de ellas. Además, la función del mundo natural en la tradición literaria romántico-simbolista se ve sometido a una sublevación, ya que muchas veces no actúa como un reflejo de las emociones del drama humano que toma lugar en los poemas sino que se presenta como indiferente al sufrimiento de los personajes e incluso a veces parece mofarse de ellos. La mezcla de géneros, registros lingüísticos y niveles temáticos también parece tener funciones que se apartan de lo esperado en tales casos, y en vez de producir variedad o un descanso del dominio de uno u otro elemento, operan como máscaras, o como mecanismos de distanciamiento y defensa que esconden el amago expresado en el tema del poema u ofrecen protección de él. Y así la convención romántica de la proyección de experiencias y emociones personales en una «pantalla», sea en este caso ya el gitano, ya el mundo natural, no funciona en estos romances, donde sí existe la técnica de proyección, pero sirve para esconder el posible significado de lo expresado, y no para revelar lo escondido en la expresión del poema, En el *Romancero gitano* nada es lo que parece ser, aunque tenga todas las señas de ser lo que parece.

Acerquémonos ahora con nuestro lector de más de mediana formación literaria al romance «Reyerta». Las expectativas despertadas por el título se orientarían hacia una temática costumbrista y popularista, y naturalmente hacia una expresión a tono con la temática. Estas expectativas sólo se cumplen en parte. El poema trata de una muerte a navajazos y utiliza elementos estilísticos asociados con la poesía popular. Hay un incipiente paralelismo en las referencias repetidas a ángeles les en los versos 13, 15, 35 y 37 («Ángeles negros traían [...] / [...] ángeles con grandes alas [...] / [...] Y ángeles negros volaban [...] / [...] Ángeles de largas trenzas»), versos que casi llegan a formularse como estribillo, como también pasa a las referencias a las navajas de Albacete de los versos 2 y 16. Existe también ecos del romance tradicional en el comienzo del poema *in medias res* y en la coincidencia del fin del verso con el fin de la oración en las partes más directamente narrativas del poema. Y, por añadidura, algunas de las imágenes vienen de fuentes populares. Como ha notado Carlos Ramos-Gil [4], los

versos «El toro de la reyerta / se sube por las paredes» son una elaboración de una frase popular, «subirse por las paredes», utilizada con referencia a un animal atrapado, y, por extensión, a personas que se ven arrebatadas por la ira. La designación toponímica del muerto como «Juan Antonio el de Montilla» también contiene fuertes resonancias populares. La imagen del verso 19 que describe el cuerpo herido de Juan Antonio como «lleno de lirios» se encuentra también en canciones populares y se halla específicamente en el muy conocido *Cancionero musical popular español de* Pedrell, La granada en el verso siguiente es otra metáfora popular para una contusión.

Además, el romance contiene algunas referencias localistas. El verso 31 —«La tarde loca de higueras»— se basa en la frase «higuera loca», que se aplica a la higuera silvestre en muchas partes de Andalucía [5], aunque la traslación del adjetivo crea una imagen donde la frase hecha se renueva totalmente. La quizá extraña presencia para muchos lectores de los cuatro romanos y cinco cartaginenses muertos, en los versos 29 y 30, se explica también con referencia al ámbito popular, ya que era costumbre en los colegios dividir a los chicos para competiciones escolares en dos grupos, que se denominaban romanos y cartaginenses. La costumbre estaba bien arraigada en Granada, aunque se encontraba también en muchas otras partes.

No cabe duda de que en «Reyerta» se exponen directamente las credenciales popularistas de Lorca, y el lector hallará sus expectativas en este respecto bien cumplidas, pero al mismo tiempo el lector tendrá que reajustar el horizonte popularista para dejar caber a otros elementos ajenos a la tradición popular. Así las expectativas se confirman y a la vez se ven con la necesidad de modificarse, como ocurre casi inmediatamente al comienzo del romance.

En la mitad del barranco

las navajas de Albacete,

bellas de sangre contraria,

relucen como los peces.

Los dos primeros versos, de escueta y directa narración, hubieran podido salir de un romance popular, incluso de un romance de ciegos. Y también, posiblemente, el tercer verso, pero con el cuarto el poema empieza a distanciarse del modelo popular con una imagen mucho más atrevida, aunque quizá ya el lector se dará cuenta de que el alejamiento del modelo se había empezado con el adjetivo «bellas» aplicado a las navajas ensangrentadas, que desmiente los supuestos ‘morales’ del romancero popular. Pero incluso ahora el lector podrá hacer el esfuerzo de mantener todos los elementos de estos cuatro primeros versos dentro de las expectativas «populares», cuyas convenciones han sido ensanchadas pero no rotas. El lector avezado verá en seguida la relación visual entre el pez y la forma que toma la navaja de Albacete al abrirse, pero nuestro lector avezado a todos los meandros literarios quizá verá aquí también un posible simbolismo freudiano, sobre todo, al

combinar la navaja con el pez, dos flamantes símbolos fálicos en la teoría del vienés. Pero todavía no se ha escapado el poema del horizonte popular, ya que los símbolos fálicos freudianos, que teóricamente han existido siempre, se encuentran igualmente en la poesía de tipo popular. Sin embargo, en la mente de nuestro lector seguramente habrá surgido una leve sospecha que le habrá dispuesto a encontrar cosas que caen fuera de los límites costumbristas.

Y así preparado, esto es lo que le ocurre al lector en los versos siguientes que se apartan notablemente de la convención popular al hacer uso de la sinestesia y de atributos trasladados en cuatro versos encabalgados que formulan un concepto en el que se condensan extraordinariamente toda una gama de elementos asociados con el enfrentamiento entre los mozos.

Una dura luz de naipe

recorta en el agrio verde

caballos enfurecidos

y perfiles de jinetes.

«Naipe» y «verde» apuntan a una baraja sobre el tapete. «Dura» y «recorta» llegan trasladadas de las navajas. El adjetivo «agrio» señala la emoción de la escena. La totalidad visual de los dos versos 5 y 6 opera como un mecanismo situacional y temporal en el poema, trayendo ecos de frases hechas, como «la luz de la madrugada», que se esperarían en tales circunstancias. Pero estas expectativas han sido sobrepasadas aquí. Lo que tenemos en este momento del poema es la explicación de la situación anecdótica, lo que sería en el modelo popular la revelación de la causa de la riña y que aquí, en cambio, resulta ser unas referencias tan oblicuas y alusivas que ocultan más que revelan la historia subyacente. Se trata de una riña ocasionada por un juego de naipes pero expresada de una manera tan enredada que incluso sobrepasa las convenciones del concepto neogongorino. Y nuestro lector que súbitamente se ha visto obligado a modificar sus expectativas del campo popular al campo conceptista encuentra que el poema escapa otra vez del nuevo horizonte que acaba de aparecer. El concepto basado en los naipes abarca también los versos 7 y 8 donde los caballos y los jinetes bien podrían ser las figuras del caballo en la baraja, dibujados a silueta como están en los naipes, y así recortados en perfil contra el fondo. Pero al mismo tiempo los caballos y los jinetes salen del marco conceptista para hacerse imágenes visionarias que ya no pertenecen a la baraja. Son las encarnaciones de la violencia de la reyerta que hacen pasar el poema del nivel básicamente descriptivo del concepto a un nivel alucinatorio donde existen seres imposibles en un mundo sólo aparentemente costumbrista. El lector ahora se encuentra en un polo opuesto del poema que había creído popular al topar con los versos iniciales, y así experimentará una consecuente deconstrucción y reconstrucción de sus expectativas.

El poema sigue en el nivel alucinatorio con las dos viejas mujeres que lloran en la copa de un olivo y con el toro de la reyerta que se sube por las paredes y que ahora ha dejado atrás la base popular que tiene para ser otra encarnación de la violencia como los caballos y los jinetes, no tanto una imagen sino una presencia activa, casi el protagonista del pequeño drama.

En la copa de un olivo

lloran dos viejas mujeres.

El toro de la reyerta

se sube por las paredes.

Ángeles negros traían

pañuelos y agua de nieve.

Ángeles con grandes alas

de navajas de Albacete.

Si hay mujeres, y viejas, en la copa de un olivo, nuestro lector no debería sorprenderse ante la apariencia de ángeles negros que llegan para cuidar las heridas de los mozos, y aunque quizá se haga un esfuerzo para racionalizar esta presencia angélica como una imagen de las mujeres vestidas de luto que habrían aparecido normales en cualquier pueblo de España, el fuerte elemento alucinatorio de los versos precedentes le dificultaría la tentativa de reducir otra vez el poema al nivel costumbrista. Los ángeles negros seguirán siendo ángeles, y vestidos de negro, por más señas, cuando todo el mundo sabe desde la infancia que los ángeles siempre se viste de blanco. La alucinación se completa cuando el elemento realista de la escena de costumbres gitanas, las navajas de Albacete, se incorporan a la imagen visionaria de los ángeles, otra vez por medio de la identificación de forma entre el ala y la navaja abierta. Y eso cuando antes la navaja se había identificado con el pez, lo que supone una hipotética identificación entre pez y ala de ángel, y llevará así a nuestro pobre lector al borde del delirio.

Pero al llegar a tales extremos el poema, súbitamente y sin aviso mínimo, regresa al cuadro de costumbres, a la narración directa, y al estilo llano del romance popular, para concentrar el foco del poema en la muerte violenta de Juan Antonio el de Montilla.

Juan Antonio el de Montilla

rueda muerto la pendiente,

su cuerpo lleno de lirios y

una granada en las sienes.

Ahora monta cruz de fuego

carretera de la muerte.

Se da el efecto sorprendente de una ahora inesperada inyección de realismo en la escena alucinada que devuelve al lector al horizonte más reducido del romancismo popular, pero esta nueva ambientación del popularismo empieza a difuminarse casi en seguida. Las imágenes populares de «lirios» y «granada» para referirse a las heridas del muerto, momentáneamente refuerzan el nivel popularista del poema para luego comenzar el distanciamiento de las expectativas «populares» al revitalizarse estas imágenes por la contigüidad y recobrar las asociaciones primordiales de flor y fruta, que ya no son tanto las imágenes esperadas en el contexto de la muerte violenta. El efecto de su presencia en este momento del poema es el de cubrir el cuerpo exangüe, y la muerte misma, con una capa lírica, como en sustitución de la mortaja, y quitar a la violencia y a la muerte algo de su poder. Siguiendo en la misma dirección de distanciamiento el verso, con la imagen de la «cruz de fuego» que lleva a Juan Antonio a la muerte, regresa al mundo alucinado que domina el poema en esta primera parte, y que se finaliza con un verso muy curioso, «carretera de la muerte». Evidentemente tenemos aquí una sustitución de la frase hecha «camino de», pero el engrandecimiento de «camino» a «carretera» produce un efecto hiperbólico no exento de cierto humorismo, sobre todo cuando se encuentra en tan estrecha contigüidad con la imagen de tipo apocalíptico, «cruz de fuego». En estos versos finales de la primera parte, después de la repentina manifestación del cadáver del gitano muerto, el horizonte de expectativas estilísticas que la ocurrencia normalmente traería se halla trastocado por el lirismo, la imagen visionaria, e incluso por el humor.

La segunda sección del romance empieza, como la primera, con dos versos de escueta y directa narración completamente a tono con el estilo del romance popular. Pero los dos versos siguientes elaboran un concepto tan complejo y condensado como el que llena los versos 5-8 en la primera parte del romance.

El juez con guardia civil

por los olivares viene.

Sangre resbalada gime

muda canción de serpiente.

Desde una base visual, como ocurre casi siempre en la poesía de Lorca, los meandros de la sangre resbalada en el suelo equivalen al culebreo de una serpiente. La serpiente introduce asociaciones de amenaza, violencia y

traición que tienen sus raíces en el bíblico jardín del comienzo del mundo. El verbo «gemir» indica la violencia de lo que ha ocurrido, pero el objeto del verbo, la «muda canción», evoca otros campos de asociaciones, primero y más claramente el canto del cisne moribundo, y también, secundariamente, la canción de la sirena cuyo aliciente lleva a los hombres a la perdición. Con estos dos versos el poema pasa del realismo a una alta retórica literaria con la que se crea una atmósfera cargada de emocionalidad. Y luego, sin transición previa, interrumpe la voz directa de los testigos gitanos de la reyerta con dos versos que dan una explicación lacónica de la ocurrencia como si fuera un suceso cotidiano, y dos versos que parecen relacionar lo ocurrido con un proceso histórico, y así darle una importancia que escapa de las limitaciones mezquinas de una bronca entre gitanos.

– Señores guardias civiles:

Aquí pasó lo de siempre.

Han muerto cuatro romanos

y cinco cartagineses.

Esta alusión a las guerras púnicas en la Península Ibérica se pone en la boca de unos gitanos, con toda la disparidad en la mente popular entre el gitano y los héroes clásicos de Cartago y Roma. El contraste se subraya con el supuesto acento granadino cerrado de estos testigos gitanos. Y también hay que tener en cuenta la disparidad existente en estas declaraciones en los términos mucho más localistas de la tradición escolar de competiciones entre romanos y cartaginenses estudiantiles. Los gitanos que viven en el mundo de reyertas nunca hubieran podido gozar de los deleites de la enseñanza a la disposición de la buena burguesía granadina. Con estos versos de la parte central del poema las expectativas de lector se hallan sujetas a toda una serie de inesperadas provocaciones que resultan de la simultánea presencia de varios horizontes, el costumbrista, el muy literario, el culturalista, el irónico que incluso trae sospechas de crítica social. Son los mismos horizontes, todos combinados, que se encuentran en la parte primera del poema, pero aquí se da más énfasis al elemento irónico que será quizá el menos esperado de todos los horizontes. Y el pobre lector no sabrá donde ponerse, porque todo lo que esperaba se halla en constante metamorfosis, y, por añadidura, una metamorfosis que parece desafiar de una manera contundente las expectativas convencionales de tema y estilo del género costumbrista.

Como si para confirmar este distanciamiento de lo normalmente esperado la última parte del romance reafirma el estilo neogongorista y la visión alucinada que tan difícilmente encuadran en el romancismo popular.

La tarde loca de higueras

y de rumores calientes,

cae desmayada en los muslos

heridos de los jinetes.

Y ángeles negros volaban

por el aire de poniente.

Ángeles de largas trenzas

y corazones de aceite.

Estos versos forman un complicado concepto del crepúsculo en el que la tarde se personifica por medio del mecanismo sencillo y a la vez extraordinario de la traslación del adjetivo «loca», que da una alucinante presencia a las higueras cuyas ramas se mueven en el viento que tantas veces acompaña los momentos más dramáticos del *Romancero gitano.* La personificación luego sigue con toda lógica en la imagen del desmayo de la tarde. Hasta aquí tenemos un ejercicio de ingenio neogongorino para describir la puesta del sol, pero las expectativas así despertadas se hallan defraudadas cuando el sol no se pone en la tierra a lo lejos sino «en los muslos / heridos de los jinetes», aquellos jinetes, se supone, que habían caracterizado la violencia de la reyerta en la primera parte del poema. Lo extraordinario aquí es, en primer lugar, la incógnita apariencia de una imagen de mutilación sexual, y, en segundo lugar, la percepción por la parte del lector de que las figuras de los jinetes, antes supuestamente animadas, ahora, a causa de su equivalencia con la tierra, yacen en un estatismo supuestamente mortuorio. La relación que se hubiera creído encontrar entre el mundo natural y el hombre se ha trastocado. Y, además, la animación paisajista que se hubiera esperado hallar en un texto postsimbolista ha estado sujeta a extraños cambios donde el mundo animado no sirve como pantalla en la que se refleja los sentimientos humanos sino que llega a inspirarse con una vida propia y muy insólita.

Para subrayar este trastorno de las expectativas del lector, reaparecen los ángeles negros en los versos finales del poema y ahora funcionan como otro concepto para el crepúsculo, un concepto del cielo ennegrecido por las sombras de la noche que cae. Las largas trenzas de los ángeles se supone que también son negras y encubren la luz desmayada del día. La imagen es concebible, desde el punto de vista conceptual, pero la animación del crepúsculo en las figuras de los ángeles negros sitúa otra vez al lector incómodamente ante un mundo alucinado y visionario que culmina en el último verso cuando se descubre que los ángeles tienen «corazones de aceite».

Hasta aquí nos hemos concentrado en las discrepancias que el romance «Reyerta» ofrece para con el horizonte de expectativas del lector con respecto al nivel estilístico. Iguales discrepancias se dan a nivel temático entre lo que se hubiera esperado y lo que

se encuentra. Es sorprendente hallar en el contexto de una reyerta de mozos toda una serie de alusiones fragmentarias de tipo religioso, tanto cristiano como pagano. Las alusiones cristianas se centran alrededor de la Crucifixión: las mujeres lloran, los ángeles que cuidan las heridas de Juan Antonio, el ascenso de la víctima de la reyerta a la cruz. El lirio y la granada tienen asociaciones cristológicas. En las saetas el lirio se asocia con el Cristo muerto a causa de la equivalencia entre el color de la flor y el color de un cadáver, como ha notado Mario Hernández [6]. La granada es un símbolo de la resurrección, y su uso como tal incluso precede la época de Cristo. En cuanto a la parte pagana el crítico norteamericano David Loughran ha propuesto que todo el poema es una metáfora de la puesta del sol y, por lo tanto una narración cifrada de la muerte de Apolo [7]. Aquella «muda canción de serpiente» podrá explicarse como una alusión a la muerte del dios-sol, porque en la antigüedad se creía que el alma de Apolo después de su muerte entró en un cisne, y es por eso que el cisne mudo canta al morir. Quizá nuestro lector de mediana preparación literaria recuerde también que Cygno, el amigo de Faetón, al llorar la muerte de éste se convirtió en un cisne, en una de las metamorfosis de Ovidio. No se debe olvidar tampoco que la granada es una fruta asociada con la muerte de Dioniso, ya que brotó el primer granado de la tierra donde había caído la sangre del dios. La serpiente también conecta con Dioniso, en cuyos ritos se incluía el manejo de serpientes; las representaciones gráficas del dios muchas veces muestran a los sátiros que le acompañan con sus cuerpos enroscados por las serpientes. Así, la imagen «muda canción de serpiente» podrá incorporar alusiones apolíneas y también dionisíacas en una extraña mezcla de asociaciones opuestas. Pero la mezcla de elementos heterogéneos ya no debería sorprender a nuestro lector cuyos varios horizontes de expectativas al llegar a estas alturas del poema estarán totalmente desbarajustadas.

Las alusiones cristológicas y mitológicas alejan definitivamente este poema del modelo costumbrista en el romancismo popular, sin acercarlo a ningún otro modelo en la tradición culta del romance. El lector se encuentra ante el núcleo idiosincrático lorquiano del poema, se encuentra, en efecto, ante el mundo mítico creado en el *Romancero gitano.* La visión mítica se revela sobre todo en la relación que existe entre los protagonistas humanos y la naturaleza circundante. A Juan Antonio, a quien se hubiera esperado hallar en una posición dominante en el primer plano del poema, se le ve colocado al fondo, supeditado por el paisaje animado y las extrañas visiones que reinan allí. Todo en el poema parte de unos puntos de vista basados en ángulos de visión inusitados. En términos cinematográficos el poema empieza con un primer plano de las navajas, descritas inesperadamente como bellas. Con este detalle, y con el símil del pez, se fija la atención del lector en este punto reducido de la situación narrativa, y luego progresivamente el ángulo de visión se ensancha, como si la máquina cinematográfica se retirase para producir una toma panorámica. Este movimiento del enfoque visual corre paralelo a la progresión imaginística desde el realismo a la alucinación. El punto de enfoque se acerca otra vez para tomar el fotograma del cadáver del gitano, y luego vuelve a alejarse para enfocar la llegada del juez y la benemérita, y para pasar al final del poema a una vista panorámica del paisaje crepuscular. Y al alejarse el enfoque visual del cuerpo mortalmente herido de

Juan Antonio, el poema también se distancia de la presencia de la muerte violenta con las imágenes líricas de las heridas, las alusiones míticas de la sangre derramada y la serpiente, la descripción extrañamente desorientadora de la reyerta que dan los gitanos, y por fin con la animación de la puesta del sol. Al final del poema lo que sobrevive es el mundo natural puesto en activación por la metamorfosis animista. En el contexto mitológico el sacrificio humano, o el sacrificio del dios-sol, por medio de la navaja, se ha incorporado al mundo natural, igual que la sangre derramada tragada por la tierra. No cabe pensar en una conclusión más inesperada para un romance presuntamente costumbrista.

La dimensión mitológico del poema, una vez percibido y aceptada por el lector al reajustar su horizonte de expectativas, apunta a una intencionalidad muy seria en el romance, pero es posible que también aquí el lector hallará sus expectativas defraudadas. Es extremadamente tentador ver el poema, como lo ve Loughran, como la expresión de una visión trágica del mundo donde la muerte del protagonista humano se reduce a proporciones pigmeas ante un universo antropomórfico que presenta una indiferencia cósmica para con el drama humano. Pero, a la vez, es posible ver el poema, en su elaboración mítica de una reyerta de gitanos que abarca tanto la Crucifixión como la muerte diaria del dios-sol, como un ejercicio de hipérbole irónica que se mofa tanto del mundo gitano como del mundo del mito. Los sucesos dramáticos de la muerte de Juan Antonio quedan amortiguados bajo la expresión intelectualizada del concepto y cierto humorismo desventador. La coexistencia de distintos niveles temáticos y el consecuente desnivelamiento de los correspondientes horizontes de expectativas, se ve muy claramente en la alusión a romanos y cartaginenses. Simultáneamente se alude a una visión transhistórica de la cultura andaluza y a una referencia localista que reduce la lucha de los héroes clásicos a un juego escolar y súbitamente quita toda trascendencia al drama. La experiencia que el lector recibe del poema, ya pasada la primera reacción suscitada por el dramatismo costumbrista, es sumamente desorientadora a los niveles más complejos del texto; lo conocido se hace indeterminado y los puntos de referencia, al principio aparentemente fijos y concretos, se difuminan en misterios. Al desestabilizar las expectativas del lector también se derrumban los cimientos de la serenidad de espíritu del lector que el cumplimiento de estas expectativas hubieran creado. La máscara popularista andaluza se aparta para revelar un universo de inestabilidad metamórfica y significación mistificada.

NOTAS

[1] El texto de la conferencia lectura se incluye en Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Taurus, Madrid, 1993, págs. 351-373. Todas las citas de «Reyerta» proceden de esta edición (págs. 72-74).

[2] En una entrevista de 1931 Lorca habla de «romances de varios personajes aparentes que tienen un sólo personaje esencial: Granada», en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, [21]1980, II, pág. 976.

[3] Véase mi artículo «La acción del *Romancero gitano*», en A. Soria Olmedo (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Ediciones del Cincuentenario, Granada, 1986, págs. 37-47.

[4] C. Ramos Gil, *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas lorquianos*, Aguilar, Madrid, 1967, pág. 206.

[5] Agradezco a Andrés Soria Olmedo la comunicación de este interesante detalle.

[6] F. García Lorca, *Diván del Tamarit* (ed. de M. Hernández), Alianza, Madrid, 1981, pág. 47.

[7] D. K. Loughran, *Federico García Lorca. Poetry of Limits*, Támesis, Londres, 1978.