

Romancero Gitano y cubismo, o el intento de leer al margen de lo nacional

María Sol Fantin

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

mariasol100@hotmail.com**Resumen**

Este trabajo propone una lectura del *Romancero gitano* (1927) capaz de *hacer oír* lo que el poemario tiene en común con ciertas indagaciones artísticas de su contexto de producción (en particular, el cubismo), que colocaron en el centro de los debates culturales la pregunta por toda una práctica de representación controlada desde el sujeto. Con esta lectura, se busca llamar la atención sobre una operación textual como la que despliega Menéndez Pidal al presentar su *Flor nueva de romances viejos* (1928), que promueve su concepción *neotradicionalista* de las prácticas textuales. Esta operación ha tenido éxito, en la medida en que cierto sentido común proveniente del romanticismo ha pululado en la crítica posterior, consagrando al *Romancero gitano* dentro de una estética que no le es necesariamente propia (donde se pretende que los elementos *vanguardistas* cumplan una función decorativa, sobre una matriz *romántica*). Este error, que se basa en la confusión entre el uso de determinados materiales y las estrategias compositivas en la obra literaria, ha venido habilitando lecturas del poemario de corte nacionalista, pasando por alto la fuerte crítica que –como se pretende mostrar– incluye el *Romancero Gitano* respecto de la construcción de una identidad hispánica, fundante y legitimadora de un orden social. El desarrollo de la relación entre el cubismo pictórico y el poemario consiste en mostrar que los principales rasgos mediante los cuales se caracteriza al cubismo (temporalidad múltiple, esquematismo geométrico, primitivismo, *collage*, intelectualismo, etc.) pueden leerse en la obra de modo tal que resulta difícil seguir afirmando una especie de combinación estética poco clara entre *lo popular* y *lo culto*. Este trabajo intenta ser una contribución para desarticular la inscripción acrítica de producciones literarias en el canon de las literaturas nacionales, desplegando parte de un plural de sentido que sigue desbordando las categorías.

Abstract

This work proposes certain reading of *Romancero Gitano* (1927) showing its relationship with artistic modernism (cubism in particular) which had its boom by the same time the poems appeared. It starts from a view commonly used by the critic which consists in taking the *Romancero Gitano* as included in romantic aesthetic, being its modernistic elements merely ornamental. In accordance with *neotraditionalism* as exposed by Menéndez Pidal while presenting his *Flor Nueva de Romances Viejos* (1928), this view is based in the non-distinction between the usage of certain materials and literary work's composition strategies. Moreover, this point of view promotes nationalist readings, while the *Romancero Gitano* itself criticizes any construction of one Hispanic identity, founding and legitimating a social order –as they apparently mean. This work shows that pictorial cubism's features (i.e. multifold temporalities, geometric schemes, primitivism, collage, intellectualism, etc.) appear in *Romancero Gitano* not in any ornamental but in a very structural sense, which avoids the traditional idea of an ambiguous mixing of *popular* and *cultured* issues and with it all chance of romantic interpretation. The aim is to check over devices included in some works that uncritically form the cannon of national literatures, displaying a plural of meaning which overflows all category.

“Interpretar mal la propia historia forma parte de ser una nación.”

ERNEST RENAN

Un lugar común de la crítica del *Romancero Gitano* (RG) de Federico García Lorca (GL) consiste en ponderar en él una fusión de lo popular y lo culto, entendiendo lo popular según la alianza entre pueblo y tradición oral del romancero como desprendimiento de la épica, y dando por hecho la relación entre cultura y canon que, en el momento de producción del RG, recae sobre las vanguardias estéticas de la década de 1920. Cano Ballesta manifiesta esta convicción:

El gusto por lo romántico, visible en otros aspectos de la obra lorquiana (la visión del paisaje, por ejemplo), le lleva también al romancero y va cimentando su posición tan singular en medio de la *generación de 1927* que creaba poesía antirrealista, deshumanizada, antisentimental y de minorías selectas, en la que persistía en parte la tradición antipopular del modernismo. Bebiendo en fuentes populares, sin rechazar el instrumento técnico que le prestaban los movimientos ultraístas, García Lorca llega a crear una obra que sabe fusionar genialmente las dos grandes corrientes, popular y culta, que entrecruzan la literatura española. (Cano Ballesta 1965: 123-124)

Asociando lo popular y el romancero con el romanticismo, este crítico construye una oposición con lo que él llama –evidentemente en una sinécdoque para referirse a una vaga noción de vanguardias– “los movimientos ultraístas”. Así, la fusión entre *lo popular* y *lo culto* que él mismo propone sólo es factible en la medida en que se suponga una matriz tradicional en la cual los presuntos rasgos de vanguardia desempeñen una función decorativa.

En definitiva, se trata de una estrategia para inscribir al RG en un romanticismo que, asociado al gusto por el paisaje y a lo popular, tiene detrás al neotradicionalismo de Menéndez Pidal, según la cual el romancero revela el espíritu nacional ligado la noción de pueblo, que el crítico y folklorista abreva del romanticismo alemán:

El inmediato y fuerte entronque con las gestas heroicas medievales es el carácter más profundamente distintivo del Romancero, ya que tal entronque no se da, o no se da apenas, en la canción narrativa tradicional de los otros pueblos. [...] continuidad que da a la literatura española ese hondo espíritu nacional que Federico Schlegel exaltaba como primero en el mundo. (Menéndez Pidal 1928)

La aceptación más o menos generalizada de este punto de vista –que pasa por alto el debate aún abierto entre individualismo y neotradicionalismo relativo a cuestiones de composición y autoría (Funes 2007) –habilita afirmaciones como la de Berenguer Carisomo, que se apoya en una esencialización estetizada del concepto de nación:

Si alguna vez se dio en España un poeta español de veras, fue el auspicioso día en que Lorca se reveló como tal. Español desde el fondo a la forma de su verso; español en todo: en la tradición, en el rasgo, en la alcurnia. [...] Con la gitanería por centro y Andalucía por fondo de inmensa riqueza, Lorca repite y apura en mil formas acordes constantes de acusado rigor hispano. (Berenguer Carisomo 1969)

De hecho, operaciones literarias como la de Menéndez Pidal –que supuso un trabajo folklórico y crítico, de edición y composición– desempeñaron una función para nada despreciable en la historia de los movimientos nacionales: “la fase A [de dicha historia] era puramente cultural, literaria y folklórica” afirma Hobsbawm; y enseguida agrega: “y no tenía ninguna implicación política, o siquiera nacional, determinada, del mismo modo que las investigaciones (por parte de los no gitanos) de la Gipsy Lore Society no la tienen para los objetos de las mismas.” (Hobsbawm 1991). Que por ser “puramente cultural, literaria y floklórica” no tuviera “ninguna implicación política” es una afirmación que no da cuenta de la especificidad de lo literario, folklórico y cultural. Precisamente, de esas implicaciones pretende hacerse cargo el presente trabajo, bajo la convicción de que tal es el interés de cualquier actividad crítica. Por eso, conviene tener presente el aporte de Henri Meschonnic:

El rendimiento de las teorías se juzga, como lo mostró Khun para las teorías científicas, de acuerdo a la capacidad de dar cuenta de un número superior de fenómenos, e incluso, agrego yo, de acuerdo a la capacidad de hacer oír lo que no se sabe que se oye, eso que uno no sabe que se hace con el lenguaje, y que no tiene nada que ver con el sujeto que tiene intenciones o una conciencia. (2007)

Así, conviene detenerse en la operación textual que realiza Menéndez Pidal, a fin de *hacer oír* las tramas discursivas en las que se apoya y aquellas que, a su vez, hace posibles –relativas a la legitimación de lo nacional hispánico. En el proemio a *Flor nueva de romances viejos*, el crítico explicita algunos de los procedimientos por los cuales produce, en un mismo gesto, el romancero viejo y su historia, el texto y el modo en que debe ser leído:

El que compare los textos incluidos en esta FLOR NUEVA DE ROMANCES con los publicados antes por Grimm, Durán, Wolf o Menéndez Pelayo, advertirá que aquí se funden a veces dos versiones consagradas en esas grandes colecciones, y sentirá extrañeza ante otras variantes que le son totalmente desconocidas; la mayoría de éstas proceden de textos antiguos ignorados por los críticos antedichos, o de nuevas versiones modernas obtenidas de la tradición oral; algunas son de mi propia inventiva. Al introducir estas variantes creo que no hago sino seguir los mismos procedimientos tradicionales por los que se han elaborado todos los textos conocidos. (Menéndez Pidal 2004: 39)

La hipótesis del presente trabajo es que, así como Menéndez Pidal emplea materiales diversos para componer una obra inscrita en la cosmovisión romántica, en el RG –publicado en 1927, un año antes que *Flor nueva...* –se emplean en parte los mismos materiales, pero en este caso para componer una obra *cubista*.

En efecto, es posible establecer una relación entre el RG y el cubismo pictórico de Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris, una de cuyas principales características es la descomposición de un objeto en distintas caras que se yuxtaponen y superponen. Así, la mirada está obligada a desplazarse por la tela para armar el objeto representado, del mismo modo que sería necesario un desplazamiento corporal alrededor del objeto real para mirar esos distintos planos, que en el cuadro se representan simultáneamente. Es por eso que el modo de composición cubista supone una temporalidad múltiple –correlativa de una espacialidad múltiple¹ –en la medida en que una serie de caras, que representan distintos puntos del espacio-tiempo, se yuxtaponen o superponen en el espacio (plano) del cuadro.

¹ El concepto de temporalidad, distinto del de tiempo, fue tomado del trabajo “Tiempo y temporalidad desde la antropología y la física” (Ardenaghi *et alii*. 2011), según el cual la temporalidad da cuenta de una vivencia socioculturalmente situada del tiempo –término que se reserva para el uso científico y que por ello se inscribe, por su parte, en una temporalidad hegemónica. Sobre la relación entre temporalidad y espacialidad, se afirma: “Hoy en día no existen teorías físicas ni físicos que no tengan en cuenta las leyes de la relatividad general, de hecho, si de algún modo es posible distinguir el tiempo del espacio, entonces la teoría no debe ser correcta. Esta asimilación entre espacio y tiempo es lo que consideramos como la *espacialización del tiempo* en Física, ya que se utiliza la modelización del espacio como modelo también del concepto tiempo”. El uso de estas categorías de la física en un trabajo de crítica literaria resulta pertinente desde el momento en que se busca vincular el lenguaje literario con el lenguaje pictórico del cubismo, entre cuyas fundamentales líneas de fuerza conceptual se encuentra la teoría de la relatividad de Albert Einstein como un nuevo modo de concebir el espacio (Cirlot 1995).



Juan Gris. *La persiana* (1914). Tate Gallery de Londres.

El desarrollo de la relación entre el cubismo pictórico y el RG consiste, fundamentalmente, en mostrar que los principales rasgos mediante los cuales se caracteriza al cubismo (en primer lugar la temporalidad múltiple, pero también el esquematismo geométrico, el primitivismo, el intelectualismo, etc.) pueden leerse en el RG. Para ello, se propondrá una lectura literaria de un conjunto de conceptos acuñados para explicar un lenguaje plástico.

Empezando por el análisis de la temporalidad múltiple, la hipótesis es que dicha temporalidad se produce en la medida en que existen diversos elementos textuales funcionando como las distintas caras que en la pintura cubista están formadas por planos de color. Estos elementos textuales cobran una significación temporal específica en la medida en que se visibiliza, o se *hace oír*, su inscripción en una trama de subtextos –literario, histórico, biográfico. Desplegadas esas significaciones, los elementos textuales pueden agruparse formando tres grandes constelaciones, paradigmas o temporalidades: *épica, mítica e histórica* –tal como se las caracterizará a continuación.

En primer lugar, la *temporalidad histórica* supone que, sobre la base de un tiempo lineal e infinito, se inscriben acontecimientos irrepetibles que articulan el devenir del sujeto histórico *Humanidad*. Aluden a él los elementos textuales del RG que se inscriben en la contemporaneidad del escritor, fundamentalmente las dedicatorias que, insertas entre el título y el cuerpo de cada poema, están dirigidas a conocidos personales de GL, casi en su totalidad. Además de señalar al contexto de producción del autor, estas dedicatorias delimitan el campo de una cierta orientación intelectual (el de la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes de Madrid), más próxima a las vanguardias estéticas que a los cultores del folklore de corte nacionalista.

Si bien el sujeto de la enunciación concentra varios rasgos del narrador épico tal como lo caracteriza Funes (2007), este perfil queda desdibujado por la dominancia de la metáfora y la sinestesia, que inscribe al poemario en la llamada *Generación del 27*. Por otra parte, en la medida en que las metáforas tienden a considerarse intraducibles desde la perspectiva de lo cotidiano, cobra fuerza la lectura *surrealista*, de modo que señalan un descentramiento del sujeto que las enuncia respecto de la identidad consigo, en la medida en que presentan un saber-no-sabido, desde la esfera del sueño. Así, el uso que se hace de metáfora y sinestesia, acompañado por la puesta en juego de una noción

de sujeto en consonancia con el naciente psicoanálisis, permite inscribir al RG en una estética fuertemente situada en su contexto de producción.

Por último, el personaje colectivo de la Guardia Civil también opera en la configuración de la *temporalidad histórica*, por tratarse del único elemento del nivel del enunciado que pertenece al período posterior a la Revolución Industrial.

En segundo lugar, la *temporalidad épica* se distingue de la *histórica* en la medida en que señala un origen glorioso fundante de un orden del mundo, imposible de fijar en la cronología de la Historia. Ese origen puede estar perdido ya en el presente del relato épico, de modo que aparezca un componente nostálgico. La figura central de la cosmovisión épica es el héroe, que concentra las características modélicas del colectivo cuyos valores funda. El personaje que desempeña la función de héroe en el RG es Antoñito el Camborio quien, individualizado mediante el nombre propio y a la vez representante de su grupo, manifiesta la justa jactancia del héroe:

–Antonio Torres Heredia,
Camborio de dura crin,
moreno de verde luna,
voz de clavel varonil:
¿Quién te ha quitado la vida
cerca del Guadalquivir?
–Mis cuatro primos Heredias
hijos de Benamejí
lo que en otros no envidiaban
ya lo envidiaban en mí.
Zapatos color corinto,
medallones de marfil,
y este cutis amasado
con aceituna y jazmín. (41)²

Figura central de dos romances consecutivos (“Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla”, y “Muerte de Antoñito el Camborio”), Antoñito sufre en el primero la ofensa de ser encarcelado por cinco guardias civiles. El primer romance introduce una voz que lo increpa para que se comporte según su linaje, exigiéndole una hazaña:

–Antonio ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros. (39).

En el segundo, Antoñito se gana una muerte que lo consagra, atendiendo a las voces anónimas que le reclamaban el heroísmo propio de su nombre y de su estirpe, es decir, la representación modélica de los valores del colectivo:

Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir.
Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín. (42)

² Todas las citas del *Romancero Gitano* pertenecen a la edición consignada en la Bibliografía. Se indicará, en cada caso, solamente el número de página.

Así, con la figura tallada en metal y consagrado por el ángel, Antoñito desempeña la función de héroe. Desde el punto de vista estilístico, el verso “moreno de verde luna” se utiliza como epíteto de Antoñito en ambos romances, en una suerte de formulismo que remite al discurso épico.

Otro de los elementos que abonan esta temporalidad es la configuración del sujeto de la enunciación, que concentra rasgos del narrador épico (con la salvedad del uso de la metáfora que ya se ha analizado): la tercera persona omnisciente de carácter realista,³ las exclamaciones valorativas que remiten a la performance juglaresca, el rol del cronista, los largos pasajes descriptivos, la introducción de discursos directos y diálogos.

Hay que considerar que en el caso de España para la época en que se compone el RG, la épica local (castellana) ya estaba asociada a la Edad Media por la canonización del *Poema del Mio Cid*; por eso, la forma estrófica del romance contribuye con la *temporalidad épica*, en la medida en que –más allá de las discusiones en torno a composición y autoría ya señalados– los romances comparten algunos rasgos formales con el *Poema*. También el título del poemario podría aludir a ella por la mención del *Romancero*, si bien el gentilicio *gitano* convierte al sintagma en un oxímoron, en la medida en que el romance es paradigmáticamente castellano –aunque esto se deba más a razones políticas que filológicas.

En este mismo sentido, merece destacarse el pasaje que incluye el nombre propio del autor: “-¡Ay, Federico García, / llama a la Guardia Civil!” (42). Si bien señala hacia lo contemporáneo por remitir, a través de la firma, al escritor, también puede emparentarse con gesto del artesano medieval que incluía su nombre o el de su casa en la obra que ejecutaba (*Federico García*, sin el apellido materno, designa también al padre del autor), en una época previa a la noción moderna de autoría (Gamber 2000).

En tercer lugar, la *temporalidad mítica* se distingue de las dos anteriores en la medida en que despliega un devenir circular según el cual la luz y la oscuridad retornan una y otra vez, a través de los cambios históricos. La persecución sufrida por los mártires cristianos puede ser la misma que sufren los gitanos a partir de determinados procedimientos, como la Belén en la que nació Jesús aparece homologada a aquélla en la que había nacido David a partir del relato evangélico, y de esta manera constituye un elemento capaz de enlazar tradiciones. Si bien la mención de la Guardia Civil Española contribuye con la construcción de la *temporalidad histórica* (en la medida en que es el único elemento propiamente *moderno* del poemario), el rol fundamental que desempeñan los guardias civiles reside en que se configuran como los victimarios de los gitanos. Mediante un procedimiento de paralelismo entre el “Romance de la Guardia Civil Española” y “Martirio de Santa Olalla” –que recae sobre la gitana de los pechos cortados, tortura sufrida también por la Santa– se asimila a los gitanos con los mártires cristianos y, correlativamente, a la Guardia Civil con la Romana.

La Virgen y San José
perdieron sus castañuelas
y buscan a los gitanos
para ver si las encuentran.

...

En el portal de Belén
los gitanos se congregan.
San José, lleno de heridas
amortaja a una doncella.
La Virgen cura a los niños
con salivilla de estrella.
Pero la Guardia Civil

³ Únicamente dos poemas están escritos en primera persona, “La casada infiel” y el fragmento inicial del “Romance del emplazado”. Sin embargo, al no haber psicologismo la primera persona no implica discurso interior, y por lo tanto no desequilibran la tendencia lineal, objetiva y realista del narrador épico.

avanza sembrando hogueras
 donde joven y desnuda
 la imaginación se quema.
 Rosa la de los Camborios
 gime sentada a su puerta
 con sus dos pechos cortados
 puestos en una bandeja. (50-52)

Así, un hecho histórico aparece como la repetición de un acto sacrificial: de la misma manera que la Guardia Romana cortó los pechos de Olalla que devino Santa por ese acto, así también Rosa de los Camborios sufre idéntico martirio de manos de la Guardia Civil Española, mientras la Virgen y San José consuelan a los gitanos. Es interesante destacar que *Olalla* es el nombre gallego para *Eulalia*, y que la ciudad en la que ocurre el martirio se nombra en el romance como *Mérida*, mientras que en la época histórica de los acontecimientos la misma ciudad se llamaba *Emérita Augusta*. Estos procedimientos inscriben el martirio en las tradiciones locales, resaltando su valor ritual –asociado a la *temporalidad mítica*.

Ahora bien, resulta particularmente decisivo en la construcción de esta *temporalidad* el hecho de que los elementos cristianos que aparecen en el poemario no representen el catolicismo castellano, o al menos no en su forma más intolerante, aquella que se vuelve hegemónica a partir de los Reyes Católicos. En efecto, se trata de elementos compartidos por los tres monoteísmos semíticos que confluyeron en el sur de la Península durante la Edad Media, con preponderancia islámica. Es el caso, por citar un ejemplo, de los tres arcángeles cuyos nombres constituyen los títulos de tres romances, subtítulos con los toponímicos de ciudades paradigmáticas de Al-Ándalus: “San Miguel (Granada)”, “San Rafael (Córdoba)”, y “San Gabriel (Sevilla)”. Además, en varios romances aparecen ángeles participando de la anécdota narrada, a la manera de los relatos sufíes, según cuya teología Dios no tiene representación visible, pero se comunica frecuentemente con los hombres mediante los ángeles:

El toro de la reyerta
 se sube por las paredes.
 Ángeles negros traían
 pañuelos y agua de nieve. (15)

Es significativa en el mismo sentido la mención de los Reyes Magos como otro de los elementos religiosos que pertenecen a la tradición cristiana, pero que enlazan con el mundo árabe:

Anunciación de los Reyes
 bien lunada y mal vestida
 abre la puerta al lucero
 que por la calle venía. (35)

Un elemento que tiende a asimilar a gitanos y árabes por otra vía es la figura de la luna, que forma parte de la iconografía religiosa islámica, y que vuelve una y otra vez al lo largo del RG, a veces desempeñando una función tutelar, otras decorativa o antagónica, pero siempre destacada. De hecho, se la menciona en el primer final y en el primer verso del poema (precisamente, en el “Romance de la luna, luna”), del cual es además uno de los personajes principales de la anécdota:

–Huye luna, luna, luna.
 Si vinieran los gitanos
 harían con tu corazón
 collares y anillos blancos.
 –Niño, déjame que baile.
 ...

Por el cielo va la luna
 con un niño de la mano.
 Dentro de la fragua, lloran
 dando gritos, los gitanos. (9-10)

Como se puede observar en ejemplos anteriores, las propias figuras de la Virgen y San José aparecen humanizadas, en coherencia con la tradición islámica para la cual Jesús es un Profeta y no la Encarnación Divina de la teología cristiana.

Es evidente que los rasgos religiosos del RG pueden leerse más como una pátina de la situación del converso que como una expresión del catolicismo hegemónico a partir de la llamada Reconquista, aludiéndose a la situación de sojuzgamiento de los pueblos perseguidos al sur de la Península (árabes, hebreos y gitanos) y haciéndola pareja con la situación de los primeros cristianos clandestinos, e incluso con la sagrada familia. Asimismo, estos elementos habilitan la construcción de una *temporalidad mítica*, por la repetición ritual de un sacrificio cuyas víctimas se sustituyen en un devenir en espiral.

La *temporalidad mítica* está construida también por las correspondencias entre los fenómenos, manifiestas en una metafóricidad que carga al sujeto de la enunciación con los rasgos del poeta-vate, capaz de reconocer los hilos invisibles de un cosmos armónico. Estas nociones, provenientes del simbolismo francés, fueron heredadas por el modernismo, estética en la que se inscribe cómodamente la primera poesía de GL. A diferencia de las metáforas leídas bajo el signo surrealista, la metafóricidad modernista supone un sujeto de la enunciación que profundiza su visión del mundo y es capaz de revelarla, pero no cuestiona su propia configuración como sujeto.

Asociada al ritmo circular de las estaciones y en general a los ciclos naturales, la *temporalidad mítica* está reforzada asimismo por la animización de la naturaleza, recurso que impregna el poemario bajo la forma de la prosopopeya:

La higuera frota su viento
 con la lija de sus ramas
 y el monte, gato garduño,
 eriza sus pitas agrias (17)

La noche busca llanuras
 porque quiere arrodillarse. (35)

y el agua se pone fría
 para que nadie la toque (29)

Queda por hacer mención a la configuración espacial que propone el poemario. Con excepción de THAMAR Y AMNÓN, todas las anécdotas narradas transcurren en el sur de la Península Ibérica. Si bien en ningún momento se utiliza el nombre de Andalucía, ocho de las nueve ciudades que se nombran pertenecen a la región (Córdoba, Sevilla, Granada, Caba, Mérida, Benamejí, Almería y Jerez de la Frontera) con la única excepción de Albacete; además, se menciona al Guadalquivir y se describe una ciudad cercana a Gibraltar. Es significativo que el nombre de las ciudades no aparezca casi nunca como referencia al lugar en el que ocurren los hechos, sino como atributo de personas o productos, o directamente como mojón de un recorrido:

Cinco toronjas se endulzan
 en la cercana cocina.
 Las cinco llagas de Cristo
 cortadas en Almería. (23)

Ángeles con grandes alas
de navajas de Albacete (15)

Mis cuatro primos Heredias
hijos de Benamejí (41)

Compadre, vengo sangrando
desde los puertos de Cabra. (18)

Así, el mapa que diseñan estos puntos geográficos responde a una cartografía trazada a partir de un recorrido y no de una mirada desde lo alto (De Certeau 1999). Según este modo de cartografiar, el acento está colocado en lo cualitativo antes que en lo cuantitativo, privilegiando la escala del cuerpo humano. De esta manera, se desmarca de la lógica cuantitativa de la modernidad en su modo imperial de territorialización, de escala global; por tratarse de un modo de representar el espacio que no se integra cómodamente a la modernidad, abona al mismo tiempo tanto la *temporalidad épica* como la *mítica*. Por su parte, la omisión del nombre de Andalucía opera en el mismo sentido: no se trata del territorio abstracto de una unidad política, sino de un espacio por el que se desplazan mujeres, hombres, cosas.

Hasta acá se pretendió mostrar de qué manera distintos elementos textuales se combinan formando constelaciones que, a su vez, se superponen y yuxtaponen a la manera de los planos del cuadro cubista, produciendo un temporalidad múltiple. La división en tres paradigmas opera como una red de contención para detener un *plural* que tiende a multiplicarse dificultando la lectura del objeto representado –como ocurre con la pintura cubista, donde a menudo es necesario un esfuerzo de construcción a fin de recuperar un sentido.

Otros rasgos propios del cubismo pictórico pueden asociarse al RG: en primer lugar, el *esquematismo geométrico*, que implica una estilización de los objetos, reducidos a sus líneas fundamentales. El RG está poblado de esquematismos: los gitanos, por citar el ejemplo más evidente, atraviesan la escena con los perfiles rígidos del teatro de títeres –género cultivado por GL–, es decir, con la lógica de las *máscaras*. Por su parte, la esquematización asociada a la máscara se relaciona con otro de los elementos cubistas: el uso de las tallas africanas por parte de Picasso, explícito en *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907).

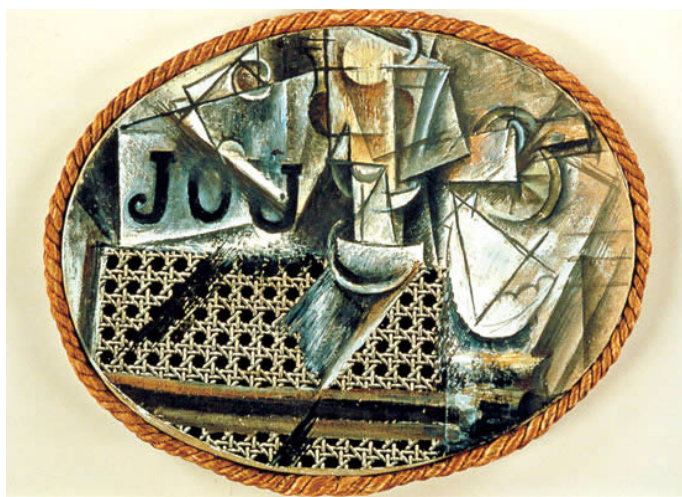


Pablo Picasso. *Les Femmes d'Alger (O. K. G.)* (1907). MOMA.

Posteriormente, Picasso abandona la cita al arte africano, pero conserva sus líneas de fuerza. Es interesante preguntarse si los rasgos localistas, en gran medida estereotipados, con que el RG representa a los gitanos, no podrían asociarse más al uso estético que hace Picasso del llamado *primitivismo*, que a la intención folklórica de Menéndez Pidal. Quizás no esté de más anotar que una de las dedicatorias del RG está dirigida a Lidia Cabrera, una estudiosa de la cultura afrocubana que fue anfitriona de García Lorca en ceremonias de ese tenor durante el viaje del autor a Cuba; otra dedicatoria está dirigida a un arabista de Granada –José Navarro Pardo. Estas dedicatorias ponen en evidencia una conciencia sobre la composición cultural en general, y andaluza en particular, que contradice la ingenuidad que suele leerse en el RG, en ocasiones endilgada al supuesto *provincianismo* de GL. De hecho, tanto el esquematismo como el uso de las máscaras africanas por parte de Picasso están relacionados con el *carácter intelectual* de su composición; en este sentido es interesante leer el primer final del RG:

¡Oh ciudad de los gitanos!
 ¿Quién te vio y no te recuerda?
 Que te busquen en mi frente.
 Juego de luna y arena. (52)

La mención de la frente conlleva una clara alusión intelectual, mientras que la del juego está asociada a uno de los elementos más característicos del primer cubismo: el fragmento *JOU*, abierto a las significaciones de *Journal* y *Jouer*, que remite a la noción de arte como juego, y se abre al ingreso del azar, más tarde retomado por el surrealismo.



Pablo Picasso. *Naturaleza muerta sobre silla de rejilla* (1912). Colección particular.

Por último, el cubismo de Picasso y Braque inaugura la técnica del *collage*; en algunas zonas del RG, los elementos que remiten a diferentes temporalidades se entraman de modo que las suturas pueden resultar invisibles (por ejemplo, en la sustitución del nombre de *Emérta Augusta* por *Mérida*), mientras que en otras, parecen yuxtaponerse a la manera del collage, como en el caso de las dedicatorias.

Así, el esquematismo, el primitivismo, el intelectualismo, el collage y la palabra *juego* en posición evidenciada, en la cual resuenan las nociones de azar y de artificio, constituyen otros tantos rasgos que, junto a la temporalidad múltiple, permiten asociar el RG al cubismo pictórico.

Se ha intentado desarrollar una lectura del RG capaz de *hacer oír* lo que el poemario tiene en común con ciertas indagaciones artísticas de su época (en particular, con el cubismo), indagaciones que colocaron en el centro de los debates culturales la pregunta por toda una práctica de representación controlada desde el sujeto cartesiano. Con esta lectura, se busca llamar la atención sobre una operación textual como la de Menéndez Pidal, que se pretende transparente en la medida en que trata de borrar la concomitancia en la producción de un texto y una clave cerrada de lectura, es decir, de un texto y su propia concepción de la literatura y de la historia. Esta operación textual ha tenido éxito, en la medida en que cierto sentido común proveniente del romanticismo ha pululado en la crítica posterior, consagrando al RG dentro de una estética que no le es necesariamente propia (donde se pretende que los elementos *vanguardistas* cumplan una función decorativa, sobre una matriz *romántica*). Si es cierto que GL utiliza en parte los mismos materiales con los que Menéndez Pidal compone la *Flor nueva de romances viejos*, no lo es que su RG se inscriba en el mismo campo discursivo que aquélla, ni que responda a las mismas concepciones culturales. Este error, que se basa en la confusión entre el uso de determinados materiales y las estrategias compositivas en la obra literaria, ha venido habilitando lecturas de la obra de corte nacionalista, pasando por alto la fuerte crítica que —como se ha pretendido mostrar— incluye el poemario respecto de la construcción de una identidad hispánica, fundante y legitimadora de un orden social; no es un dato menor que el único lugar en el que aparece el gentilicio nacional sea en el título del “Romance de la Guardia Civil *Española*” [destacado mío], poema que describe a los guardias civiles con estos versos: “Tienen, por eso no lloran, / de plomo las calaveras” (49).

Por último, de todas las preguntas que quedan por hacer, ésta me parece ineludible: ¿es el RG una obra cubista, o se trata de una operación de lectura, aplicable a cualquier otra obra? Si bien se trata, en efecto, de una operación de lectura, al establecer en el presente análisis una relación con el cubismo pictórico se tuvo en cuenta el contexto de producción del RG. De hecho, así como inmediatamente después de *Les Demoiselles d’Avignon* Picasso desarrolla el cubismo hermético, en

el cual el análisis geométrico y la yuxtaposición de planos radicalizan el esquematismo dificultando aún más la lectura del objeto representado, también GL profundiza la composición poética hacia la estética de vanguardia –predominantemente surrealista– en el poemario inmediatamente posterior, *Poeta en Nueva York* (de publicación póstuma).

En cualquier caso, la propuesta desarrollada intenta contribuir a desarticular la inscripción acrítica de producciones literarias en el canon de las literaturas nacionales, desplegando parte de un plural de sentido que sigue desbordando las categorías, del lado de la experiencia.

Bibliografía

Ardeneghi, Sebastián y Gonzalo Iparguirre. “Tiempo y temporalidad desde la antropología y la física”. *Revista de Antropología Experimental*, Nº 11, 2011. Texto 18: 251-260. Universidad de Jaén.

Berenguer Carisomo, Arturo. *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires: Eudeba, 1969.

Cano Ballesta, Juan. “Una veta reveladora en la poesía de Federico García Lorca”. En *Romanische Forschungen*, LXXVII, 1965.

Cirlot, Lourdes (ed.), *Primeras vanguardias artísticas*. Barcelona: Editorial Labor, 1995.

De Certau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999.

Funes, Leonardo. “Introducción”. En *Poema del Mio Cid*. Buenos Aires: Colihue, 2007.

Gamber, Ortwin: “Beschauzeichen”. En *Lexikon des Mittelalters*. Munich: Metzler, 2000.

García Lorca, Federico. *Romancero Gitano*. Buenos Aires: Losada, 1995.

_____. *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Editorial Optima, 1999.

Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Traducción de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells. Buenos Aires: Crítica (Grijalbo Mondadori), 1998.

_____. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Traducción de Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica 1991.

Menéndez Pidal, Ramón: “Proemio”. En *Flor Nueva de Romances Viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, 2004 (50° ed.).

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Traducción de Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol Izquierdo Editores, 2007.