

“Reyerta” un poema de creación visionaria

César García Álvarez

*En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.
Una dura luz de naipe
recorta en el agrio verde,
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.
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.
Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienas.*

*Ahora monta cruz de fuego,
carretera de la muerte.
El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.
Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.*

*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 del poniente.
Ángeles de largas trenzas
y corazones de aceite.*

(Federico García Lorca)

REFLEXIONES A PROPÓSITO DE UN TÍTULO

Decir que este poema de García Lorca empieza por el título, pareciera ser una insensatez o perogrullada, y no lo es. Porque es sabido que hay títulos y títulos¹. Prescindiendo, por ahora, de las teorizaciones estilís-

¹Kayser, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Edit. Gredos, Madrid 1961, pp. 250 y siguientes. W. Kayser teoriza al respecto.

ticas y estéticas del caso, todos los autores coinciden en señalar el carácter introductorio y de disposición de ánimos que en sí lleva todo título.

En el caso que nos ocupa, el título es "Reyerta". Esta sola palabra, tan breve, tan concisa y cortante —"cual navaja de Albacete"— nos ubica desde ya, preanunciadora, en un espacio, en un tiempo y en un tema. Porque la reyerta pide un espacio popular e indeterminado; no el espacio del duelo, que es de riguroso formalismo: "en begas de Carrión"; "los fideles y el rey enseñando los mojonés", estando los concurrentes "de seys astas de lanças". Tampoco es el espacio de la discusión, un espacio que exige un mínimo de quietud para poder "discutere", "disipar o resolver, examinar o ventilar atenta y particularmente un problema" (Diccionario de la Real Academia Española). La batalla, por su parte, pide un espacio abierto, grandioso, épico o casi épico: "inmensa llanura y densa polvareda", es el lugar donde, en el Canto III de la "Iliada", se enfrentan teucros con aqueos; en "La Canción de Rolando", LXVI, se dice: "altos son los montes y profundos los valles; abruptas las rocas, siniestros los desfiladeros". El pleito tiene su espacio propio, que es solemne, de sillón y "abdiencia", como requiere el Arcipreste para don Ximio, alcalde de Buxía. A la venganza popular, Lope coloca un espacio de salas cerradas y significativas (Concejo del pueblo y casa del Comendador), donde el colmo de la ira rebase las puertas, así en "Fuente Ovejuna". La afrenta, como en el "Poema del Mio Cid", requiere otro espacio, oculto, presto precisamente para la afrenta, que es deshonor con vergüenza a la vez: "montes altos, fieros montes", donde "las ramas pujan con las nuoves" (vs. 2698 y 2715).

La reyerta es, como en estos casos, también un enfrentamiento entre hombres, pero conlleva su espacio y tiempo propio, que se define precisamente por lo inesperado y la indeterminación. El espacio es indeterminado en la reyerta, porque ésta es sorpresiva o inesperada; alguien colma a alguien (reyerta: "refertus", lleno, colmado) y la gota que rebalsa puede darse en cualquier lugar, en un aguaducho del arrabal de Triana en Sevilla o allá cerca de las tenerías donde Pármeno y Sempronio altercan y dan fin a Celestina. La reyerta tiene aquí, en este poema concreto, un espacio abrupto, de barranco o quebrada; se colmó la copa en este lugar, pudo haberse dado veinte pasos más adelante o veinte más atrás. Y la reyerta —decíamos que es otra nota de este tipo de contiendas— se da en un ámbito popular, entre gente del pueblo (tan amadas de Lorca², allí donde el hombre natural, vivo y

²Sobre la sensibilidad social de García Lorca, puede verse, entre otros: Carlos

expontáneo, rompe con más facilidad en violencia; por esto su arma es la navaja, el instrumento de usos más improvisados, infaltable en el bolsillo de todo hombre español de pueblo; (el aristócrata usa "cortaplumas", y otras armas más contundentes y eficaces...). Juan Antonio, con un apellido o sobrenombre como "el de Montilla", no podía usar sino navaja...

El duelo, la batalla, el pleito, la venganza, la afrenta, y hasta la discusión y el acoso —toda contienda— tienen, para unos o para otros litigantes, su tiempo cronometrado o su espacio medido. La reyerta no. Y es que la reyerta se alimenta del duende, que es espíritu informe, no fácilmente controlable o medible; el duende sube desde las plantas de los pies... es el espíritu de la tierra y a la vez vive en las últimas habitaciones de la sangre. El duende convive con la muerte y no llega si no hay posibilidad que la muerte llegue. Y el duende es español, como la musa es alemana y el ángel vive en Italia. Estos pensamientos, que son de García Lorca³, nos obligan a decir, una vez más, que la reyerta es una contienda, donde junto a lo inesperado, fatal y popular, se da también lo español; porque pueblo, espacio y tiempo enduenado pide la reyerta y éstos sólo se dan en España.

Todo léxico poético se encuentra sujeto, por lo menos, a dos internas líneas de fuerza: una que apunta hacia lo profundo y establece el grosor o densidad fónica y semántica de un término⁴; es algo de lo que hasta aquí acabamos de hacer, pero hay otra línea de fuerza que es horizontal e incitadora: cada elemento poético (palabra, verso, estrofa), en este caso "Reyerta", sufre su propia insuficiencia y reclama e incita a la lectura del poema total, en el que este elemento lingüístico se configura y al que configura; debemos preguntarnos entonces dónde radica, en última instancia, esta insuficiencia incitadora de todo título y de este título; sabemos de su existencia, porque al acercarnos sencilla e ingenuamente a la palabra "Reyerta", nos sentimos emotiva y sentimentalmente impulsados por esa fuerza⁵ a caminar en la lectura

Morla, *En España, con García Lorca*. Editorial Aguilar, Madrid 1957. José Luis Cano, *La poesía de la generación del 27*. Editorial Guadarrama, Madrid 1970. El tema es de tal riqueza que el profesor Roque Esteban Scarpa dirige actualmente un seminario en la Universidad de Chile (Instituto Pedagógico de Santiago) sobre la problemática.

³García Lorca, F. *Teoría y juego del duende* (Conferencia). Véase Obras Completas. Editorial Aguilar, Madrid.

⁴Martínez Bonati, F. *La estructura de la obra literaria* (Una investigación de filosofía de lenguaje y estética). Editorial Universidad de Chile, Santiago de Chile 1960. No usa ciertamente los términos "profundidad" y "horizontalidad", pero el lector adivinará que son asimilables en la triple dimensión del signo.

⁵Pfeiffer, J. *La poesía*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México 1966, p. 14.

del poema total; pero no es suficiente esto, debemos aclarar la objetividad de nuestro sentimiento embatido. Intentémoslo.

En la estructura de la obra literaria, están siempre presentes tres estratos o planos: el plano lingüístico, el plano temático y el plano de la composición⁶. Cuando iniciamos la lectura del poema que nos ocupa y decimos, "Reyerta", hemos entrado en el poema; pero he aquí que nuestro sentimiento, de los tres planos que configuran el poema, sólo ha participado aún de uno, del lingüístico, de la organización fónica y la carga semántica; faltan por sentir el plano temático (motivos del poema "Reyerta") y el plano de la composición (disposición de elementos lingüísticos y temáticos de esta "Reyerta"), que pide todo título y se da tan sólo a lo largo de todo el poema. Nuestro sentimiento y emoción, así pues, ante la lectura del título "Reyerta" y captación vivencial de sólo un plano, el lingüístico, se siente de inmediato impulsado, incitado, para que la "Reyerta" (título) se nos haga "Reyerta" (poema total); se ha encendido el fuego poético que pide resuenen todos los fuegos y acordados se produzca el milagro del poema para el lector.

No podemos dejar de lado una breve reflexión acerca de la función expresiva del mismo título "Reyerta", aludíamos antes a ello.

"Reyerta" es un título breve, brevísimo. Y como ha analizado Alfonso Reyes, a propósito de Azorín⁷, a la frase corta en sí se necesita hacerle algunos reparos: "Lo bueno, si breve, dos veces bueno". dice Gracián. La frase corta no denuncia necesariamente timidez. En aquel cubano fino y ardiente —José Martí— la frase corta era un latigazo eléctrico. Por otra parte, lo breve, es de suyo, imperativo. Creemos que la expresividad del título "Reyerta", la entonación cortante con que ha de leerse, se encuentra más cerca de Martí que de Gracián o Azorín. La poesía de García Lorca ni es tímida, ni propende a una didáctica de la bondad; por el contrario, poesía es la suya "más cerca de la sangre que de la tinta", cargada de gran poder expresivo e intensidad dramática. Y no se piense, en el caso de García Lorca, que decimos esta frase por simple retórica; en la expresividad dramática de esta palabra —título "Reyerta"— se hacen eco o confluyen nada más y nada menos que cinco más amplios niveles de expresión. Con fino oído, es posible escuchar en "Reyerta" una quintuple resonancia de la que esta palabra se hace eco y recibe color expresivo: 1) "Reyerta",

⁶Félix Vodička-Oldřich Belič, *El mundo de las letras* (Introducción al estudio de la obra literaria). Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970; cap. II, p. 59.

⁷Reyes, Alfonso: *Tertulia de Madrid*. Editorial Espasa-Calpe (c. Austral. n.º 901), Buenos Aires, 1949, p. 16.

como simple título que sugiere una contienda aún sin definir, lo hará la lectura de los versos; 2) "Reyerta", como título en el que se asimila el ámbito de drama y sangre que son los 38 versos del poema; 3) "Reyerta", como "palabra vértice" en la que se da cita o confluye toda la dramaticidad del *Romancero gitano*, libro al cual pertenece este poema⁸; 4) "Reyerta", palabra de expresividad vibrante y colmada, visualizada ahora en una estructura mayor, en el léxico total de García Lorca⁹; 5) y, finalmente —también es lícito hacerlo— este término iluminado en un contexto aún más amplio, inserto en la palpitación humanizada, "de hervor y fiebre poética, de pasión y vida"¹⁰ de la generación del 27. No nos extrañemos de esta plurivalencia expresiva de "Reyerta": cuando una palabra ha recibido el golpe creativo, poético, goza de esta amplia gama de significatividad. Los poetas nada crean en vano.

Cuanto venimos diciendo, nos obligaría a plantear un último problema introductorio: la actitud lírica que, desde el título, se vislumbra ya para todo el poema.

El carácter de drama que sugiere el título nos llevaría a una disposición de ánimo presto para escuchar una tonalidad o actitud lírica apostrofica¹¹; sin embargo no es esto totalmente claro, porque la enunciación con su singularidad descriptiva (de carácter épico) también se da cita aquí (versos 23 al 30), sin olvidar que en el poema los tiempos en presente y la palabra visionaria que lo caracteriza apuntarían a una participación intensiva del hablante lírico y, por consiguiente, al lenguaje de la canción¹². Luis Cernuda llegó a constatar, aunque no se

⁸Cernuda, L. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Editorial Guadarrama, Madrid 1957, p. 170. Comenta el carácter dramático del *Romancero Gitano*, que considera uno de sus defectos principales.

⁹Cernuda, L. Obra citada, p. 168, hablando de toda la obra en general de García Lorca, advierte esta onda dramática que no sólo recorre el *Romancero Gitano*, sino toda su obra sin excepción. Recorría también "su" palabra oral, a la que Gerardo Diego dedica *La voz de Federico* y habla de "su música y su gesto". José Luis Cano, obra citada, p. 30 se refiere igualmente al carácter eminentemente expresivo de la voz de García Lorca.

¹⁰Nos referimos, naturalmente, a la segunda fase de esta generación, la que va después de 1928, precisamente el año en que García Lorca publica *Romancero Gitano* en el que se incluye "Reyerta". No es necesario insistir en el nuevo estilo de vida y humanidad que cobra, a partir de esa fecha, la Generación del 27. Véase: Machado y la generación del 25, José Luis Cano en revista "La Torre", enero-junio, 1964; Miguel Hernández y su amistad con Neruda, Juan Cano Ballesta en revista "La Torre", abril-junio, 1960; *Importancia de Larrea*, Luis Cernuda en obra citada, p. 155; y José Luis Cano, obra citada, p. 11 y ss.

¹¹W. Kayser, obra citada, p. 445 y siguientes.

¹²Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*. Editorial Revista de Occidente, Madrid, 1963; según sus teorizaciones, el carácter descriptivo alejaría al poema "Re-

detiene a explicarlo, esta problemática del poema "Reyerta", que por lo demás es propia de todo el "Romancero gitano". Digamos, antes de resolver el problema —si es posible resolverlo— que ningún poeta desea le obliguen a hacer poemas como se hacen los bizcochuelos, a cierta temperatura y en molde; "libertad es el arte" escribió un poeta, y García Lorca, gran poeta, deja entrever en sus poemas esta libertad creadora, sabio manejo y hábil práctica con que moldea entre sus manos la sustancia poética toda, que en última instancia es enunciativa, apostrofica y canción a la vez¹³. "Reyerta", entonces, ¿es un poema en actitud de canción, enunciación o apóstrofe? Es lo uno y es lo otro. Lo importante no es que un poema, como una obra musical, cante en diversos tonos, sino que las modulaciones se hagan con tal inspiración y acierto que los cambios de tonalidad resulten como necesarios o casi obligatorios para la revelación del ser, meta de todo buen poema. Esta acusada libertad de tratamiento de la materia poética —que en el caso de Parra se hace hasta "antipoema"— no es sólo de ahora, se lo planteó Dámaso Alonso, por ejemplo, a propósito de un poeta y un poema nada cercano a nosotros, "Las Soledades" de Góngora¹⁴.

Que esas modulaciones "resulten como necesarias o casi obligatorias", no implican suavidad de por sí; las distintas variaciones de actitudes que sorprendemos en el poema "Reyerta" no se producen necesariamente por la vía suave, sino brusca: áspera es su triple estructura, que luego analizaremos; hay fuerza y vigor deslumbrante en sus imágenes; y no se oculta —y aquí queríamos llegar— el contraste de las tres actitudes líricas: descriptiva o épica (novelesca para Ortega, para él sólo lo narrativo pertenecería a la épica) del verso 1 al 22; dramática, versos 23 al 30; y condolientemente lírica del verso 31 hasta el final.

Son peculiares estas disonancias y anormalidades en la poesía de García Lorca, se encuentran presentes, por lo demás, en toda la estructura de la lírica contemporánea¹⁵. Sabido es que caracteriza a la nueva lírica las tensiones disonantes que brotan, concretamente en este poe-

yerta" de la actitud lírica de la canción. Reconoce, sin embargo, que no todos opinan igual, así W. Kayser, obra citada, pp. 446 y 451.

¹³Staiger, E. *Conceptos fundamentales de poética*. Editorial Rialp, 1966, p. 207. Félix Martínez Bonati, obra citada, pág. 132. Y W. Kayser, obra citada, p. 445. Con distintos matices coinciden sobre el tema los tres autores.

¹⁴Alonso, D. Prólogo a *Las Soledades* de Góngora. Edita: Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid 1956.

¹⁵Friedric, H. *Estructura de la lírica moderna*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1959, pp. 12 a 26. Erich Kahler, *La desintegración de la forma en las artes*. Editorial Siglo Veintiuno, México 1969, pp. 77 y siguientes.

ma, de muchas fuentes (imágenes, motivos, ritmo) pero sobre todo de algo líricamente más profundo y significativo: de los choques e insólitas fusiones (por la pérdida de la univocidad y predominio de la indeterminación) de las tres actitudes líricas fundamentales: enunciación, apóstrofe y canción. Esta pérdida de la univocidad y predominio de la indeterminación, concretamente en "Reyerta", no sólo se da al nivel léxico, sino a niveles poéticos más profundos. Observémoslo: Del verso 1 al 22, a un nivel, el de la composición, se describe una reyerta; sin embargo, en los mismos versos a otro nivel, el de la expresión o plano léxico, predomina la actitud dramática que vive el hablante lírico; dígame lo mismo del verso 31 hasta el final, a nivel de la composición predomina lo descriptivo, sin embargo el tono de doliente despedida es de "lamento", forma interna de la canción¹⁶. ¿Se trata, entonces, de un tratamiento antipoético? Tratamiento anormal, sí; alarmanante, sí; disonante, sí; carente del fuego poético creador, no. García Lorca, como todos los grandes poetas, estaba dotado de esa poderosa fantasía capaz de fundir y acrisolar todos esos materiales poéticos que suelen brindar las retóricas. Heredero de Rousseau, Diderot y Novalis —tal vez sin conocer directamente sus ideas sobre poesía— confiesa Lorca su fe en el poder y fuerza de la imaginación creadora que llega con su fuego a esos serios pilares como son la temporalidad expresada en los verbos, disolviendo los tiempos pasado, presente y futuro, con ello la distinción de los géneros y actitudes en la formulación rígida con que suelen separarse. Lorca tiene fe en la musa, a ella se arroja, y nosotros con cualquier bagaje técnico de interpretación y análisis que tengamos debemos ser muy conscientes de su uso, nos sirve tanto como la pequeña embarcación vale al experto buceador de profundidades: su verdadera realidad se encuentra más allá del remo y la brújula que hasta allí le condujeron, otros ojos y otra materia son los que ahora necesitará para cumplir su misión. ESTOS OJOS Y ESTA MATERIA ES LA QUE GARCÍA LORCA NOS RECLAMA AHORA PARA ENTRAR EN SU POEMA.

I. EL TORO DE LA REYERTA

Para un comentario más adecuado del poema, lo dividiremos en tres partes implícitamente supuestas en el mismo poema¹⁷: I. El toro de la

¹⁶Kayser, W., obra citada, p. 453.

¹⁷Dos son las razones que nos llevan a esta triple división del poema: una, la triple actitud lírica que se observa en el poema y que hemos comentado sobradamente en la introducción; la otra, la separación tipográfica que el mismo García Lorca dio a su poema.

reyerta; II. Llega el juez con guardia civil; III. Muslos heridos en tarde loca de higuera.

La primera parte, "El toro de la reyerta", dice así:

- 1 *En la mitad del barranco*
- 2 *las navajas de Albacete,*
- 3 *bellas de sangre contraria,*
- 4 *relucen como los peces.*
- 5 *Una dura luz de naipe*
- 6 *recorta en el agrio verde,*
- 7 *caballos enfurecidos*
- 8 *y perfiles de jinetes.*
- 9 *En la copa de un olivo*
- 10 *lloran dos viejas mujeres.*
- 11 *El toro de la reyerta*
- 12 *se sube por las paredes.*
- 13 *Angeles negros traían*
- 14 *pañuelos y agua de nieve.*
- 15 *Angeles con grandes alas*
- 16 *de navajas de Albacete.*
- 17 *Juan Antonio el de Montilla*
- 18 *rueda muerto la pendiente,*
- 19 *su cuerpo lleno de lirios*
- 20 *y una granada en las sienas.*
- 21 *Ahora monta cruz de fuego,*
- 22 *carretera de la muerte.*

Observemos los ocho primeros versos. ¿Por qué elegimos ocho? Es el primer movimiento de cámara¹⁸, movimiento hacia el interior del barranco. La primera parte del poema, sus 22 versos, se mueven en una alternancia de miradas muy cinematográficas, ya hacia adentro ya hacia afuera del barranco: versos 1 a 8, 11 a 12, y 17 a 20 la mirada del hablante lírico se sitúa en el interior del barranco; versos 9 a 10, 13 a 16, y 21 a 22 la mirada se tiende hacia afuera, capta detalles, que evidentemente ayudan a configurar más el drama. El hablante lírico, sus ojos, con ese mirar inquieto, preocupante, alternativo, es quien es-

¹⁸Sobre las relaciones cine-literatura, relaciones de las que no está exento este poema, puede verse: *Cine, arte e linguaggio*, de Alberto Consiglio, Milán 1936; *La littérature cinématographique*, en "Revue du Cinéma, nº 13, París 1948, artículo de Mario Vendone; *El cine en el problema del arte*, de Luigi Chiarini, Editorial Losange, Buenos Aires 1956. *La influencia del cine y la televisión*, de G. Cohen. Séat y P. Fougeyrollas, Editorial Fondo de Cultura Económica, México 1967.

tablece la dinámica de esta primera parte del poema. Como lectores no nos queda otra actitud que la de asumir los elocuentes ojos de este conmovido hablante; colocados en sus pupilas estaremos prestos para ver, sentir y vivir su temple de ánimo, la vibración anímica que le embarga tal espectáculo, que es la "verdad" del poema¹⁹. Por ser este un poema que en gran medida se nos ilumina desde los ojos conmovidos del hablante lírico será necesario, antes de nada, detenernos a analizar cual sea la función de lo visual en el poema "Reyerta".

Los ojos, como clave interesante para entender no sólo a García Lorca sino a otros muchos autores, ha sido expuesto con gran acopio de documentación por el profesor Eleazar Huerta en sus cursos sobre Galdós, en la Universidad de Chile²⁰. Para los tratadistas españoles de estética en el siglo XVI, existían dos sentidos realmente estéticos: los ojos y los oídos. Ojos y oídos dan contrastes, línea, graduaciones, matices; y, sabido es, por lo demás, que las culturas pasadas han sido eminentemente auditivas (por la transmisión oral de textos). Es muy fácil reconocer la huella ya auditiva, ya visual en casi todos los textos literarios y no literarios de épocas pasadas²¹. No es esta la oportunidad de hacer tal análisis, sino aplicarnos a García Lorca y este su poema "Reyerta".

García Lorca fue pintor y fue músico, más lo segundo que lo primero, poeta más que ambas cosas juntas. Si no supiésemos que fue un hombre de su tiempo, marcado como todos nosotros por la nueva cultura visual del cine y la propaganda (ahora también la televisión) estos dos antecedentes —afición por la pintura y práctica de la música— serían suficientes para explicarnos algo de su gran don visual, presente en la rotundidad plástica de sus imágenes poéticas y también en la eficacia de lo auditivo, tan presente en el singular ritmo con que dota a todos sus poemas.

En el caso de "Reyerta": dos planos de percepción y de consiguiente expresión condicionan la postura con que mira la reyerta el hablante lírico (para estar en el poema de García Lorca, y no en un poema subjetivamente fabricado por nosotros, esta acomodación emotiva hacia los dos planos de mirar del hablante, son absolutamente necesarios). Estos dos planos son: el visual y el auditivo. Advirtamos en esta primera parte del poema la carga funcional y expresiva de la percepción visual. Lo visual tiene una función predominante y sustantiva. VEMOS: la acción en el "barranco", y en su "mitad"; "las navajas" pintadas de

¹⁹Pfeiffer, J. obra citada, pp. 42 y siguientes.

²⁰Curso 1971, en el Instituto Pedagógico de Santiago.

²¹Particularmente en los textos épicos, así: los vocativos o apóstrofes directos y las series verbales "señores", "sepades", "vos diré", etc., en el *Poema del Mio Cid*, que acusan la presencia de unos oyentes. En *La Iliada*, así Staiger, se daría acentuadamente lo visual.

“sangre” y relucientes; y la “luz”, ¡qué más visual que la luz!, definidora y lineal, que recorta y perfila “caballos” y “jinetes”. Los sujetos de la acción se expresan igualmente en términos visuales: “navajas”, “luz”, “dos viejas”, “ángeles”, “el toro”, “Juan Antonio”; en una palabra, los elementos de mayor significación en el poema, son elementos precisamente que entran por los ojos. Si nos reducimos ahora al ámbito espacial, lugar del suceso, la plasticidad e intencionado concretismo visual se hace igualmente patente: en “el barranco”, pero en su “mitad”; pelea a “navaja” pero son de “Albacete”; reyerta, sobre “verde naípe”; “dos viejas en un olivo”, pero concretamente en su copa²²; un “cuerpo”, pero lleno de “lirios” y “granadas”; una “cruz”, pero de “fuego”; y en una “carretera”, pero es “de la muerte”. Esta primera parte del poema nos lleva a una conclusión necesaria: el poema se puede comprender perfectamente en términos visuales, sin que haya que apelar a otras percepciones sensoriales.

Cuál sea el clima que este tratamiento visual del poema crea en nuestra alma como lectores, es algo en que nos vamos a fijar ahora²³. Sabido es que la vivencia de los mensajes visuales tiende a adormecer la función de la inteligencia: más que a una información de saberes, lo visual llama a una participación directa de la realidad; es por lo que la reyerta, así pues, se nos hace aquí, en el poema, más viva, más cercana e hiriente. Alejado el control de lo intelectual (por obra de lo visual), nos situamos directamente en la mitad del barranco al desnudo de defensas, con nuestra sola emotividad en la mano. El poema “Reyerta” se nos convierte así en un poema de emoción, emoción no contada sino sentida. Se ha dicho además que la información visual afecta a la personalidad de una manera más intensa y contenida, y ciertamente es así: ¿acaso en el poema no se nos fuerza en algún grado la personalidad hasta hacernos visionarios, ver en la “copa de un olivo” como “lloran dos viejas mujeres” y en el aletear sobrecogedor de “ángeles con grandes alas de navajas de Albacete”? Cuando la palabra está hecha para ser tomada como elemento puramente verbal, como signo, lanza su eficacia mediatizada, pues la inteligencia al descifrar el signo lo filtra, proponiendo a la emotividad aquello que racionalmente cree ella que debe sentirse²⁴. Pero cuando

²²Los versos 9 y 10 tienen dos posibles interpretaciones: las dos viejas están realmente sobre la copa del olivo; se trataría de un rasgo surrealista, un precedente del nuevo libro que va a publicar: *Poeta en Nueva York*. Versos 9 y 10 habría que entenderlos en el mismo sentido que aquellos otros: “por los espejos sollozan bailarinas sin cadenas”. En la segunda interpretación se trataría de una mera ilusión óptica: Estas mujeres, al estar en un plano superior al olivo las haría aparecer para el hablante lírico, que las observa desde abajo, como subidas al árbol. En cualquier caso la función de lo visual está patente.

²³G. Cohen, Séat y P. Fougeyrollas, obra citada, seguimos aquí algunas ideas expuestas por estos autores.

²⁴Wallon, H. *De l'acte a la pensee*, Flammarion, Paris 1945.

la palabra poética, como aquí, está dada como señal, hecha para ser vista, los mecanismos de la conciencia y del sistema nervioso cerebroespinal pasan a segundo plano y adquiere el primero el sistema neurovegetativo; en consecuencia, el poder de impacto y la potencia mágica comienzan a operar. ¿Existe, por ejemplo, mayor magia e impacto que las navajas y la luz sean en los ocho primeros versos los sujetos agentes del drama?, y ¿no escapa a toda posibilidad real y entra de lleno en lo fantasmagórico la ubicación de las dos mujeres, la acción increíble del toro, los ángeles monstruos y la cruz de fuego sobre la que monta Juan Antonio camino de la muerte? Otra cualidad de la palabra visual, comprobada también en este poema, es la de su poder de concentración o enclaustramiento. Se nos encierra en el barranco y hasta nos hace saltar la sangre a la ropa. Y es que aislado el poder de la mente con su carga cultural y hábitos acostumbrados de mirar, estamos y hasta somos lo que vemos en la reyerta²⁵, y no lo que pensamos. Entrados a un poema visual, no hay fáciles huidas o lugar a evasiones por razonamientos mentales. Por esto el poema "Reyerta" es eminentemente encerrador y comprobador del hecho; pareciera hasta frío en algunos casos; el hablante lírico, por ejemplo, en esta primera parte del poema no reacciona, el impacto ha trastocado su mente y hay ante ella un desfile de símbolos rotundos, no equiparables a otras reyertas conocidas. Nada hay en él, en el poema, que aluda a razones causales o juicios valorativos. No hay distancia entre el yo y la reyerta, como para poder contemplar y juzgar. Tampoco hay lugar a dudas, imprecisiones o comparaciones, todo es cortante y definitivo, incluso aquello que pareciera más disonante o contradictorio: "dura luz de naipe", "agrio verde", "el toro se sube por las paredes", "grandes alas de navajas", "los ángeles negros" concurriendo a la escena con sus "pañuelos y agua de nieve", el llorar de "dos v ejas" sobre un olivo. La información visual, con su fuerza de imposición de formas, nos deja como lectores aislados de nuestra habitual representación del mundo. En "Reyerta" hay que entrar con esta disposición de ánimo, prestos a olvidar todo otro tipo de contiendas conocidas, y que ya en la introducción anotábamos: las navajas son aquí las que luchan, la luz quien recorta y coloca en escena caballos y jinetes, hay toros que se suben insólitamente por las paredes... Todo un nuevo sistema de percepción. La función denotativa o de apelación a un referente real, se ha perdido; la palabra ya no es vehículo de ideas sino creadora de situaciones, de una situación local muy concreta, cuya ferocidad hay que compartir para saber cómo es esta España donde, por un oscuro fatalismo, goyescamente el hermano dispara su garrote o abre su navaja contra el hermano. Esta palabra visual

²⁵G. Cohen, Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema*. Presses U. de France, Paris, 1958.

del poema insta a la participación²⁶ y no a una mera función de recepción; pide no conductas de respuestas, sino comportamiento de empatías; obliga a que el español se encuentre con su propia verdad fatídica o enduendada y que gima y suspire al compás de esa puntuación breve que se inicia a partir del verso 9. Por último, se ha afirmado que la información visual es de por sí dramatizante, surrealizante y poetizante; si esto no estuviese sobradamente patente en el poema "Reyerta", nos detendríamos a comentarlo. Creo que no es necesario²⁷.

Reduzcámonos nuevamente a los ocho primeros versos. Pareciera, a un primer nivel de lectura, que se trata de una fría comprobación de la reyerta; si acaso, con un detenido acento en los elementos paisajistas y pictóricos: "sangre", "luz", "agrio", "verde", "relucen", "perfiles" etc. ¿Dónde, nos preguntamos, se encuentra entonces la fuerza de la contienda que, más adelante, hasta hace que un toro se suba por las paredes? El poema exige una lectura a nivel simbólico. Cada término del poema conlleva una potente carga y densidad interior que es preciso romper. Pide, el poema, una lectura a nivel subterráneo, y a él debemos bajar, so pena de no entender el mismo poema. Intentémoslo.

"En la mitad del barranco". Se nos coloca de súbito en el lugar de la acción. Sin preámbulos ni explicaciones. ¿Dónde estuvo antes el hablante lírico o cómo se suscitó esta contienda? No importa. Como tampoco importa aquello que nosotros hayamos estado haciendo hasta el instante mismo en que esta "Reyerta" puesta ante los ojos nos embargó. La reyerta, nos toma desde un principio con toda la intensidad feroz, sobrecogedora y subyugante de que es capaz; y a ello debemos atenernos.

Se nos dice, además, en este primer verso, que el espacio es un "barranco". Sin haber leído el modo de suceder de la reyerta esta sola y primera pincelada —"barranco"— nos sugiere todo un espacio dramático para una acción venidera no menos dramática. Porque "barranco" es esto: espacio duro, cortante, agreste o salvaje, como son las pasiones mismas de la reyerta que vamos a esperar. "Barranco" significa armonía espacial improvisadamente rota, como es el modo de quebrarse la armonía cuando se desata la reyerta; es lugar de caída, profundidad y peligro. Si las alturas son lugares de cruz y de paz, habitaciones de

²⁶A. Michotte van den Berck, *La participation emotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran*, Paris, 1953; y Cohen-Séat en *Les phénomènes de participation et d'empathie* obra citada, cap. iv.

²⁷Sin embargo, algo sobre el romance y su sentido auditivo: El romance octosílabo, "tan de veras español" como decía Lope, con su mantención de ritmo y sonos de redoble crea un ambiente de magia o encantamiento como todos los ritmos reiterativos. La reyerta, de por sí, se dijo en la introducción, es instintiva e irracional, pide este ambiente de magia. Sin olvidar la significación auditiva, de agitado respirar, que proporcionan la puntuación binaria, que parte del verso 9 al 16. Quevedo diría que "suenan el corazón" del hablante lírico.

Dios²⁸ —Dios vive en Jerusalén, "Ciudad Alta"; Júpiter en el Monte Olimpo; Siva en los glaciares del Himalaya; Marduk, dios babilonio, en el alto Sol— las profundidades, "el barranco", son espacio de tinieblas e infierno: el Hades para los griegos; el Seol para los hebreos; el Infierno ("inferus", debajo) para los cristianos, se encuentran situados en lo profundo. Las fuerzas del mal viven en el "barranco" y en él nos encontramos.

García Lorca tiene un gran sentido para la captación dramática de los espacios. Díaz-Plaja ha visto los paisajes de García Lorca como solidarios del goce y del dolor. En esta primera parte del poema, en la que el personaje central es la reyerta misma, los espacios están dados con una clara función simbólica de acentuación o de apoyo: el césped, por ejemplo (verso 6), se encuentra desmaterializado, es puro color "verde agrío", se paladeará desagradablemente, no importa tanto su realidad espacial; "la copa de un olivo" (verso 9) tampoco nos aporta una nota paisajista, sino de acentuado dramatismo, donde "lloran dos viejas mujeres" (¿y existe acaso algo más alejado de lo real espacial que este espectáculo visionario?); en el verso 12 "las paredes" deben ser vistas como fuerza, pasión o ímpetu de la reyerta, su valor denotativo hacia un espacio real no existe; Juan Antonio el de Montilla (en los versos 17-18) "rueda muerto la pendiente", lo que hace que este lugar haga más muerta la muerte y no más descriptivo el suceso de sangre.

En este lugar "del barranco" "las navajas de Albacete" han empezado a actuar. Que la contienda se realice con navaja y no a golpe de cuchillo o disparo de pistola, es muy significativo. Ya anotábamos en la introducción el carácter emergente que en sí tiene toda navaja. Los términos "reyerta", "barranco" y, ahora, "navaja" se encuentran unidos en una misma onda, configuran el modo inesperado o sorpresivo con que surgen esta clases de contiendas. Todo en ella se improvisa. Instrumento de emergencia es la navaja, como espacio inesperado es el "barranco" y sorpresiva es la acción de la "reyerta". Que las navajas sean de "Albacete", de acero ricamente templado en sus aguas, acanaladas y vibrantes, de nueve girodias, y con cachas oscuro castaño que hace más brillante y manejable la hoja en forma de pez, no está dicho en vano por el poeta: se suma a otras tres palabras, "mitad", "barranco" y "navaja", igualmente símbolos de peligrosidad, y que son ellas solas casi todo los dos primeros versos.

Pero, ¿cuál es el actuar concreto de estas navajas? Doble. "La navajas" hacen reyertas (verso 4) y muestran reyerta (verso 3). Color (verso 3) y acción (verso 4) se unen a ellas para decirnos cual sea el grado de enfrentamiento o choque que allá abajo, en el "barranco", se su-

²⁸Eliade, M. *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1946. Ch. Vaudeville, *Etudes sur les sources et la composition du Ramayana de Tulsi-Das*, Paris 1955. G. Van der Leeuw, *La religion dans son essence et ses manifestations*. Paris 1948. Jean Danielou, *Dios y nosotros*, Editorial Taurus, Madrid, 1961.

cede. Primero el color: “de sangre contraria” y a pesar de ello “bellas”, calificación disonante que nos golpea tanto como lo harán después “el agrio verde” (verso 6), las alas de navajas (verso 16) o la “muda canción” (verso 26) de serpiente. Hugo Friedrich al referirse a la lírica moderna, nos dice algo que aquí García Lorca nos confirma: opera en la lírica moderna, comenta Friedrich, un dramatismo agresivo por los temas o motivos contrapuestos, y por la oposición entre la designación y lo designado. El lector no se siente seguro en estos campos, sino alarmado. El vocabulario corriente cobra sentidos insospechados. La palabra, la sintaxis, la adjetivación, la lógica más habitual, todo se encuentra dislocado; y dedica después unas reflexiones a lo grotesco y feo, que en ningún caso ve como antagónico de lo bello. García Lorca encuentra y aplica, mediante estos recursos contrapuestos de nuevo estilo, una de las armas más eficaces para hacer su reyerta más enfrentada. Así “bellas de sangre contraria” es una expresión de color, pero sobre todo de odio inconciliable, de anuncio de muerte (verso 18), medida de la intensidad con que se pelea, y alusión a un tiempo transcurrido, suficiente como para que las heridas se hayan producido ya en unos y en otros; la sangre de cada navaja es sangre de adversario, con veneno de serpiente (verso 26). Todavía no hay muertos, heridos en ambos bandos, la pugna está equilibrada, el de Montilla sigue en pie, pero las lágrimas de dos viejas mujeres están a punto de brotar.

El verso tercero condensa anticipadamente aquello que los versos 18 (“muerte”), 19 (“lirios”), 20 (“granada”), 25 (“sangre resbalada”) dan cumplimiento fatal. Una onda de sangre recorre lo largo del poema. “Cada vez que un personaje lorquiano está en trance de morir, dice Díaz Plaja, la sangre canta su canción difícil”. Así sucede aquí.

Y “las navajas”, decíamos, hacen también reyerta: es el verso 4. “Relucen” con chasquidos de luz instantáneos y cortantes, como los del pez que salta en el agua. Tiene la navaja forma de pez, pero la imagen aquí es dinámica, no estática; obra escurridiza, cortante y rápida como el pez. Es el suyo un relucir sonoro, de acero que chasquea contra otro acero²⁹.

Del verso 5 al 8 hay un cambio de protagonista: ya no serán las navajas, sino la luz. Se modula y se enriquece el poema³⁰. Luz de verdadera reyerta, es la de estos versos: “dura” (verso 5), que marca o define las líneas del odio. Una luz sólida, como aquella que usaban los “tenebristas” españoles en sus cuadros; de relieve, porque en la reyerta

²⁹Díaz-Plaja, G. *Federico García Lorca*. Editorial Espasa-Calpe, Madrid 1967. Ha hecho notar el predominio de caballos y peces, sobre otras zoologías, en el *Romance-ro Gilano*. La presencia, en el verso 4, del pez confirmaría la tesis de J. L. Cano sobre Lorca: “cuando habla del mar nunca es protagonista, sino pura escenografía o elemento decorativo o pictórico”; “sentía un sagrado temor ante el mar”. Como en el caso de Fr. Luis de León, existe en Lorca un deseo de ver el mar “tierra adentro”, “el mar de las mieses” decía el fraile agustino.

³⁰Tomamos el término “modulación” en estricto sentido musical.

todo es acentuado. No sabríamos cómo caracterizar más esta "dura luz de naípe", que es luz de odio, sino contraponiéndola a aquella otra luz de amor con que los pinceles de Fra. Angélico tocaba el rostro de Jesús en su famoso "Descendimiento"³¹. Y esta luz opera sobre "el agrio verde", un verde que no aprecian los ojos sino el gusto, con la consiguiente acidez que en sí tiene toda reyerta. En pintura se dice "verde agrio": el color falto de suficiente armonía o consonancia. En este sentido, "el verde" se une a "barranco", "navaja" y "reyerta" para formar un arco de arquitectura donde la presencia de la disonancia vive amenazante. En una palabra, "luz" (verso 5) y "verde" (verso 6) son elementos lumínicos que nos ponen la reyerta en los ojos.

Esta "dura luz" protagonista ahora, dibuja un cuadro de reyerta muy concreto: "caballos enfurecidos y perfiles de jinetes". En este espectáculo, la jerarquía de percepción se pierde, y se accede a lo visionario. Las sombras de los contendores, proyectada en encabalgamiento sobre "el agrio verde" tienen para el hablante lírico la misma encarnación de odio que antes el "barranco" con su rota geografía o las navajas con su belleza de sangre. Pero existe en el hablante lírico algo más que unos ojos estéticos fáciles para la ensoñación de sombras animadas³². La perturbación de espíritu que este hecho de sangre le proporciona hace brotar de su subconsciente viejas imágenes arquetípicas: así las de los "caballos enfurecidos". Figura mítica es el caballo, vinculada a la muerte: caballos de la Apocalipsis, preanunciadores del fin del mundo; caballos Centauros en las metopas del Partenón o en el frontón Oeste del templo de Zeus en Olimpia; caballos de horror y muerte en el bombardeo de Guernica de Picasso. En García Lorca el caballo es casi siempre elemento negativo o preanuncio de muerte: en "Canción de Jinete", en el último acto de "La Casa de Bernarda Alba", en "Bodas de Sangre", en "Romance de la Guardia Civil Española" en el que un caballo malherido llama a todas las puertas, y en tantos otros poemas. En el poema que nos ocupa, "Reyerta", para que el drama tenga menos de personas y más de confesión de viejas pasiones primarias, de los jinetes se nos da sólo sus perfiles.

La primera mirada, o movimiento del poema (versos 1 al 8), puede ser sintetizada así: Se trata de un drama de odio que gira en torno a dos centros o ejes: profundizador uno, dinamizador otro. He aquí el esquema:

³¹Aznar, Camón: *La Anunciación de Fray Angélico*, artículo publicado en ABC de Madrid (no he podido confirmar la fecha). Clemencia de Acheval en *Criterio*, Buenos Aires, 4 de enero de 1945.

³²C. G. Jung, *Psicología y Poesía*, en "Filosofía de la ciencia literaria", por E. Fromminger, trad. de Carlos Silva, México, FCE, 1946, págs. 335 a 352. Analiza este valor arquetípico del modo visionario de crear.

| | <i>Elementos que profundizan el ODIO</i> | <i>Elementos que dinamizan el ODIO</i> |
|---|--|--|
| PRIMER MOVIMIENTO: | { | Barranco |
| Mirada hacia el interior del "Barranco" | | De Albacete |
| PERSONAJE: El odio | | Navaja |
| | { | Dura |
| | | Agrio |
| | | Sangre |
| | { | En medio |
| | | Perfiles |
| | | Relucen |
| | | Recortan |
| | | Contrarias |
| | | Caballos |
| | | Jinetes |
| | | Enfurecidos |
| | | Luz |
| | | Pez |

En estos ocho primeros versos ya se observa donde se encuentra la fuerza estructural de todo el poema. Esta fuerza estructural no está en la cohesión del conjunto, en su carácter local. Tampoco en la fuerza aglutinante de uno de los elementos de mundo: Espacio. Personaje, Acción. Se encuentra en la carga emotiva de una imagen que se conecta con las otras próximas o lejanas, las enriquece, las profundiza y les abre su fuerza para una mayor acción de reyerta u odio.

El hablante lírico levanta ahora su vista respiradora. Hay demasiado odio allá abajo, en el "barranco". Desea tomar aliento pero... ¿qué sucede?: "En la copa de un olivo", ve y vemos, que "lloran dos viejas mujeres" (versos 9 y 10). La visión espectral se nos acentúa. Antes "una dura luz" al recortar caballos y jinetes, parecía crearlos fantasmáticas mediante imaginarias combinaciones de luces y sombras. Ahora no, ahora ¡fenómeno extraño! del parecer se ha pasado al ser; dos viejas, como aquellas creadas por Goya en sus "Aquellarres", empañoladas y de rostro carcomido por el tiempo, lloran petrificadas presagios de muerte. Estos dos versos paralizan la acción, pero la ahondan en su drama mediante estas imágenes fatídicas. De los versos 1 al 8, la reyerta se nos daba en trágicos rasgos exteriores: "sangre", "navaja", "caballos enfurecidos", dureza de luz verde que se hacía "agrio". Ahora se intensifica la acción de la reyerta, pero trasladándola al interior de dos viejas mujeres. Ellas, que no hacen nada, sino estar ahí, traslucen un interior trágico, cargado de oscuras premoniciones y muerte³³. La modularización del tema se repite ahora mediante esta nueva técnica de interiorización: con ello se insiste en la estructura circular, que es una de las fuerzas que preside todo el poema; para Emil Staiger esta insistente pulsación de una misma cuerda, es característica singular de todo poema lírico.

Tras esta perturbación sufrida por el hablante lírico, y nosotros con

³³Salinas, Pedro: *García Lorca y la cultura de la muerte*, en "Ensayos de Literatura Hispánica". Madrid, Aguilar, 1958. pp. 387-397. La palabra muerte, en García Lorca, no es decorativa, sino significante. La muerte es gran personaje que al final cobra su víctima, en este poema será Juan Antonio el de Montilla.

él, precisamente cuando buscaba tomar un respiro, la mirada se tiende ahora, nuevamente, hacia el interior de la reyerta. Y allí encontramos que la fiebre no disminuye, pues: “el toro de la reyerta se sube por las paredes” (versos 11 y 12). El odio español se sube por las paredes. El toro es España instintiva, fecunda en desmedimientos³⁴, pasión vital desatada³⁵, y su símbolo este animal de rito y de muerte³⁶. La reyerta cuando crece y se hace inhumana, en lo inhumano se expresa, y es: “pez” y “caballo” y hasta “toro”.

El toro “se sube”, la pasión desborda la conciencia, ella sola, sin empujarla nadie, es quien “se sube”. Y con su ascensión sentimos la reyerta crecida en su más alto grado de enfrentamiento y calor, o existe, acaso, contienda más enconada que aquella en que un toro no respeta siquiera la verticalidad impeditora de los muros de un barranco? Y estamos contemplando una fuerza que se desata en paisajes cargados de arideces punzantes: “el barranco”, “los perfiles” deshumanizadores, el verde que se hace “agrio”, la escueta “copa” y, ahora, la penitente del barranco convertida abstractamente en verticalidad de “pared”. Nada se encuentra en este poema ajeno al hecho de sangre; paisajes, acción, símbolos, se reiteran una y otra vez con cada verso que pasa: y la reyerta se hace más reyerta, el odio más odio y la sangre más muerte.

Un aletear extraño nos hace levantar la vista ahora hacia arriba:

*Angeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
Angeles con grandes alas
de navajas de Albacete.*

Se intensifica la onda visionaria que envuelve la reyerta. Y se intensifica con una alucinación irónica y macabra: Ahí vienen ángeles (“angelos”, en griego “mensajeros”), pero no los ángeles de Fra Angélico, desmaterializados mediante rosas y azules; ni los ángeles de Boticelli, sonrosados y redondos; tampoco los ángeles del Greco,

³⁴En la mitología el toro que Poseidon da a Minos, rey de Cretas, es depósito de fecundidad. El toro pasa así, en algunos casos, a ser símbolo de lo extremado.

³⁵Sobre estos aspectos remito a mi ensayo *Pablo Picasso, pintor español*, publicado en revista “Religión y Cultura”, Madrid, 1967. Hago precisamente un análisis del espíritu vital de España y sus concretas manifestaciones en las pinturas de toros de Picasso.

³⁶García Lorca, F. Publica en *El Sol*, de Madrid, abril 1936, un artículo en el que comenta la riqueza poética y vital de España encerrada en el símbolo del toro. Sin olvidar que el toro, en la poesía de García Lorca, es símbolo de lo destructor y la muerte; simbolismo muy cercano, por lo demás, a los bueyes de Gerioneus, en Grecia; en China “Niu-t’eu” (cabeza de buey) es el conductor de las almas de muertos al infierno; y rito de muerte es la corrida de toros en España. Sobre el tema véase: *El caballo y el toro en la poesía de García Lorca*. José María de Cossío, *Los toros* (cuatro tomos).

transparentes de luz y fuego; menos aún los ángeles de Murillo, frescos como niños. No, no son estos los ángeles que están ahí en lo alto de la reyerta, unos llegados otros viniendo³⁷, son los ángeles parientes de Lucifer, negros como los vio la imaginería barroca española, alimentadores del mal de la reyerta y sus directos impulsores, que traen por mensaje de paz “pañuelos y agua de nieve” para que, refrigeradas las heridas y calmados el odio instintivo, se haga este odio más cerebral y consciente. Por esto son “ángeles negros”³⁸, vestidos con “grandes alas de navajas de Albacete”. Angeles mensajeros de más reyerta. No sabemos en qué va a parar esto. Únicamente sabemos que la reyerta está conmocionando hasta los mismos elementos formales del verso. A la palabra le duele la reyerta: chocan violentos el “blanco” de nieve y el “negro” de rostros, “las alas” celestes y su hechura de acero de “navaja”, el “agua” refrescante y el nuevo ardor que propician, el “ángel” de guerra y el ángel de paz, deseada por nosotros en ese instante. Todo se asocia disonante y en contraste en la reyerta. Hasta el tiempo y el color caen fatalmente dentro de esta órbita de odio: hay premura de vuelo en “los ángeles negros”, para que ni un instante cese o decaiga la contienda, traen así “pañuelos” y “agua”, elementos inmediatos, buscar vendas o comprar otros remedios, sería malograr las fuerzas del mal. No podía ser de otro modo, porque ellos traen odio y son odio, vestidos de navajas de Albacete. En el color hay predominio de los tonos fríos y tristes como el blanco, el negro y el verde, muy frecuentes en todo el “Romancero gitano”; o bien, tonos fuertes: oscuros, de “barranco”; brillante, de “navajas” que “relucen”; rojos, de “lirios” y “granadas”; “verde agrio”; y blanco el más blanco, que es el de “nieve”. Suelen dividir, los teóricos de pintura a sus artistas en dibujantes y coloristas. Pintores “de color” serían, por ejemplo, Tiziano, el Greco, el mismo Goya en su pintura negra; pintores “de dibujo”: Miguel Ángel, Velázquez, Dalí (reconocido por él mismo). Si es válida la comparación con los poetas, diríamos que aquí, en este poema, García Lorca es un poeta de dibujo y no de color, porque su pluma rasga cortante y lineal, como los pintores dibujantes con su pincel, la tela de la reyerta. Nada hace afirmar en este poema lo difuminado, los tonos suaves y diluidos, las gamas calientes, los colores castigados, al contrario, están ahí, fríos y enteros, macizos e intensos, apoyando la pintura escultural del poema.

A esta altura de la reyerta, altura en todos los sentidos, no cabe preveer sino un desenlace fatal. Helo aquí:

³⁷Así lo expresa el pretérito imperfecto “traían”.

³⁸No podemos dejar de advertir, la singular vivencia que el color negro tiene para los españoles y, por supuesto, en este poema de García Lorca, Es un color enduendado, con todo lo que el duende tiene de oscuro, fatal y español. No en vano el principal monumento de España es un panteón (El Escorial), su mejor pintura un entierro “La Deposición del Conde Orgaz” y su fiesta nacional un rito de muerte, los toros.

*Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.*

Se vuelve a la puntuación del grupo de cuatro versos. La agitación emocional, por fin, aunque desgraciadamente, se sosiega: llegó el desenlace con una muerte; y al sosiego emocional se une el lento rodar de Juan Antonio, evocados ambos por la puntuación larga de los cuatro versos. Primera vez que en la reyerta aparecen personas humanas; hasta ahora eran sólo instintos fatales de enfrentamiento. Se individualiza en este momento con nombre y apellido, porque la muerte es personal; porque sean las causas que fueren hay que levantar acta de defunción; porque ser de Montilla (Córdoba) es haber nacido en un área geográfica fatalizada por la muerte, según los versos: "Sevilla para herir / Córdoba para morir". El personaje de la "Canción de Jinete" también era cordobés. Para Azorín, léase "La Andalucía trágica", toda esta región del sur de España vive intensamente emparentada con la muerte.

Rueda "el de Montilla" por la pendiente, y mientras vemos su lento rodar constatamos que va vestido de sangre su cuerpo: las ropas despedazadas nos abren su pecho, vientre, espalda, muslos, brazos "todo su cuerpo lleno de lirios". Flores de muerte son los lirios, y semeja lirios el brotar de la sangre producido por filo de navaja, como el hematoma en sus sienes pinta una redonda granada.

Toda la obra de García Lorca, dice Díaz-Plaja, es un contraste entre la vida y la muerte; muerte que brota natural y espontánea de entre sus versos. El "Romancero gitano" no es ajeno a esta característica suya, la muerte ronda en 10 de sus 18 poemas. Y "Reyerta" es uno de ellos. Sólo 5 terminan neutros, en los otros hay un ambiente de dolor, desilusión o muerte³⁹. No olvidemos que esta veta dramática fue una de las que más encantó a García Lorca en la poesía de Pablo Neruda, de quien dijo: "un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta". Esto era precisamente él. Esto es su poesía "Reyerta".

La reyerta declina. El espacio dramático, ascensional y pujante en los versos 1, 11 y 12 —cuando los ánimos más se encrespaban—, ahora, con la muerte, inclina su "pared" vertical, para convertirla en "pendiente" donde ruedan odios enconados y enfrentamientos de hermanos: ruedan "las navajas", caen "los caballos" con jinetes, "el toro" desciende y el poema termina en su primera parte:

*Ahora monta cruz de fuego,
carretera de la muerte.*

³⁹Díaz-Plaja, G. obra citada, p. 65.

La muerte, en esta primera parte del poema, es el gran protagonista que secretamente atrae, recoge y después anuda cada uno de los elementos constructivos (profundizadores o dinamizadores) del poema. Elementos míticos; espaciales; configuradores ya del hablante lírico o bien de la acción; elementos de percepción visual; el tiempo; los contrastes... Nada en el poema es ajeno a esta fuerza fatal de la muerte que empuja a cada elemento a una precipitación cada vez más violenta y los recoge en la muerte. El siguiente esquema puede ser aclarador:

LOS ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS Y SU INTENSIFICACION EN LA
CARRERA HACIA LA MUERTE

LOS ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS

| Míticos | Espaciales | H. Lírico | Acción | Visuales | Contrastes |
|---|--|--|---|---|--|
| Caballos (v. 7) | Barranco (v. 1) | Serenidad (puntuación larga. vs. 1 a 4; 4 a 8). | Relucen (v. 4) | Sangre bella (v. 3) | Sangre contraria (v. 3) |
| | | | Recorta (v. 6) | Relucen (v. 4) | Agrio-verde (v. 6). |
| | | | Enfurecidos (v. 7) | Verde agrio (v. 6) | |
| Toro (v. 11) | Pared (v. 12) | Agitación emotiva. Puntuación corta: vs: 9-10 11-12 13-14 15-16 | Lloran (v. 10) | Perfiles (v. 8) | Angeles-negros (v. 13) |
| | | | Se sube (v. 12) | Angeles negros (v. 13) | |
| Angeles negros v. 15, por- tadores de la: | Pendiente (v. 18), que lleva a la: | Puntuación larga (vs. 17-19) como lento des- censo a la: | Rueda v. 18) porque va hacia la: | Lirios y granadas (vs. 18 y 20), que es sangre de: | Alas-navajas (v. 16) que cortan hilo de la vida y llevar a la |
| MUERTE | MUERTE | MUERTE | MUERTE | MUERTE | MUERTE |

II. LLEGÓ EL JUEZ CON GUARDIA CIVIL

- 23 *El juez, con guardia civil,*
24 *por los olivares viene.*
25 *Sangre resbalada gime*
26 *muda canción de serpiente.*
27 *Señores guardia civiles:*

28 *aquí pasó lo de siempre.*
 29 *Han muerto cuatro romanos*
 30 *y cinco cartagineses.*

Es la hora de "la justicia". Tres movimientos configuran esta segunda parte del poema: 1) llega la justicia (versos 23 y 24); 2) contemplan el hecho de sangre (versos 25 y 26); 3) decretan la sentencia (versos 27 al 30). Intentemos extraer la fuerza poética de cada uno de estos tres movimientos.

Aridez de olivares andaluces, en los versos 23 y 24; por ello, enhiesta, llega el juez con guardia civil. Versos secos, cortantes, fríos, deshumanizados, como es la autoridad misma que estas personas representan. Ellos no son hombres, son la función autoritaria que fríamente atestigua y sentencia. Son ordenanza y son código, y nada más; la *lex dura, sed lex* les retintinea en los oídos. Y vienen por los olivares de tierra seca y plana, que los destaca rectilíneos como la fórmula que ellos representan, severos como la ley que ellos aplican, sin mirar a derecha ni izquierda (ciegos como el símbolo que a la justicia representa). Los adjetivos matizadores han desaparecido de aquí. Formulista y artificial esta justicia, como siempre, llega tarde⁴⁰, pues hay ya: "Sangre resbalada" que gime "muda canción de serpiente".

Estamos ante el cuerpo del delito (versos 25 y 26); pero el cuerpo es algo pesado, sólido, caído exánime; no es esta la consecuencia de tan exasperada reyerta; es sangre "resbalada" y sin fuerza, sí, pero aún gimiente y conservadora del antiguo calor de lucha. Sus hilos se deslizan y retuercen por la ladera abajo cargados del veneno y odio de las serpientes. Pero su canción es "muda" ya, pariente de la muerte. Siempre ha habido clamor vengativo en la sangre derramada: clama al cielo la sangre de Abel, "la voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra"⁴¹; persigue en extraña forma de perras con cabellos de serpientes a Orestes: "su sangre, caliente aún en tus manos, es la que pone en persecución y terror tu alma"⁴²; inquieta hasta la obsesión—"la obsesión de las manchas"— a Raskolnikoff: "y hasta le asaltó en ese momento una idea extraña, pensó que sus ropas estaban todas ensangrentadas"⁴³. También es clamadora, la sangre derramada en la reyerta.

La sangre clama, la justicia decreta (versos 27 a 30). ¡Y qué decreto el de esta justicia!:

Señores guardia civiles:
aquí pasó lo de siempre.

⁴⁰La ironía usada aquí por García Lorca no se encuentra muy lejana de aquella otra que, sobre la misma justicia burguesa, critica Lizardi en el *Periquillo Sarmiento*.

⁴¹*Génesis*, iv. 10.

⁴²Esquilo, *Las Coéforas*. Edit. Losada, Buenos Aires 1947, p. 235.

⁴³Dostoievski, *F. Crimen y castigo*. Edit. Tor S. R. I., Buenos Aires, 1966 p. 54.

*Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.*

La ironía empapa y desborda estos cuatro versos de la sentencia. Tanta solemnidad, pose y título de “juez” y “señores” para tan exigua cosecha de humanidad: el hecho no merecía mayor consideración... Tiene tanta importancia como el hecho de las “guerras púnicas” ocurridas hace 1200 años y entre gentes que no nos comprometen; o si se quiere, parece querer decir también el juez, esto ha sido tan intrascendente como el juego escolar de esos niños que contienden a romanos y cartagineses. “Juez” y “señores” guardia civiles —la autoridad— ajenos al sentir y vivir del pueblo. Se ha dicho que García Lorca no tiene dimensión social en sus versos. Error grande. Sus versos tienen tanta densidad, que nada de lo humano le es ajeno. Una ironía como ésta, derramada en sus versos, o un título como el de “señores”, dado en este contexto a los guardia civiles, tiene tanta carga de denuncia como el discurso de oposición más virulento; porque éstos, además de ser frecuentes, manejan ciertos recursos retóricos consabidos, aquélla goza de la fuerza hiriente de lo inédito, es palabra poética con la plenitud fresca de su fuerza inquietante.

Sería este el momento de diseccionar a esta “guardia civil” para ver, desnudados de sus capotes verde oliva, qué oscuros presentimientos encontraba en ellos García Lorca; porque “guardia civil” no es una palabra más en García Lorca. No lo fue. Tenía alma de niño y como todo niño español sentía en los pasos de la “benemérita” no sé qué oscuros temores y funestos presentimientos. No hay testimonios de aquel fatal 19 de julio de 1936, en que no llegó a la cita que tenía con Neruda⁴⁴, última vez que García Lorca se enfrentó a la guardia civil. Adivinamos que una muerte así, ante tales personajes, tuvo que ser para él, sin duda, una muerte doble.

La sentencia encierra otra sonoridad muy especial, por tratarse de guardia civiles y gitanos. No olvidemos que “Reyerta” es un poema perteneciente al “Romancero gitano”. Es tradicional la enemistad y desprecio mutuo existente en España entre guardia civil y gitanos. La guardia civil como cauteladora de la ley y el gitano como hombre sin ley viven en España en permanente fricción. La popular copla andaluza lo expresa:

*que no me venga con leyes
que yo, que yo soy gitano
y llevo sangre de reyes
en la palma de la mano.*

⁴⁴Solana, R. *Para una crítica de Pablo Neruda*, pp. 75 a 78.

Debajo de cada gitano hay un rey que aprueba o deroga sus propias leyes. Claro es que no debe acentuarse mucho el carácter anecdótico del gitanismo en García Lorca. Lo folklórico, el tono regionalista, el rasgo pintoresco en la poesía de García Lorca es sólo un punto de partida, pero no el punto de llegada. Se ha dicho que Juan Ramón Jiménez fue un andaluz universal y que García Lorca un andaluz profundo; puede aceptarse la afirmación como válida, con reparos; es poeta, sí, de lo pequeño, de gitano, de niños, de gente de pueblo. Poesía la suya, menor, no épica, centrada en el folklore, como lo es la música de Falla o Albéniz. Pero Lorca navega, como gran poeta, mar adentro en sus temas populares, concretamente en el del gitanismo. Los gitanos, son ascendidos en su poesía de simple anécdota a categoría estética⁴⁵; representan una de las fibras más claras del vitalismo español; gitanos y toros dan una gran dimensión de alma hispana. No toda. García Lorca lo advirtió: "mi gitanismo es un tema literario y un libro y nada más"⁴⁶. Con estas notas, tal vez, quede más en claro la "santa indiferencia" con que "juez" y "guardia civil" juzgan el hecho de sangre que presencian. Y la ironía resultante para el hablante lírico y para nosotros que hemos contemplado una reyerta en términos de una mayor consideración. El ángel, el poeta y el profeta son visionarios, presienten el futuro. Goya desde su cuadro "Pelea a garrotazos" y García Lorca desde "Reyerta", parecen estar anunciando los días fatales de 1936. La lucha de hermanos en versos, pinceles y realidad.

En esta segunda parte, el temple de ánimo se ha alterado de un modo evidente. Recordemos que era una de las causas que nos llevaron en un principio a la división del poema en tres momentos diferenciados. A la intensidad visionaria y sobrecogedora de la primera parte sigue ésta en la que la mente se recupera, logra establecer incluso una distancia entre el hecho y nosotros, y lanza su crítica amarga de ironía. Restablece García Lorca, el tipo psicológico de creación, tal como es definido por C. G. Jung; pues son versos "que se mueven dentro de los linderos de lo psicológicamente captable y comprensible. Desde la vivencia hasta la plasmación, todo lo esencial (de estos versos) transcurre en el campo de una psicología patentizable"⁴⁷. Después de todo lo comentado hasta aquí, sobre esta segunda parte del poema, las ideas de Jung se nos hacen evidente. Este acercamiento a la realidad y distanciamiento de la apariencia (primera parte) comporta un evidente cambio en la actitud lírica, que se hace ahora más "dramática" y hasta dialógica. La ironía que mudamente interpela a la "objetividad", confirma el carácter apostrófico de esta actitud.

Tal vez por esto mismo, creemos que ha habido un descenso en la carga poética en los versos de esta segunda parte; la ironía de suyo no

⁴⁵Díaz-Plaja, G., obra citada, p. 115.

⁴⁶García Lorca, artículo de 1927, publicado en *Revista de Occidente*.

⁴⁷C. G. Jung, obra citada, parte primera, *La obra de arte*.

es poética sino crítica, apela a la inteligencia y no a la emotividad; como dice Pirandello de ella, no juega a los matices o contrastes como el humor sino a la oposición. Antonio Romera en su *Diálogo Sobre el Humorismo* ha dicho que: "el humorista se enternece, llora junto a quien es objeto de su burla. El ironista se margina, se sitúa al lado, sin participar; el ironista se desdobra en otro sujeto; nace ese yo ficticio de que habla Ortega". García Lorca se ha desdoblado en esta segunda parte del poema y, desde los ojos irónicos del hablante lírico que nos constata el hecho, lanza sobre "juez" y "guardia civil" su más enconada oposición.

Por esto no sería aventurado decir que la estructura total del poema está dibujada sobre la aparición de tres presencias muy definidas: I Presencia de LA REYERTA, que se impone visionaria al hablante lírico (versos 1 al 22); II Presencia irónica del HABLANTE LÍRICO (versos 23 al 30), el hablante se impone a la reyerta; III Presencia de LA NATURALEZA, que está interiorizada en el alma del hablante lírico (versos 31 al 38). Pero se nos impone una pregunta necesaria: Si hay tres presencias estructurantes en el poema, tres actos impuestos por su carácter dramatizante, ¿cuál es el hilo conductor que enhebra todo el poema y lo hace constituirse como unidad?: La muerte. "El destino de casi todos los personajes que García Lorca pone en pie, así en sus romances como en sus dramas es la muerte", señala Pedro Salinas, y cita aquellos versos de Lorca:

*¿Cuántos hijos tiene la muerte?
Todos están en mi pecho.*

El mismo Salinas añade en su interesante ensayo "García Lorca y la cultura de la muerte": "La visión de la vida y de lo humano que, en Lorca luce y se trasluce, está fundada en la muerte. Lorca siente la vida fundada en la muerte. Podría parecer paradójica esta idea, pero sólo por un momento"; y en otra parte: "Es más, todo su teatro y poesía se encuentra dominado por fuerzas misteriosas que impiden la plena realización de lo humano".

El esquema que sigue podría iluminar la triple faz que adopta la muerte en el poema, presencia triple que estructura en tres ondas el poema:

LA TRIPLE PRESENCIA DE LA MUERTE EN EL POEMA Y SU ESTRUCTURACIÓN

| <i>Presencia</i> | <i>Elementos de mundo pre-dominante.</i> | <i>Elemento en función subalterna.</i> |
|--|--|--|
| <i>Primera parte:</i> (vs. 1-22) Presencia de la reyerta como fabricadora de MUERTE. | La acción | El hablante lírico (personaje) y la naturaleza (espacio), en función subalterna. |

| | | | |
|--|---|---------------------|--|
| <p><i>Segunda parte:</i> (vs. 23-30)</p> | <p>Presencia del hablante lírico como enjuiciador de los jueces de la MUERTE.</p> | <p>El personaje</p> | <p>La reyerta (acción) y la naturaleza (espacio) en función subalterna.</p> |
| <p><i>Tercera parte:</i> (vs. 31-38)</p> | <p>Presencia de la naturaleza en un día de MUERTE.</p> | <p>El espacio</p> | <p>El hablante lírico (personaje) y la reyerta (acción) en función subalterna.</p> |

III. MUSLOS HERIDOS EN TARDE LOCA DE HIGUERAS

- 31 *La tarde loca de higueras*
 32 *y de rumores calientes*
 33 *cae desmayada en los muslos*
 34 *heridos de los jinetes.*
 35 *Y ángeles negros volaban*
 36 *por el aire del poniente.*
 37 *Angeles de largas trenzas*
 38 *y corazones de aceite.*

Se recupera el carácter visionario de la primera parte, pero no el temple de ánimo, que ahora es de amargor plúmbeo y doliente. El eco de la reyerta se ha trasladado a nuestro ánimo. Y todo se hace aquí lento, apesadumbrado, líricamente quejumbroso, como recién retirado de una tarde de cortejo fúnebre. Todo se está yendo, el día se convierte en "tarde", los toros y "caballos enfurecidos" son ahora apenas "rumores calientes", lo enhiesto se hace "desmayado" y los ángeles del maleficio se están yendo "por el poniente", de ellos apenas nos quedan las "largas trenzas" levantadas por el viento en su cruzar rápido y huyente. Todo se ha acabado.

Dos ejes gobiernan la estructura de esta tercera parte: La pesadez de la tarde y su huida por el poniente. En torno a estos dos centros giran los diversos elementos de esta tercera parte del poema. Primero la tarde, con su carácter plúmbeo. Ayuda a caracterizar su gravidez, el paisaje de higueras tambaleantes y rumorosas —la higuera, árbol eminentemente bíblico por lo vital⁴⁸— ayuda al desconcierto de irracionalidad que es el fruto de muerte que queda de la reyerta. La percepción auditiva, tan característica del "Romancero gitano", nos

⁴⁸*Sagrada Escritura*, libros, Sal. 91, 13; Is. 6, 13; Jer. 17, 8; Ez. 19, 10; y en otros ocho libros señalados por el profesor de la Universidad de Comillas Severino del Piramo. Este mismo escriturista comenta el simbolismo de la higuera, expresión de la vitalidad del pueblo de Israel y del pueblo cristiano, vitalidad no siempre correspondida: la higuera se seca, la higuera da frutos, la higuera —como en el caso del poema— sufre de rumores y anomalías. No olvidemos que la veta bíblica es una de las más ricas en la poesía de García Lorca.

evoca esas tardes españolas de agosto cargadas de un fuego de nubes oscuras y redondas, amenazantes. El aire toma grosor e inquieta los nervios con su carga de electricidad, como en "Canción de Jinete", la atmósfera se fataliza⁴⁹. La acción ya no se levanta ni escala paredes, tampoco declina lateral, "cae" como techo que se desploma opresor. Todo se vuelve en descenso y oprimente sobre los muslos de los jinetes. El segundo centro gobernador de esta tercera parte es la huida, la retirada. Si la anterior línea de fuerza caía sobre nosotros perpendicular, ésta de ahora se dibuja horizontal y de retirada: son horizontales "los muslos" caídos y heridos de los jinetes, horizontalmente vuelan "los ángeles negros", la dirección del poniente se sitúa a la altura de nuestros ojos, y "las trenzas", dibujadas en el aire, son la estela horizontal de los poderes del mal que huyen.

Triunfó "el caballo" y "el toro", lo instintivo y violento, la muerte que se preveía fatal; "el jinete" se encuentra tendido en el suelo. "Los ángeles de largas trenzas y corazones de aceite" han ungido la vida como drama violento con el aceite curador de la muerte⁵⁰. Cuando el hecho fatal se encarna, la muerte es el único remedio curador... Estos ángeles son terroríficos, han venido con sus largas alas de navajas a curar matando... La inhumanidad de la reyerta alcanza estos grados insospechados. Pareciéramos haber estado contemplando, a esta altura del poema, más una lucha entre fuerzas desatadas de otro mundo, que la reyerta que unos ojos humanos puedan percibir. Pero no, no se trata de una reyerta a nivel extraterrestre⁵¹, es la reyerta vista desde su verdad interior de enfrentamiento y odio a matar. García Lorca accedió mediante el verso al "des-velamiento" (esto significa "aletheia", verdad, en griego) de la esencia de la reyerta: su pasionalidad. Un hecho insignificante para muchos, una pelea entre gitanos, se convierte por obra de la palabra poética de García Lorca en puerta por la que se entra y toca el ser⁵². Nada más podríamos añadir nosotros, si hemos entrado al misterio.

⁴⁹Salinas, Pedro: en su ensayo *García Lorca y la cultura de la muerte*, ha captado exactamente estas tardes lorquianas, cuando dice: "Pero está el aire como trémulo de presentimiento y amenaza, súrcanlo aves de misterioso agüero..." Cita aquel verso de Lorca en el que el verano: "...siembra / rumores de tigre y llama".

⁵⁰El aceite ha tenido en casi todas las tradiciones religiosas, un sentido curador, fortalecedor o consagrador.

⁵¹Guillermo Díaz-Plaja, en la obra citada, p. 149, califica este poema así: "El poeta mueve sus marionetas como un fuego terrible de pasión y de muerte"; y señala, a continuación, la falta de humanidad dominante en este poema. Cuanto llevamos dicho hasta aquí, creo que corrige ampliamente este error de interpretación de Díaz-Plaja.

⁵²Heidegger, M. "Hölderlin y la esencia de la poesía" en *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958. pp. 97-115. Agustín Martínez "Sobre el hombre y el principio del arte", en *Dios en exilio*, Santiago de Chile, Edit. Universidad Católica, 1961. Exponen con amplitud el tema del ser, la verdad y el arte que aquí tocamos de paso.