

El antihéroe cínico de Lorca: *La casada infiel* o el sabotaje mítico de un romancero

Miguel AMORES FÚSTER
Universidad de Salamanca
amoresfuster@usal.es

RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar la naturaleza e implicaciones profundas del antagonismo que existe entre *La casada infiel* y el resto de composiciones del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, hecho que ha sido numerosas veces subrayado por la crítica y que incluso fue reconocido en vida por el propio autor. La tesis que se tratará de argumentar es que, más allá de la posible superficialidad poética del poema, éste se opone al resto del libro a un nivel ideológico, narratológico y de adecuación con la realidad gitana empírica que le sirve de inspiración, hasta el punto de que en muchos sentidos funciona como sabotaje respecto al resto del poemario. Para sustentar este análisis se ha usado el procedimiento analítico de la Crítica como sabotaje, de Manuel Asensi.

Palabras clave: Lorca, *Romancero Gitano*, *La casada infiel*, mito, Crítica como sabotaje.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze the nature and deep implications of the antagonism between Lorca's *La casada infiel* and the other poems of *Romancero gitano*, a fact that has been many times stressed by critics and even admitted by the author himself. The hypothesis we present is that, beyond the possible poem's superficiality, it is antagonistic to the other poems in the book in ideological and narratological terms (and it goes against the real Gypsies on which the whole book is inspired), so it may be considered in many ways as a sabotage to the rest of *Romancero gitano*. To support this hypothesis we have used an analytical procedure called Criticism as Sabotage, developed by Manuel Asensi.

Keywords: Lorca, *Romancero Gitano*, *La casada infiel*, Myth, Criticism as Sabotage.

Sumario: 1. La dimensión mítica del *Romancero gitano*, 2. *La casada infiel* como sabotaje mítico-poético del *Romancero*, 3. Conclusiones.

Desde un punto de vista crítico-teórico existen dos consensos fundamentales en torno al *Primer romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca. Dos consensos, además, que fueron explícitamente avalados por el propio autor en vida. El primero de ellos se refiere a la particular inserción del *Romancero* en lo que podríamos denominar *lo mítico*. Hablamos de una particularidad que se hace patente no sólo en aspectos puramente formales y temáticos de la obra, tales como su versificación épica o su adaptación de motivos mitológicos helénicos y bíblicos, sino que se extiende a otros como el referente profundo de su escritura poética, a esa ambición de Lorca de cantarle a la Andalucía milenaria a través de su gitano enduendado, que singulariza al *Romancero* dentro de la corriente neopopularista cultivada por poetas contemporáneos como Alberti o Gerardo Diego, y que por supuesto lo coloca mucho más allá del mero costumbrismo literario. El segundo de los consensos críticos se refiere a la muy extendida opinión de que la sexta composición del *Romancero*, *La casada infiel*, desmerece claramente respecto al resto de los poemas. Muchos estudiosos de Lorca, e incluso el propio autor, lo consideraron un poema superficial en forma y fondo, un desfallecimiento poético inexplicable, casi una traición con respecto al resto del libro¹.

El objetivo de este artículo es indagar en la naturaleza exacta del antagonismo que separa al romance de *La casada infiel* del resto de piezas de la obra. Nuestra hipótesis de partida es que, más allá de la probable superficialidad poética del poema, lo que realmente lo convierte en un cuerpo extraño y tal vez nocivo dentro del poemario es una inadecuación en último término ideológica con respecto a ese alcance mítico que encarnan el resto de composiciones. Así, si a lo largo de todo el *Romancero* se abordan los grandes temas de la muerte, la fecundidad o el amor frustrado desde el prisma grandioso de lo trágico, en el caso de *La casada infiel* los

¹ El propio Lorca, en su *Conferencia-recital del Romancero* de 1935, se limitó a decir lo siguiente sobre el poema de *La casada infiel*: «Gracioso de forma y de imagen, pero este sí que es pura anécdota andaluza. Es popular hasta la desesperación y, como lo considero lo más primario, lo más halagador de sensualidades y lo menos andaluz, no lo leo» (F. García Lorca [1994], p. 362).

Numerosos críticos también han dejado constancia escrita de la incomodidad que les produjo la presencia del romance de *La casada infiel* en una obra de tan alta talla poética. En la introducción a su edición del *Romancero*, Allen Josephs y Juan Caballero sostienen que cierta incomprensión es necesaria para alcanzar la auténtica comprensión de las composiciones de la obra, y que por ese motivo *La casada infiel* es «el poema menos digno del libro» (F. García Lorca [1984], p. 109); Emilio de Miguel, en la introducción a su correspondiente edición del poemario, afirma del sexto de los romances que es «una caída poética sin paliativos», un poema «débil» cuyo «aire superficial y biensonante» no puede compararse con la calidad del resto de composiciones (F. García Lorca [1990], p. 33); Miguel García Posada, por su parte, acuña el neologismo «corticalidad» para definir el poema de *La casada infiel* por contraste con el resto de composiciones (F. García Lorca [1988], p. 40).

versos se limitan a dar cuenta de un adulterio furtivo a través de una serie de imágenes poéticas simplemente eficaces; y si a lo largo de todo el libro el gitano aparece como el más fiel icono de Andalucía, enduendado, trágico y redentor, arcángel de la más pura esencia de vida al tiempo que coronado con las alas negras de la muerte, en *La casada infiel* el gitano aparece como un ser simplemente materialista y mezquino; un ser que, escudado en un supuesto desconocimiento, violenta uno de los preceptos más básicos de su cultura centenaria, el de la fidelidad conyugal, rebajando con ello el tono poético general del libro desde la trágica grandeza de la narración mitológica en clave gitana a algo parecido a una *gesta de barra de bar* con cierto vuelo poético. Para desarrollar esta hipótesis nos valdremos de la metodología analítica de la llamada «crítica como sabotaje», de Manuel Asensi, pues consideramos que se trata de la mejor estrategia para demostrar que el abismo que separa a la citada composición del resto del *Romancero* no es otra que la que media entre la cierta asimilación poética de lo mítico y su perfecta antítesis, a saber, el agrio cinismo antiheroico que subyace en el *yo poético* del sexto de los romances.

1. La dimensión mítica del *Romancero gitano*

Con respecto al primero de los consensos citados, la práctica totalidad de los acercamientos críticos al *Romancero* han destacado que la forja poética del mito del gitano andaluz es uno de los elementos axiales de la obra. Desde una de las primeras aproximaciones a esta perspectiva hasta estudios tan recientes como la obra colectiva *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca* (2006), existe una amplísima variedad de estudios que dan cuenta de la dimensión mítica del *Romancero*². Así, y por poner sólo dos ejemplos, en la larga introducción a su edición

² Prácticamente todos los estudios que han tratado con alguna profundidad el *Romancero* subrayan su elemento mítico consustancial, aunque los enfoques varían desde el inventario temático de referencias grecolatinas de textos como *Los dioses de Federico*, de Manuel Fernández Galiano (1968), o *Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda*, de Rafael Martínez Nadal (1986), a otros como *Introducción a la muerte. La poesía neoyorquina de Lorca y el duelo de la lírica moderna*, de Martin von Koppenfels (2007), obra en la que, desde una perspectiva a caballo entre la antropología, la sociología y el psicoanálisis, se contrapone el profundo desgarramiento existencial que reverbera en *Poeta en Nueva York* frente al «mito gitano-andaluz» del *Romancero*, «claro testimonio de una fuerte necesidad de identificación con formas de vida tradicionales, catolicismo y folclore» (M. Koppenfels [2007], p. 11).

Sin ningún afán de ser exhaustivo, y únicamente a modo de fugaz panorámica, se refiere aquí la fecha de publicación de otras obras destacadas de bibliografía crítica lorquiana en las que se hace referencia explícita a la citada dimensión mítica del *Romancero*: *F.G.L.: Romancero gitano*, de Melchor Fernández Almagro (1928); *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*, de Ángel Álvarez de Miranda (1953); *El mito clásico en la literatura contemporánea*, de J. S. Lasso de Vega (1964); «La lune manichéenne dans la mythologie du *Romancero gitano*», de Josette Blanquat (1964); *La poesía*

de la obra Allen Josephs y Juan Caballero afirman que, frente al carácter «cerrado y difícil» del *Poema del Cante Jondo*, el *Romancero* supone la «universalización del gitano —o agitanización del mundo—», es decir, «el llevar a propósito al nivel de mito esa misma sensibilidad gitano-andaluza que emana del cante»³. Por su parte, Candelas Newton, en su artículo sobre el *Romancero*, afirma que la estructura mítica que Lorca identificó en los dos primeros romances⁴ «es aplicable al resto de la colección»⁵, y ello porque el *Romancero* es fruto de la unión de dos voluntades estéticas, una de clara raigambre gongorina, que se manifiesta especialmente en ciertas formas de metaforización asimilables a las usadas por el gran poeta cordobés, y otra surgida de la «nueva manera espiritualista» de Lorca, que éste describió en su conferencia *Imaginación, inspiración, evasión*, y que tendía a reflejar la realidad fuera de sus cauces miméticos convencionales. Según Newton, para lograr tal síntesis estética en el *Romancero* Lorca sólo pudo recurrir al mito:

El mito ofrece la posibilidad de combinar la necesidad de control sobre la obra y las exigencias formales admiradas en la técnica gongorina junto con el acceso al plano instintivo, sin caer en el excesivo subjetivismo y en el automatismo surrealista⁶.

mítica de Federico García Lorca, de Gustavo Correa (1970); *G. L. en la encrucijada. Erudición y popularismo en el romance de Tamar*, de Manuel Alvar (1970); *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti y Cernuda)*, de Emilia de Zulueta (1971); la *Introducción* de Allen Josephs y Juan Caballero a su edición del *Romancero gitano* (1977); «Mythic Unity in Lorca's Camborio Poems», de Beverly J. de Long (1969); «Myth upon Myth: Five Animals of the *Romancero Gitano*», de James E. Larkins (1981); «The theme of the Crucifixion in Lorca's *Romancero Gitano*», de Derek Harris (1981); *Les gitans dans la littérature espagnole*, de Bernard Leblon (1982); «Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*», de Andrew P. Debicki (1986); *La arquitectura del humo: una reconstrucción del Romancero gitano, de Federico García Lorca*, de Luis Beltrán (1986); la *Introducción* de Miguel García-Posada a su edición conjunta de *Primer Romancero Gitano* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1988); *Lorca: tragedia y mito*, de Carlos Feal (1989); «Mitificación y lenguaje poético: el *Romancero Gitano* de García Lorca», de Candelas Newton (1995); *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, de Manuel Antonio Arango (1995) y *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, editada por José María Camacho Rojo (2006). Esta última obra posee un artículo introductorio escrito por Camacho Rojo, «Estudios sobre la tradición clásica en la obra de García Lorca: estado de la cuestión», lo que da idea de hasta qué punto gran parte de la obra del autor de Fuentevaqueiros (y entre ellas sin duda el *Romancero*) no se entiende en ausencia de los intensos flujos míticos que en ella se concentran.

³ A. Josephs y J. Caballero, en F. García Lorca (1984), p. 77.

⁴ Se refiere al *Romance de la luna, luna* y a *Preciosa y el aire*. En la *Conferencia-recital del Romancero gitano* de 1935 Lorca afirmó: «El libro empieza con dos mitos inventados: la luna como bailarina mortal y el viento como sátiro» (F. García Lorca [1994], p. 361).

⁵ C. Newton (1995), p. 115.

⁶ C. Newton (1995), p. 116.

Junto a estos análisis críticos cabe adjuntar los propios comentarios de Lorca. Además de la declarada dimensión mitológica de los dos primeros poemas del libro, que Lorca reconoce en documentos como la carta enviada a Melchor Fernández Almagro en 1923⁷, cabe destacar la reivindicación de la verdadera temática del libro que el autor realiza en el famoso fragmento de su conferencia-recital del *Romancero*:

El libro, en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal [...]. Un libro donde apenas sí está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro antipintoresco, antifolclórico, antiinflamenco [...] donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje, grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena [...], pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio mismo que la rodea y no puede comprender⁸.

Ahora bien, para nuestra argumentación resulta clave aclarar en qué términos aparece en el *Romancero* esta dimensión mítica casi unánimemente reconocida. Es decir, se hace necesario aclarar con precisión cuál es la inscripción exacta de esta obra de Lorca en lo mítico, delimitar claramente a qué nos estamos refiriendo exactamente cuando hablamos (y más en un ámbito tan concreto como un poemario publicado en el siglo XX) de eso que Koppenfels denomina «mito gitano-andaluz».

En nuestra opinión, la dimensión mítica del *Romancero* va mucho más allá, como ya se ha dicho, de las implicaciones de su forma métrica, y tampoco se limita al hecho de que en buena parte de sus poemas puede advertirse cierto grado de reelaboración en clave gitano-andaluza de numerosos motivos helénicos⁹, bíblicos¹⁰ o

⁷ F. García Lorca (1994), p. 832.

⁸ F. García Lorca (1994), p. 359.

⁹ El caso más claro el romance *Preciosa y el aire*, donde parecen fundirse los relatos de Bóreas y Oritía y el de Apolo y Dafne, este último debido a que el deseo carnal, como sucede en la práctica totalidad de los romances, queda insatisfecho.

¹⁰ Los casos más claros son los romances de los tres arcángeles, el de *Thamar y Ammón* y el titulado *La muerte de Antoñito el Camborio*, que por las relaciones de parentesco entre criminales y víctima, por ser la motivación de estos últimos la envidia, y finalmente por la cobardía con que actúan los Heredias, presenta ciertas semejanzas con el relato de José que se narra en el Génesis, a lo que por supuesto habría que añadirle cierta sobre de cainismo.

cristológicos¹¹. Más allá de estos elementos formales y temáticos, y aunque fuertemente imbricados con ellos en una relación de absoluta complementariedad, creemos que la esencia mítica del *Romancero* reside en primer término en su clara voluntad de encarnar, a través de los medios retórico-semióticos que su singularidad lírica le impone, lo más característico del discurso mítico, a saber: su voluntad de prefigurar mediante la analogía fantástica *una aprehensión auténtica de la existencia*¹². Y es que en nuestra opinión el rasgo definitorio del *Romancero* no es tanto la representación poética de un gitano idealizado, custodio máximo del duende y mejor representante del misterio milenario de Andalucía, sino la lucha que se libra en cada verso por devolver a la poesía su condición primigenia de vehículo de lo mítico, de *pura palabra de vida*; y todo ello desde la difícil atalaya histórica del siglo XX español, en aquellos postreros años veinte ya a punto de despeñarse definitivamente por el abismo sangriento de una modernidad sin esencias.

Creemos que el fragmento de Lorca antes citado ha de entenderse siguiendo esta pauta de comprensión. El *Romancero* no es un libro *sobre gitanos*, ni tampoco se limita a ser una simple *mitologización poética* protagonizada por gitanos, pues en la cosmovisión poética de Lorca éstos simplemente constituyen la coartada más perfecta para hablar de Andalucía entendida como una pervivencia concreta de lo mítico; como una pervivencia que por supuesto aprehende la vida en la completitud de la doble vertiente etimológica de significado del término *mítico*, como relato tradicional y como trama argumental. Si la mayor parte de manuales académicos establecen el origen de la Filosofía en Occidente como el paso del *mythos* al *lógos*, es decir, como la transición entre un estadio epistemológico irracional y no válido a

¹¹ Un ejemplo claro es el romance del *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*, con evidentes paralelismo con el relato del prendimiento de Jesús que se narra en los Evangelios.

¹² Tal como afirma Carlos García Gual, el concepto de *mito* es enormemente controvertido, ambiguo y poliédrico: «Se podría exagerar y decir que las definiciones del mito son casi tantas como las perspectivas metódicas sobre él» (García Gual [2010], p. 15).

Sin embargo, y en lo que respecta a este artículo y a su prioridad, el análisis literario, nos decantamos por la concepción «simbolista» del mito que García Gual distingue frente a la «funcionalista» y de la «estructuralista». Esta concepción simbolista, que tendría su primer gran precedente en Giambattista Vico, que se nutriría de las ideas sobre el mito de los románticos alemanes, de Nietzsche, del psicoanálisis junguiano, de los estudios de Mircea Eliade y del monomito de Joseph Campbell, y que alcanzaría la hermenéutica de lo imaginario de Gilbert Durand, es resumida por Gual como aquella que se centra en el mito como «una forma de expresar, comprender y sentir el mundo y la vida diversa de la representación lógica. Se trata [...] de otro tipo de lenguaje, más emotivo y colectivo, pletórico de imágenes y símbolos, que expresa algo que no puede traducirse en los signos arbitrarios de la lengua corriente [...] *en los mitos se nos presenta con forma poética una intuición esencial del mundo de lo eterno, lo divino y lo sagrado*» (la cursiva es mía; García Gual [2010], p. 240).

otro donde se hallaba el germen del verdadero conocimiento, la dimensión mítica del *Romancero* habría de identificarse a un nivel profundo no tanto con una reivindicación poética de una tradición vernácula concreta, sino con ese pedazo de dimensión vital que la modernidad (o mejor: las formas institucionalizadas del poder moderno¹³) ya a finales de los años veinte amenazaba con eliminar, y que hoy tal vez nos ha arrancado para siempre.

Es de este modo como creemos que hay que interpretar esta afirmación de Ángel Álvarez de Miranda, y que resume su espléndido estudio sobre la poesía lorquiana:

Lo que ahora llamamos «poesía» de un poeta contemporáneo, García Lorca, ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de las antiguas religiones. Esa coincidencia se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica. Por eso el contenido esencial de los «poemas» de Lorca es una recaída, espontánea e inconsciente, en los mitologemas característicos de la religiosidad naturalística¹⁴.

Por otro lado, la influencia de Nietzsche en Lorca, en especial la asimilación por parte del poeta granadino del concepto de *lo trágico* presente en el libro *El nacimiento de la tragedia*, y que quedó explicitada a modo de *Ars Poetica* en la conferencia «Juego y teoría del duende»¹⁵, sigue esta misma línea de pensamiento sobre lo mítico. Así, algunas sentencias nietzscheanas que se leen en *El nacimiento de la tragedia* encajan a la perfección con la idea de lo mítico que a nuestro entender late en el *Romancero*, como esta correspondiente al epígrafe 23:

Mas toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mito otorga cerramiento y unidad a un movimiento cul-

¹³ Nos estamos refiriendo a la maquinaria biopolítica foucaultiana. Christopher Flint, en su artículo «La carne del poeta: representaciones del cuerpo en *Romancero gitano* y en *Poeta en Nueva York*», ya usó esta perspectiva teórica para indagar en el simbolismo del gitano y el negro en la obra poética lorquiana.

¹⁴ A. Álvarez de Miranda (2011), p. 39.

¹⁵ El abordaje de la influencia poético-intelectual que Nietzsche tuvo en Lorca constituye una destacada línea de investigación dentro de los estudios lorquianos. En este punto cabe destacar el artículo de Andrés Soria Olmedo «“Me lastima el corazón”: Federico García Lorca y Federico Nietzsche» y el de Encarna Alonso Valero «Lo trágico: Nietzsche y Lorca», ambos contenidos en la compilación *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca* (2006), y que subrayan ambos los paralelismos entre *El nacimiento de la tragedia* y la conferencia «Juego y teoría del duende». Estos artículos, sin embargo, se centran casi exclusivamente en el efecto que tuvieron las ideas nietzscheanas en el teatro de Lorca. En nuestra opinión, la altísima consideración del mito que aparece implícita en el *Romancero* se inscribe perfectamente en las ideas de Nietzsche sobre la mitología griega.

tural entero. Sólo por el mito quedan salvadas todas las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo de su andar vagando al azar. Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demónicos, presentes en todas partes sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven, y con cuyos signos se da el varón a sí mismo una interpretación de su vida y de sus luchas: y ni siquiera el Estado conoce leyes no escritas más poderosas que el fundamento mítico¹⁶.

Una idea cuya inscripción poética consistiría en la recreación de ese impulso humano dionisiaco imposible de cifrar en términos lógico-científicos que enfrenta al hombre con los misterios de su existencia. A eso creemos que se refería Lorca cuando hablaba de que el único personaje del libro era la Pena andaluza, «que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio mismo que la rodea y no puede comprender»¹⁷. El tratamiento mítico que en el *Romancero* encuentran grandes temas como la muerte, la fecundidad o el deseo frustrado está encaminado no sólo a forjar una mitología poética de Andalucía a través de su gitano, sino que en nuestra opinión también supone la invocación poética del cimiento mítico sustentador de las sociedades y las culturas, y que si en el *Romancero* se intuye severamente resquebrajado, en *Poeta en Nueva York* se adivina casi exclusivamente como ruina¹⁸.

2. *La casada infiel* como sabotaje mítico-poético del *Romancero*

Una vez establecidos los términos de nuestro análisis, cabría iniciar su auténtica ejecución. Para ello, y como ya hemos afirmado más arriba, nos serviremos de la Crítica como sabotaje (en adelante, Sabotaje); una metodología analítica cuyo objeto no es tanto el texto artístico como lo discursivo en general y que, en esencia, se centra en la capacidad de dominación semiótico-epistemológica que los discursos poseen sobre sus audiencias en función de una serie de factores complejos y dinámicos que no responden a una lógica de causalidad simple; estos factores son tanto internos como externos al propio texto, requieren de un estudio tanto sincrónico como diacrónico y por último exigen una perspectiva analítica móvil y pragmática enraizada en el concepto sociológico de *subalterno*.

En el caso concreto de los textos literarios, el Sabotaje destaca que su naturaleza ficcional no invalida su «capacidad performativa real», pues ésta descansa en buena medida en una potencialidad ideológica inherente a su modo retórico¹⁹. Según el

¹⁶ F. Nietzsche (2011), p. 431.

¹⁷ F. García Lorca (1994), p. 359.

¹⁸ Esta es una de las tesis centrales del citado libro de Von Kopenfelds.

¹⁹ Asensi, siguiendo una línea de pensamiento marcada por teóricos como Paul de Man o Louis Althusser, establece que para la argumentación de la crítica como sabotaje el arte es «una ficción, esto es, una deformación-modelización de la realidad (una ideología) que produce efectos de realidad. Al hablar de “efectos de realidad” quiero decir que el especta-

Sabotaje, las dominaciones discursivas que subyacen en los textos literarios tienen su origen en que cada composición trata de imponer a su audiencia un determinado «modelo de mundo» por medio de los «silogismos afectivos» que todo texto artístico, en virtud de su inherente voluntad de seducción/modelización, posee. De este modo se establecen dos categorías básicas de textos:

Los textos téticos cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter entimemático o sus fisuras, y los atéticos que en su disposición *dan a ver* su composición silogística [la de los textos téticos] y ponen en crisis la posibilidad de esta composición. Los primeros necesitan un sabotaje por parte de la crítica, los segundos sabotean y sólo requieren que la crítica describa su acto de sabotaje²⁰.

Abordado como texto tético, creemos que el análisis del romance de *La casada infiel* no tendría mucho más recorrido que el de evidenciar que el texto propone un modelo de mundo regido por un machismo explícito y exacerbado. En efecto, en el poema se narra cómo una mujer casada, con el único objetivo aparente de saciar su lujuria, engaña a un gitano «legítimo» para que mantenga un encuentro sexual con él y que éste, obligado por su código de honor, no puede sino complacerla para luego darse cuenta de que ha sido engañado y que en realidad nunca tuvo opción de comportarse de una forma honorable. A ello habría que añadir que sólo hace referencia a la mujer mediante figuras retóricas que proyectan una imagen de ella exclusivamente en términos de objeto de sexualidad, y finalmente no es menor el hecho de que, tras haber tenido lugar el encuentro sexual, y aparentemente tras conocer el engaño sufrido, el gitano legítimo decide, siempre en arreglo a su particular código de honor, no sólo no enamorarse, sino además ofrecer una compensación material (un costurero) a la mujer, lo que desplaza su consideración moral de libidinosa o promiscua, intuido ya desde el título, al de *prostituta* en el sentido más estricto de la palabra.

Se trata sin duda de un modelo de mundo misógino, que exuda un machismo absoluto aun para los cánones vigentes en la segunda década del siglo XX, y que por otro lado no se encuentra (o no al menos con tal nivel de crudeza) en el resto de composiciones del *Romancero*. Y sin embargo no creemos que fuera este machismo la razón primera de la radical inadecuación de *La casada infiel*.

Ésta habría que buscarla en nuestra opinión en un abordaje plural del poema como un texto atético, es decir, como aquel que según Asensi precisa de una «labor cartográfica» por parte de la crítica para que se potencie su «gesto subversivo». Esta cartografía del antagonismo entre *La casada infiel* y el resto del *Romancero* culmina en un nivel narratológico-textual, y sin embargo creemos que arranca en su radi-

dor o el lector adquiere una percepción del mundo que en muchos casos le conducirá a actuar de un modo determinado en el mundo empírico» (M. Asensi [2011], p. 49).

²⁰ M. Asensi (2011), p. 53.

cal oposición a cierta variedad de la cultura gitana *real*. Y es que a pesar de que numerosos críticos lorquianos han advertido contra los peligros de hacer una lectura histórica o sociopolítica del *Romancero*, no es menos cierto que, aunque fuera en calidad de representante más propicio de la esencia de la Andalucía inmemorial²¹, y aunque siempre desde un prisma del todo poético, buena parte del libro *toma sus efectos* del gitano real que Lorca, desde su infancia, conoció y admiró²². Por ello, y con la debida prudencia, nos parece adecuado comenzar esta *cartografía saboteadora* por el modo en que en *La casada infiel* se contraviene el precepto más básico de la cultura calé.

En su libro *Religiosidad y moralidad de los gitanos en España*, Fernando Jordán afirma que la sociedad gitana tradicional se caracteriza por presentar rasgos esencialmente clánicos debido a que sus fundamentos esenciales son la preeminencia de la familia y la solidez de lazos de sangre:

La organización social está fundada en la solidaridad del clan familiar, que es paralela a una forma de justicia basada en la fidelidad a la raza y a la tradición [...], la única ley que acatan es la que emana desde dentro del mismo pueblo; teniendo como fundamento de conducta el respeto a los «viejos» y el bien común del clan²³.

Con todo ello en cuenta, sostiene Jordán que entre los gitanos el concepto de adulterio es muy distinto al de los payos, a un tiempo mucho más severo y mucho más laxo. La razón es que en la sociedad gitana tradicional el adulterio no se limita al acto de infidelidad matrimonial cometido por un casado con otra persona, casada ésta o no, sino que también se puede hablar de adulterio ante el encuentro de los gitanos solteros, dado la enorme importancia social que se concede a que las mujeres jóvenes lleguen vírgenes al matrimonio, hasta el punto de que un error de día-

²¹ En este sentido destacamos el sentido mítico en el que Lorca asumió al gitano de acuerdo a Candelas Newton. Según esta crítica, esta concepción lorquiana de lo mítico se ajusta al sentido que Giambatista Vico le dio en su famoso libro *La Scienza Nuova*: «Según Vico, la respuesta del hombre primitivo ante el mundo es instintivamente *poética* [...]. Como el ser primitivo, el gitano/a de los romances es un tipo marginado del orden social, dotado de una sabiduría anticonvencional que bien puede llamarse poética. El conocimiento del gitano no parte de una aprehensión de la realidad mediante conceptos abstractos y lógicos, sino de una captación figurativa mediante imágenes concretas» (Newton [1995], p.11).

²² Se lee en el libro *García Lorca: Vida y obra de un poeta*, de José G^a Monleón: «El padre de Lorca era hombre al que gustaba reunir guitarristas y cantaores tras la jornada en el campo [...]. Allí conocería las primeras cosas de los futuros gitanos de su *Romancero*, las primeras imágenes de su *Poema de cante jondo*. Para el niño Federico García Lorca debió quedar muy claro desde el principio que el cante era cosa seria, una dramaturgia del pueblo gitano-andaluz» (J. Monleón [1974], p. 10).

²³ F. Jordán (1991), p. 48.

gnóstico de la «ajuntaora» podía tener aparejado el castigo de que se le rebanara un brazo. Así, y dentro de esta legalidad gitana tradicional a la que en todo momento se refiere Jordán, el adulterio es el peor delito que puede cometer un gitano tras los crímenes de sangre, la injuria a los muertos y el estupro; tanto es así que la ley gitana tradicional permitiría al marido burlado y a sus parientes varones matar al hombre que ha cometido adulterio, y en caso de que éste no fuera *ajusticiado*, tanto él como la mujer infiel sufrirían destierro o cuanto menos el ostracismo del conjunto de la comunidad, incluidos los de su propio linaje.

Estos breves apuntes sociológicos sobre la sociedad gitana tradicional, cogidos con todas las precauciones ya señaladas, nos parecen muy pertinentes para explicar el antagonismo que existe entre *La casada infiel* y el resto de la obra, pues nos ayudarán a explicar en qué términos este poema supone un sabotaje múltiple con respecto al resto del libro. Creemos que este sabotaje se proyecta en dos grandes direcciones.

La primera correspondería a la conflictiva relación de adecuación, siquiera a través del prisma poético, del poema con respecto a su referente empírico, el gitano andaluz. Recordemos las palabras de Lorca sobre el *Romancero*: «lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal»²⁴. Y, sin embargo, en *La casada infiel* nos encontramos con la narración de un adulterio cometido por un gitano; un adulterio que, en vista de los apuntes sociológicos anteriores, supone uno de los peores delitos que puede cometer un gitano contra la ley esencial que gobierna a los de su raza, y que por tanto convierte al gitano en el narrador en primera persona de su propia abyección, en la antítesis casi perfecta de aquel icono preciso y enduendado de la Andalucía milenaria que Lorca anhelaba en su invocación poética de los calés.

Y, sin embargo, la razón fundamental del antagonismo de *La casada infiel* no creemos que sea esta desconexión con respecto al mundo empírico por sí misma, sino otra que, tomando ésta como base, se instala en un nivel plenamente poético. Si según Asensi los textos atéticos eran aquellos que ponían en crisis la modelización y dominación de tipo entimemático de los textos téticos, vemos cómo el «modelo de mundo» que propone la sexta de las composiciones del *Romancero* se opone a aquel que de forma heterogénea pero convergente proponen el resto de poemas. ¿Y cuál sería este modelo de mundo mayoritario en el *Romancero*? Uno que, a través de la clave retórica de tipo lírico que lo configura, tiende hacia *lo mítico* en la clave concreta descrita anteriormente. ¿Y cuál sería el modelo de mundo contrapuesto que propondría *La casada infiel*? Uno en el que la formulación retórica propia de lo mítico sirve para narrar una especie de deconstrucción abyecta. O dicho de otro modo: el conflicto que desde nuestro punto de vista late en las páginas del *Roman-*

²⁴ F. García Lorca (1994), p. 359.

cero es el que enfrenta el modelo de mundo mayoritario que proyectan sus poemas, de naturaleza intensamente mítica, donde los gitanos fungen como héroes trágicos y donde las diversas representaciones de sistematización, modernidad y autoridad (entre las que destaca la Guardia Civil) se sitúan como antagonistas, con el modelo de mundo de *La casada infiel*, que bajo apariencia mítica (recuérdense las palabras de Lorca: «gracioso de forma y de fondo») dibuja una situación en la que los gitanos son antihéroes, y donde además no hacen falta villanos, pues toda la acción conduce a una cínica autovoladura de su propia esencia enduendada.

Tal vez el mayor síntoma de este estado de cosas es la posibilidad cierta de que el narrador de *La casada infiel* se trate de un narrador no fiable, algo relativamente común en la literatura moderna, pero del todo impropio de las formas retóricas míticas tradicionales. Nuestra hipótesis es que, al contrario de lo que apuntan ciertas interpretaciones del poema (y de lo que se infiere de la propia literalidad del texto), que presentan al gitano como una víctima del engaño de la mujer, en realidad éste actúa en todo momento sin escrúpulos. ¿Por qué? Porque, de acuerdo a la ley tradicional gitana antes expuesta, el hecho de mantener un encuentro sexual furtivo con una mujer de esta etnia sólo puede traer consecuencias funestas. Si ésta es casada, porque entonces se estaría cometiendo *adulterio integral*, con el grave castigo que ya se ha dicho esto acarrea; y si es «mozuela» (esto es, *soltera*, e insertos en el ámbito gitano, *virgen*), porque desvirgar a una joven antes del matrimonio equivaldría, además de a otra forma más de adulterio, a condenarla tal vez de por vida al deshonor, tanto a ella como a su clan; y esto es imposible que sea desconocido para un «gitano legítimo». En cualquiera de los dos casos, por tanto, la excusa del narrador de haber sido víctima de un engaño parece una débil coartada para esconder lo transversalmente execrable de sus actos.

El sabotaje que ejerce *La casada infiel* sobre el resto de poemas no se detendría en su desafío a ciertas normas de los gitanos andaluces reales de aquel comienzo del siglo XX, sino que se extendería en clave de envenenamiento y antítesis a niveles plenamente poéticos de la obra, en especial a sus dimensiones míticas. Dice Álvarez de Miranda:

Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralidad. Esos trances son en último análisis tres: vivir, engendrar y morir. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad. Sangre, muerte, fecundidad: tres palabras que, ya con su enunciación, parecen resumir de algún modo la obra de García Lorca²⁵.

Por ello, según este crítico, tanto en la religiosidad primitiva como en los textos de Lorca, la feminidad ocupa un lugar protagonista en términos de cosmovisión

²⁵ A. Álvarez de Miranda (2011), p. 30.

frente al hombre, mero objeto «sobre el que se polariza la expectante aspiración maternal, nupcial, sexual [...], ser que cumple la función de subordinado y de *pare-dro* junto a esas herederas de la gran diosa hegemónica, tierna y terrible»²⁶. De ahí que un trance decisivo para la mujer como perder la virginidad sea en la feminidad arcaica y en la obra lorquiana un «modo de comunión vital y de salvación»²⁷.

Pues bien, ninguno de estos *presupuestos míticos* que según Álvarez de Miranda articulan la obra lorquiana comparecen en *La casada infiel* más que burlados; la mujer, perpetuo vehículo de sacralidad (que no de santidad) en las obras de Lorca, se encarna en este poema en un mero objeto sexual cuya única acción no puramente biológica es ocultar la densa esencialidad de su matrimonio gitano; la mujer, centro del sistema trágico-poético de Lorca, pasa en este poema por prostituta con cuyo costurero tejerá y vestirá de deshonor a los suyos; la virginidad, que en Lorca y en las conciencias primitivas era uno de los más altos ritos de paso, en *La casada infiel* es una simple mentira que además vive en la sospecha de ser doble o triple. El adulterio narrado en *La casada infiel* convierte la fecundidad y la sacralidad de la sangre/vida en un aborto de las esencias, en una adulteración intolerable de aquella promesa de existencia plena que según Nietzsche abanderaba el mito, y la muerte en *La casada infiel* simplemente no existe, pues la muerte implica una dimensión sacrificial de la que el adulterio reniega, al ser éste básicamente su contrario: deslealtad y egoísmo carnal.

3. Conclusiones

A lo largo del artículo hemos tratado de argumentar que el reconocido antagonismo entre *La casada infiel* y el resto del *Romancero* no se limita a una mera cuestión de *calidad poética*, sino que también tiene que ver con una adecuación ideológica (en el sentido que Asensi le da a este término) del poema con respecto al resto del libro. Sin embargo, creemos que por encima de estas consideraciones (y sin embargo en concordancia con ellas) *La casada infiel* se opone al *Romancero* a un nivel textual-narratológico, pues en última instancia el poema logra algo tal vez inédito en el conjunto de la obra lorquina, esto es, algo tan insólito como la forja de un antihéroe.

En su artículo «Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura», José Luis González Escribano pone de relieve la arbitrariedad semántica que tales términos arrastran en la mayor parte de análisis literarios. Sostiene que los críticos apenas tienen un concepto más depurado de tales palabras que los profanos, y que en esencia sitúan al héroe en consonancia con una serie de valores considerados muy positivos, y al antihéroe no tanto como villano, sino como el protagonista imperfecto de buena parte de las ficciones modernas. Por ello el autor afirma que lo

²⁶ A. Álvarez de Miranda (2011), p. 66.

²⁷ A. Álvarez de Miranda (2011), p. 38.

único realmente característico del antihéroe es su negación de los atributos del héroe, pero que lo realmente problemático está en saber «de qué tipo de negación se trata»²⁸.

De este modo, no parece fácil hablar de algo como un *antihéroe lorquiano*. Y, sin embargo, si entendemos que antihéroe es en esencia la antítesis del héroe, y que el horizonte sobre el que se proyectan ambos en nuestro caso no debería ser empírico-sociológico, sino el vasto trasfondo mítico andaluz que propone el *Romancero*, podríamos llegar a la conclusión de que el gitano burlador de *La casada infiel* es un antihéroe en función del atributo antagonístico que le contraponen al resto de poemas, esto es, su *decir cínico* enfrentado al *decir mítico* predominante.

Ya hemos descrito cómo lo transversalmente execrable de los actos del gitano sabotea el modelo de mundo que, con su inevitable heterogeneidad, proponen el resto de romances. Y, sin embargo, tal como dice Asensi a propósito de los textos atéticos, éstos se caracterizan, además de por su efecto desenmascarador y saboteador de los silogismos entimemáticos de los textos téticos, porque siempre, de una forma u otra, «desarrollan alguna clase de contradicción lógica u oposición real que vuelve imposible el mantenerse en una *posición*»²⁹. En nuestro caso, esta contradicción radicaría en la diferencia entre el censurable obrar del gitano y la consideración positiva que se da sobre sí mismo en su narración como la víctima de un engaño; engaño que en su relato no le impide tener un comportamiento *ejemplar*, y no tanto por elección, sino por el hecho mismo de que *ser gitano* le hace imposible actuar de manera errónea (versos 48 y 49: «Me porté como quien soy. / Como un gitano *legítimo*»).

Es decir, el narrador no sólo actúa de forma reprobable a sabiendas, sino que al narrarlo intenta hacerlo pasar su abyección por gallardía y sentido de la justicia. Y no sólo eso, sino que una serie de indicios, empezando por el comienzo del texto con la conjunción «Y», sugieren la presencia de un auditorio; y tal presencia, unido al contenido de lo narrado, que la sensibilidad poética de Lorca no consigue tapar del todo, parecen conducir a que el estatus ficcional de *La casada infiel* no es tanto la mitificación poética de Andalucía, sino el subgénero épico ínfimo de la gesta de barra de bar contada a los compadres, un decir cínico impropio de héroes.

A modo de conclusión, podría decirse que la naturaleza del antagonismo entre el poema de *La casada infiel* y el resto del *Romancero* responde a que el primero sabotea al segundo al infiltrar en él (y tal vez en el conjunto de la obra lorquiana) un modelo de mundo encarnado por un antihéroe cínico opuesto a cualquier retazo de grandeza mítica. Y es que *La casada infiel*, cuya lección final es que se puede profanar con desfachatez hasta lo más sagrado de una cultura sin consecuencias siempre y cuando se sepa mantener la boca cerrada, supone de alguna forma una *razzia*

²⁸ González Escribano (1981), p. 375.

²⁹ M. Asensi (2011), p. 55.

de la modernidad, de su desarticulado y cínico relativismo ético, en un libro que pretende ser nada más y nada menos que pura esencia de mito y vida.

OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel: *La metáfora y el mito. Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- ASENSI, Manuel: *Crítica y sabotaje*, Barcelona, Anthropos, 2011.
- CAMACHO ROJO, José María (ed.): *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006.
- FLINT, Christopher: «La carne del poeta: representaciones del cuerpo en *Romancero gitano* y en *Poeta en Nueva York*», en *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Istmo, 2005, pp. 159-194.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 2006.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Poema del Cante Jondo y Romancero gitano*, Allen Josephs y Juan Caballero (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- ___: *Primer Romancero gitano y Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Miguel García Posada (ed.), Madrid, Castalia, 1988.
- ___: *Romancero gitano*, Emilio de Miguel (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- ___: *Obras VI. Prosa*, vol. 2, Miguel García Posada (ed.), Madrid, Akal, 1994.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO, José Luis: «Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura», *Archivum*, 31-32 (1981), pp. 367-408.
- JORDÁN, F., *Religiosidad y moralidad de los gitanos en España*, Madrid, Asociación Secretariado General Gitano, 1991.
- KOPPENSFELS, Martin von: *Introducción a la muerte. La poesía neoyorquina de Lorca y el duelo de la lírica moderna*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- MONLEÓN, José: *García Lorca. Vida y obra de un poeta*, Barcelona, Aymá, 1974.
- NEWTON, Candelas: «Mitificación y lenguaje poético: El *Romancero gitano* de García Lorca», *Revista Hispánica Moderna*, 1 (1995), pp. 114-126.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2000.