Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero gitano*

La creación de una visión poética y mítica del mundo de los gitanos en el *Romancero* se ha estudiado de diversos modos por la crítica. Desmintiendo tendencias anteriores a buscar en el libro valores ideológicos por una parte y aspectos costumbristas por otra, Juan López Morillas ha destacado, acertadamente, su valor en forjar un mito del gitano como ser elemental que lucha contra las restricciones de un mundo sedentario. [1] Gustavo Correa, en su examen detallado de los esquemas míticos del libro, y Christoph Eich, definiendo cómo Lorca capta la intensidad de experiencias esenciales, han demostrado su modo de encarnar un sentido esencial de la vida. [2] Resulta evidente que tal sentido se produce mediante el manejo de un lenguaje figurativo de gran poder y originalidad. Concha Zardoya ha definido cómo personificaciones, vivificaciones y diversos tipos de correspondencias metafóricas permiten al poeta descubrir «la afinidad esencial de todo lo creado... en un ansia de comunión cósmica y universal.» [3] Más específicamente, en el *Romancero*, las correspondencias metafóricas captan la intensidad vital y primitiva del gitano mítico; como he sugerido en otro trabajo, ayudan a destacar las resonancias esenciales de los episodios particulares que se narran en los poemas. [4] Importa observar, sin embargo, que las metáforas adquieren gran parte de su impacto gracias al contexto narrativo en que quedan situadas.

Si examinamos muchas imágenes y metáforas del libro fuera de su contexto, veremos que no explican adecuadamente el efecto poético de la obra. [5] En el romance de «La casada infiel», por ejemplo, Eich atribuye un valor esencial a la sección central, que, según él, nos transporta a «un absoluto de plenitud e intensidad»: [6]

> Sus muslos se me escapaban
> como peces sorprendidos,
> la mitad llenos de lumbre,
> la mitad llenos de frío.
> Aquella noche corrí
> el mejor de los caminos,
> montado en potra de nácar
> sin bridas y sin estribos. [7]

[1] *López Morillas, «García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el "Romancero gitano"» (1950), en* Federico García Lorca, *ed. I. M. Gil (Madrid: Taurus, 1973), pp. 289-99.*

[2] *Correa,* La poesía mítica de Federico García Lorca *(Madrid: Gredos, 1970), pp. 38-81, y Eich,* Federico García Lorca, poeta de la intensidad *(Madrid: Gredos, 1970), cap. 1 y 3.*

[3] *Zardoya, «Técnica metafórica de Federico García Lorca»,* Poesía española del siglo XX, *III (Madrid: Gredos, 1974), pp. 9-74. La cita proviene de la p. 73.*

[4] *Debicki,* Estudios sobre poesía española contemporánea, *2a. ed. (Madrid: Gredos, 1981), pp. 248-64.*

[5] *Dámaso Alonso ha distinguido la imagen de la metáfora. Llama imagen la correspondencia entre dos planos cuando ambos se mencionan explícitamente («los dientes eran perlas»), y metáfora la que ocurre cuando sólo se menciona un plano y el otro queda tácito («las perlas de su boca»). Para los propósitos de este trabajo, resultan menos importantes estas diferencias que el contraste entre el proceso metafórico en general, que abarca imágenes, metáforas y símiles, y el metonímico. Ver Alonso,* Góngora y el Polifemo, *4ª. ed. (Madrid: Gredos, 1961), pp. 153-54.*

[6] *Eich, p. 31.*

[7] *Cito de la edición de Allen Josephs y Juan Caballero,* Poema del Cante jondo, Romancero gitano *(Madrid: Cátedra, 1977), p. 247. Todas las citas de los poemas provienen de esta edición, las páginas de la cual se indican al pie de cada cita.*

Estudiados aisladamente, el símil y la metáfora que se nos ofrecen aquí no resultan tan extraordinarios: la comparación del acto sexual al cabalgar no es tan novedosa, y la comparación de muslos con peces, por dinámica que sea, no explica la carga emotiva de este trozo. Para entenderlo, en mi opinión, tenemos que recurrir al contexto del poema entero, y al desarrollo metonímico que precede al momento metafórico de la sección citada. [8]

Para entenderlo, vale tomar en cuenta la explicación de Umberto Eco del funcionamiento de la metáfora y de la metonimia. Con ejemplos tomados de James Joyce, Eco demuestra que la metáfora surge contra el fondo de una cadena de relaciones metonímicas; éstas forman un código lingüístico que se desarrolla paulatinamente. La metáfora se basa en esta cadena y este desarrollo, pero representa un salto más rápido, un descubrimiento de relaciones que se adelanta al más lento y diacrónico proceso metonímico. Esta visión de Eco se relaciona con la de Floyd Merrell, para quien la metáfora condensa en una expresión sincrónica significados a los que se ha ido apuntando antes. [9]

Esta manera de entender la metáfora y la metonimia, que supera la excesivamente nítida separación de estos procedimientos por parte de críticos anteriores, resulta útil para explicar muchos poemas del *Romancero*. Volviendo a «La casada infiel», recordaremos (como ha indicado Eich) que empieza situándonos en un episodio específico: el hablante narra cómo, en una noche particular, llevó al río e hizo el amor a una mujer casada que aparentaba ser soltera [10]:

Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.

Sin luz de plata en sus copas
los árboles han crecido,
y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río.

[8] *Me baso en el concepto ya clásico de la metonimia elaborado por Román Jakobson, que contrasta este procedimiento, basado en la contigüidad, del metafórico, basado en la comparación de dos planos distintos. Según la idea de Jakobson, el procedimiento metonímico puede abarcar una serie de recursos (la parte que representa la totalidad, el instrumento por la persona, el autor por la obra, etc.) pero todos forman parte de un mismo plano. El procedimiento metafórico, en cambio, contrapone dos planos. Jakobson se interesa por la diferencia entre ambos, y los escinde tajantemente; sugiere que la metonimia es propia de la narrativa y la metáfora de la lírica. A mi modo de ver tal separación no se justifica, y encubre las relaciones entre efectos metafóricos y metonímicos tan esenciales a la obra de Lorca. Ver Jakobson, «Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy», en Vernon W. Gras, ed.,* European Literary Theory and Practice *(New York: Dell, 1973), pp. 119-129.*

Vale notar que la definición de metonimia de Jakobson es más amplia que algunas preceptivas tradicionales, ya que abarca la sinécdoque; su amplitud la hace especialmente útil para examinar relaciones entre metonimia y metáfora.

[9] *Eco,* The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts *(Bloomington: Indiana Univ. Press, 1979), pp. 67-89; y Merrell, «Metaphor and Metonymy: A Key to Narrative Structure»,* Language and Style, *11 (1978), pp. 146-63.*

[10] *Eich, pp. 23-25.*

Pasadas las zarzamoras,
los juncos y los espinos,
bajo su mata de pelo
hice un hoyo sobre el limo.
Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido
Yo el cinturón con revólver
Ella sus cuatro corpiños.

(pp. 246-47)

Parece destacarse ante todo el gradual desarrollo de la acción, presentada por medio de una selección de detalles claves. El paso del pueblo al campo se subraya mediante los faroles que dan paso a los grillos; el proceso de la seducción se capta por la alusión a los pechos (apoyada por un símil bastante convencional), y luego por la presentación paulatina de los actos de los amantes, nítidamente contrapuestos («hice un hoyo»; «yo me quité», «ella se quitó»; «yo», «ella»). Aunque pudiera cuestionarse si estos detalles son técnicamente metonimias, el proceso es fundamentalmente metonímico. Se seleccionan ciertos detalles (de entre muchos posibles) que representan todo el proceso de la seducción; estos detalles subrayan los pasos de la seducción y la reducen a un esquema claro, a una cadena de acciones y elementos contiguos que culminan en el acto sexual.

Importa notar, sin embargo, que esta cadena metonímica no se limita a una función narrativa. Apunta, además, a un esquema significativo, a un gradual traspasar de los límites y las reglas sociales. Se pasa del esquema social al natural (de faroles a grillos); de la reticencia («casi por compromiso») a una sexualidad natural (los pechos se abren como ramos de jacintos); de los vestidos tradicionales a la desnudez. La naturaleza misma adquiere mayores proporciones: los árboles se engrandecen, y el ladrar de los perros se atribuye a un horizonte vivificado (una metonimia cabal). Es esta progresión, creada por la cadena metonímica, la que produce el efecto de dilatarse de la experiencia que ha notado Eich. [11]

El cuadro que cité al principio del comentario viene precisamente al final de esta cadena metonímica. Vuelvo a citarlo:

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.
Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.

En su contexto, adquiere mucho mayor impacto; esto ocurre, a mi modo de ver, porque recogen y modifican el efecto de ampliación producido por la cadena metonímica. Lo que era un gradual pasar de lo restringido y lo anecdótico a lo desnudo y lo natural desemboca en un símil y en una metáfora que convierten a la mujer en puro ser natural. Símil y metáfora cumplen precisamente la tarea que les atribuye Eco: condensan dos planos, pasando de lo que era desarrollo metonímico y temporal a un cuadro singular. Y apuntan, aunque sólo sea momentáneamente, a un sentido de vitalidad esencial (sentido que se desmorona más tarde en el poema, a medida que el hablante vuelve a su anécdota y a su personalidad).

El impacto de este trozo depende, evidentemente, del proceso metonímico anterior. Su valor radica no en la originalidad de las comparaciones, sino en la manera en que éstas con-

[11] *Ibid., pp. 25-26.*

densan y rematan tal proceso. Lo metafórico surge de lo metonímico. Es, a mi modo de ver, una característica muy central a todo el *Romancero gitano.* [12] No debiera sorprendernos. Al hacer su libro un *romancero*, Lorca lo sitúa en una forma y una tradición narrativas; por más que transforme artísticamente su material, empleará los enfoques de la narración, que presenta la realidad por medio de esquemas de contigüidad, y por lo tanto de un procedimiento metonímico. Pero éste desemboca, en los momentos claves del poema, en imágenes y metáforas que intensifican y esencializan la experiencia central del poema.

Un efecto algo parecido se logra en «Reyerta», donde se combinan procedimientos metonímicos y metafóricos que culminan en una «visión» antropomórfica del momento y de la escena. El poema transforma una reyerta entre dos grupos de gitanos en un combate cósmico, en el que contienda y muerte heroica alcanzan valores estéticos. Empieza destacando unos detalles y viñetas:

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.
Angeles 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 sienes.

(pp. 232-33)

El poema se localiza con precisión e inmediatamente enfoca varios elementos: las navajas, los caballos y jinetes estilizados como si fueran dibujos de perfil en un naipe, y las mujeres irrealmente posadas en la copa del olivo. De allí pasa a una «visión» que encarna la intensidad de la batalla (el toro), y después a la imagen de los ángeles —que pudieran ser una representación metafórica de las nubes, u otra «visión» que configura el efecto de la escena al terminar la batalla. [13] Es difícil deslindar lo anecdótico de lo visionario. (¿Son las mujeres testigos actuales, subidas en un árbol? ¿Son seres reales, que parecen estar en un árbol, vistas desde el otro lado del barranco? ¿Son seres imaginarios?) Pero todos los elementos, reales o imaginarios, forman un sistema trabado de índole metonímica, y todos contribuyen a un efecto total. Cada uno destaca un aspecto de la contienda: las navajas (la lucha violenta

[12] *Interesa notar que Lorca, en una charla, discutió el romance y su desarrollo como género lírico (en Góngora) y narrativo (en el duque de Rivas y Zorrilla), y declaró su deseo de fundir ambos aspectos. Ver la relación en Carlos Ramos Gil,* Claves líricas de García Lorca *(Madrid: Aguilar, 1967), p. 171.*

[13] *Carlos Bousoño define la «visión» como un cuadro en el que se atribuyen cualidades irreales a un objeto o cuadro para comunicarnos emotivamente ciertos aspectos suyos; rasgos o entes físicos imaginarios, por los tanto, encarnan significados subjetivos. Ver Bousoño,* Teoría de la expresión poética, *4a. ed. (Madrid: Gredos, 1966), pp. 123-33. Ver también la discusión de la «imagen visionaria», pp. 106-15. El toro en «Reyerta» añade un elementos irreal al paisaje para comunicar la violencia obsesiva de la batalla.*

en sí), el cuadro a la luz del naipe (una visión más distanciada), las mujeres (el fondo, o el efecto emotivo), la visión del toro (la intensidad y violencia), los ángeles (efecto final). Constituyen detalles representativos que se juntan para formar un sistema que se desenvuelve en un orden claro, llevándonos de lo más específico a lo más general. Todos contribuyen a convertir lo que pudiera haber sido una anécdota intrascendente en un cuadro de intensidad y belleza.

Dentro de este cuadro aparecen varias comparaciones de índole metafórica: el símil de las navajas como peces, la metáfora de las heridas del jinete como flores, y tal vez la de las nubes como ángeles. Aunque todas se basan en correspondencias visuales, sirven para alejarnos de una perspectiva pragmática, y contribuyen a la transformación del episodio. Vale notar, sin embargo, que su efecto complementa y destaca el de la cadena metonímica descrita antes — igual que lo hace la «visión» del toro. Igual que en «La casada infiel», los procedimientos metafóricos subrayan y condensan la intensidad y la índole estética de la reyerta. Pero se compenetran aún más con el esquema metonímico. Las «navajas de Albacete» sirven, en el verso 16, como metáfora de las alas de los ángeles; pero las mismas navajas ya habían aparecido en el verso 2. Lo que era allí realidad literal y comienzo de una cadena metonímica se torna ahora metáfora, y el lector se ve llevado a sentir cómo el enfoque metonímico (la narración de hechos contiguos) se entrelaza con el metafórico (comparaciones que amplían su efecto).

El entrelace de elementos metafóricos, metonímicos y visionarios continúan a lo largo del poema, culminando en la presentación de la tarde personificada, que se liga con la imagen de los ángeles ya vista antes:

> 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.
> Angeles de largas trenzas
> y corazones de aceite.
>
> (pp. 234-35)

Pudiéramos ver este final como una especie de «correlato objetivo», una manera de encarnar los sentimientos y sensaciones producidos en un cuadro antropomórfico y mítico de la naturaleza. [14] Pero importa recordar que este cuadro es el resultado y la culminación de todo un proceso metonímico, en el que la presentación de la batalla (en un orden narrativo y de contigüidad) sirvió para llevarnos paulatinamente a la percepción de la índole mítica de la reyerta.

El «Romance de la luna, luna» ejemplifica muy bien el empleo y los efectos de la metáfora lorquiana. Zardoya ha explicado cómo la correspondencia luna-mujer (y luna-mujer-muerte) forja un cuadro en el que «el anverso y reverso de los objetos son partes intercambiables del todo, del "ser" en su totalidad», relacionando la naturaleza y los seres humanos en un esquema arquetípico de vida y muerte. [15] Es muy importante notar, sin embargo, que la metáfora se desarrolla a lo largo de una narración que presenta, paso a paso, el encuentro de la luna con el niño, su baile, y su huída de los gitanos, muerto ya el niño. Y otras imáge-

[14] *Acerca del «correlato objetivo» ver T.S. Eliot,* Selected Essays *(New York: Harcourt, Brace & Co., 1950), pp. 124-25 y 248.*

[15] *Zardoya, op. cit., pp. 12-13. El «Romance de la luna, luna» aparece en las pp. 225-28 de la edición de Josephs y Caballero.*

nes que apoyan la metáfora central funcionan dentro del sistema más amplio del poema: el «polisón de nardos» identifica a la luna como mujer, pero también destaca su función de elemento natural contrastado al mundo anecdótico; el deseo de los gitanos de hacer collares y anillos de la luna sugiere, por lo menos, una pugna humana contra su poder mortal —pugna inútil, ya que el poema desemboca en la muerte del niño y el lloro de los gitanos. Aunque no encontramos en este poema metonimias cabales, el proceso narrativo que sigue y la manera en que encaja sus imágenes dentro de este proceso y dentro de un solo plano de acciones contiguas cabe con lo que hemos visto en los poemas anteriormente comentados. Aquí también un esquema de contiguidad subyace a la imagen y motiva su impacto.

Hallaremos relaciones semejantes entre valores metafóricos y metonímicos en otros poemas del libro. En «Preciosa y el aire» (pp. 229-31) se narra el cuento de una gitana perseguida por un viento personificado en «San Cristobalón» y convertido en arquetipo de agresor sexual masculino. El efecto de la imagen y del poema depende en gran parte de su desarrollo gradual, con detalles que dramatizan el miedo de la muchacha, su escape (el hablante se entremete y la anima a correr), su busca de refugio en la casa del «cónsul de los ingleses». Aunque es cierto que todos los elementos del poema responden a otros significados (San Cristóbal es un viento mítico y un arquetipo de fuerza masculina; Preciosa la doncella en peligro; el inglés parte de un mundo sedentario), éstos surgen de la narración. Más que saltar de un plano de la realidad a otro, el lector se ve obligado a permanecer en uno, a seguir el hilo de esta narración y a entrever, a medida que lo hace, sus ecos más amplios y simbólicos. Así se relacionan el plano real (el escape de la muchacha) con otro más cósmico (la fuerza agresiva del impulso sexual, la correspondencia entre la fuerza de la naturaleza y la del sexo).

El «Romance de la pena negra» (pp. 249-52) está constituido por un cuadro del personaje Soledad Montoya; nos damos cuenta enseguida, sin embargo, que Soledad es ante todo la personificación de un sentimiento de pena; como indican Josephs y Caballero, «no experimenta la pena negra, es la pena negra». [16] En este sentido, es tal vez el mejor ejemplo del empleo y la importancia de la personificación en el *Romancero*. Al convertir sentimientos, actitudes, y elementos naturales, Lorca por una parte dota de valor inmediato a unos temas que pudieran haber sido abstractos (la pena sería un buen ejemplo), y por otra imparte universalidad a figuras específicas (como al viento-San Cristobalón del poema anterior).

La personificación se estudia generalmente relacionada con la metáfora, ya que contrapone dos planos o perspectivas. Tal como la emplea Lorca, sin embargo, parece ligarse con la metonimia. Soledad Montoya la describe por medio de varias características, todas «contiguas» en el sentido de que forman parte de los rasgos de un solo personaje: su angustia, su correr en busca de no se sabe qué, sus recuerdos y su lloro sitúan el tema de la angustia dentro de un cuadro congruente de esta mujer. (Podemos entrever una trama: la gitana llega corriendo al amanecer, buscando enigmáticamente y saltando de habitación en habitación). Las metáforas y comparaciones que aparecen en el poema (los pechos de Soledad como «yunques ahumados», Soledad como caballo que se desboca) simplemente destacan el efecto creado por la personificación y el esquema de características que la apoyan. De nuevo se destaca el empleo de un solo plano de la realidad cuyo significado se amplía por medio de un sistema metonímico o de contigüidad.

A veces en el *Romancero gitano* los procedimientos metafóricos se subordinan aun más a un sistema metonímico. Tal es el caso en el «Romance de la guardia civil española». Allí se describe muy claramente el conflicto entre el mundo de los gitanos, ligados con la vitali-

[16] *p. 250: ver también su cita del comentario de Lorca, p. 249, nota 12.*

dad natural y primitiva, y el de la guardia civil, que encarna el peligro, la represión, la muerte. Conflicto arquetípico y mítico, por lo tanto, central a la dialéctica de todo el *Romancero*. Se presenta por medio de esquemas metonímicos que nos hacen sentir, paso a paso, las características de los dos mundos en oposición. Primero se enfoca la guardia civil:

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.
Jorobados y nocturnos,
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.

(pp. 279-80)

Carlos Bousuño ha empleado la descripción de los guardias «jorobados y nocturnos» como ejemplo de lo que denomina «sugerencia irracionalista»; nota, acertadamente, que producen efectos desligados de su significado literal. [17] Aunque «jorobados» alude simplemente a la postura de jinetes inclinados sobre sus caballos, y «nocturnos» a la hora, las connotaciones de los vocablos nos hacen sentir ecos de deformación, monstruosidad, muerte. Vale notar que efectos parecidos se producen por otros detalles de la descripción: las repetidas alusiones a «negro» y el vocablo «manchas» también sugieren lo negativo; la alusión a las calaveras de plomo pudiera basarse en la impresión creada por los tricornios de charol, pero inicia un proceso de deshumanización que se extiende en «alma de charol».

Cada detalle tiene una función metonímica: evoca un aspecto más amplio y significativo de la figura a la que pertenece y contribuye a una cadena de efectos monstruosos. El impacto visual de la capa en la noche sugiere lo inánime y sucio de los guardias; el charol de sus tricornios, su falta de vitalidad; las pistolas de sus pensamientos sus anhelos de matanza. En cada caso, se deja sentir una comparación (y por lo tanto un efecto metafórico), pero cada una sirve para ir desarrollando paulatinamente un constante efecto de monstruosidad y deshumanización.

Aun las sugerencias notadas por Bousoño funcionan metonímicamente: la postura a caballo se extiende para abarcar el efecto monstruoso de los guardias, la hora nocturna se amplía para sugerir el ambiente lúgubre. El poema sigue radicado en un solo plano central, y cada aspecto de este plano se modifica para ampliar su significado y destacar el efecto de una realidad nefasta. Todos juntos se nos presentan en una descripción y narración contigua.

Los «silencios de goma oscura/ y miedos de fina arena» funcionan como metáforas, ya que juntan elementos dispares en una sola perspectiva. Pero su importancia radica menos en su contraposición de estos elementos (silencio/goma, miedo/arena) que en el efecto total de una realidad extraña; sirven como correlatos de los efectos causados por los guardias (la

[17] *Bousoño, Teoría, 4a. ed., pp. 582-88. Aunque no discute la cadena metonímica aquí presente, Bousoño siente la manera en que los elementos se relacionan, y habla de «algo así como un eslabón en una cadena» (p. 588, nota).*

goma intensifica lo absoluto del silencio requerido, la arena la omnipresencia del miedo). Así nos mantienen, en últimos términos, dentro del ambiente central de la descripción de la monstruosidad de la guardia. Si en «La casada infiel» la metonimia servía para enaltecer a la metáfora, aquí procedimientos metafóricos sirven para intensificar el efecto de una cadena metonímica que nos mantiene inmersos en una realidad inhumana y destructora sin escape.

A esta realidad de la guardia civil el poema opone el mundo vital y animado de los gitanos:

¡Oh ciudad de los gitanos!
En las esquinas banderas.
La luna y la calabaza
con las guindas en conserva.

Ciudad de dolor y almizcle,
con las torres de canela.

El viento, vuelve desnudo
la esquina de la sorpresa,
en la noche platinoche
noche, que noche nochera.

La Virgen viene vestida
con un traje de alcaldesa
de papel de chocolate
con los collares de almendras.
San José mueve los brazos
bajo una capa de seda.
Detrás va Pedro Domecq
con tres sultanes de Persia.

(pp. 280-82)

Como han notado Josephs y Caballero, Lorca sitúa la descripción de los gitanos en una fiesta de Navidad, que contribuye al efecto de un mundo vital y bullicioso. [18] Efecto que se subraya por medio de la descripción y del tono, que en momentos remeda el lenguaje popular gitano («noche, que noche nochera»). Los detalles escogidos funcionan metonímicamente, ofreciéndonos partes de una realidad en cuadros y características ejemplares. Así, las «guindas en conserva» evocan la fiesta navideña, el almizcle y la canela los efectos contrapuestos de dolor y alegría. El vino o coñac bebido en la fiesta se representa por la figura del dueño de la vinícola; la Virgen y San José se tornan figuras de un retablo de fiesta, igual que los Reyes Magos convertidos en sultanes. El procedimiento es claro: se escogen unos pocos detalles y viñetas específicas y sensoriales que vienen a evocar múltiples aspectos y efectos del bullicioso mundo gitano. Así se configuran los efectos subjetivos y sensoriales de este mundo sin entrar en descripciones minuciosas por una parte, y sin salirse del plano descriptivo por otra. Igual que en la caracterización de la guardia civil, Lorca emplea procedimientos metafóricos que contribuyen al impacto emotivo del cuadro: la conversión de los reyes en sultanes, y tal vez la personificación del coñac en Pedro Domecq, combinan metafóricamente planos distintos. Pero el efecto de comparación (que define la esencia de la metáfora) se subordina al desarrollo contiguo de un ambiente y de su impacto emotivo.

Aunque en otros momentos de la descripción del mundo gitano aparecen elementos mágicos y míticos, tal descripción, igual que la de la guardia civil, no da paso a las transforma-

[18] *Josephs y Caballero, eds., op. cit., p. 281.*

ciones metafóricas que vimos en «La casada infiel» y en «Reyerta». Al compenetrar (y tal vez subordinar) procedimientos metafóricos a un efecto metonímico, el poema nos mantiene inmersos dentro de los ambientes en conflicto de guardias y gitanos. También acentúa el contraste entre ellos, subrayándolo por medio de la oposición entre la deshumanización de la primera parte y el retablo bullicioso de la segunda. El papel más secundario atribuído a la metáfora, sin embargo, no quita valor imaginativo al poema; como hemos visto, recursos descriptivos y metonímicos lo dotan de enorme dramatismo. En esta obra, en la que el acento cae en la presentación de dos mundos arquetípicos opuestos y del conflicto entre ellos, las cadenas metonímicas pasan a primer plano.

Elementos metafóricos también contribuyen y a la vez se subordinan a un cuadro metonímico al describirse el saqueo de la ciudad gitana por la guardia civil en la última parte del poema. Viñetas descriptivas se mezclan con cuadros fantásticos; por una parte vemos gitanas que huyen escondiendo su dinero y sables que cortan el aire, por otra se personifican varios elementos (la ciudad, el coñac, las capas), y personajes del retablo de Navidad confluyen con los reales. El poema sigue intensificando y mitificando la contienda, terminando con unos versos marginales que la graban en la experiencia del hablante-poeta:

> ¡Oh ciudad de los gitanos!
> ¿Quién te vio y no te recuerda?
> Que te busquen en mi frente.
> Juego de luna y arena.
>
> (p. 285)

Al configurar así el conflicto entre las dos fuerzas básicas del libro y lo que sugieren (realidad natural e imaginativa por una parte, represión y destrucción por otra), este poema demuestra las posibilidades poéticas de un texto y un género narrativos. Sus recursos son los que identificamos con la narración más que la lírica: la presentación de escenas en un orden temporal, la contraposición de ambientes que desemboca en un conflicto, el suspenso, vale recordar, al Romancero tradicional). Las metáforas individuales de este poema, algunas de muchísimo impacto, sirven principalmente para concretar y apoyar el impacto de este poema fundamentalmente metonímico.

Se nos sugiere además que la metonimia empleada por Lorca lleva (tal vez hasta mejor que la metáfora) a esquemas simbólicos y míticos. Manteniéndonos principalmente en un solo plano, pero haciendo que este plano conlleve resonancias universales (la vitalidad de los gitanos, la fuerza deshumanizadora de la guardia), el poema hace que la realidad presentada nos haga remontarnos a temas absolutos. (De acuerdo con las definiciones comunmente aceptadas, la metáfora contrapone dos planos de nuestro mundo, mientras que el símbolo hace que un elemento real represente o sugiera un asunto espiritual o abstracto). [19] Recordaremos que era la cadena metonímica la que nos llevó al sentido de vitalidad esencial en «La casada infiel», a la visión mítica de la contienda en «Reyerta», y a la presentación de la fuerza natural y sexual en «Preciosa y el aire».

Procedimientos metonímicos subyacen, de una manera u otra, del impacto y el valor poético del *Romancero gitano.* [20] La mayor parte de las veces establecen un fondo sobre el cual se funda el efecto de la metáfora; a veces forman la base de las personificaciones y contribu-

[19] *Ver Debicki,* Estudios, *2a. ed., pp. 172-75; cf. Bousoño,* Teoría, *4a ed., pp. 134-39, y William York Tindall,* The Literary Symbol *(Bloomington: Indiana Univ. Press, 1955), pp. 3-67.*

[20] *Vale notar que Miguel García Posada ha observado perspicazmente las relaciones entre metonimia y metáfora en* Poeta en Nueva York; *ver su* Lorca: interpretaciones de "Poeta en Nueva York" *(Madrid: Akal, 1981), pp. 97-98; Zardoya ha notado la presencia de metáforas metonímicas en Lorca (op. cit., pp. 63-65).*

yen al otorgar valor simbólico y mítico a un episodio; en otros casos constituyen el procedimiento central de un poema y gobiernan el efecto de sus correspondencias metafóricas. Representan una manera de anclar el texto en un plano y de desarrollarlo paulatinamente, a la vez que le permiten enfocar detalles y temas esenciales. Permiten a Lorca destacar aspectos simbólicos y míticos, contribuyendo a la sensación que produce el libro de encajar la realidad del mundo de los gitanos en esquemas universales. Facilitan, en fin, la compenetración de lo narrativo, lo lírico y lo dramático que hace del *Romancero gitano* una de las obras sobresalientes de la poesía española.

Andrew P. Debicki