

HUGO JESUS CORREA RETAMAR

**FEDERICO GARCÍA LORCA: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA DEL
“DUENDE”**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PORTO ALEGRE

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS DE LÍNGUA ESPANHOLA

**FEDERICO GARCÍA LORCA: DE LA TEORÍA A LA
PRÁCTICA DEL “DUENDE”**

HUGO JESUS CORREA RETAMAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Espanhola

Orientador: Prof. Dr. Ruben Daniel Méndez Castiglioni

PORTO ALEGRE
2009

Dedico este trabajo principalmente a mi familia y a mis amigos, el apoyo necesario que nos hace seguir adelante.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco primeramente a mi mujer que tuvo la paciencia de ser víctima de la lectura de mi trabajo de más de doscientas páginas.

A mis padres y a mis hijos, quienes confían en mi antes que nadie.

A mis amigos que me impulsaron a dar este paso más en mi vida.

A los profesores de esta institución.

A mi tutor.

A la “Universidade Federal do Rio Grande do Sul” donde me licencié y recibí oportunidades inolvidables tanto siendo alumno como profesor sustituto. Institución que posibilitó mi primera oportunidad de ir a España y vivir allí, otra de las semillas de este trabajo.

A Federico García Lorca, al Cante jondo, a la complejidad de la sagrada y humana poesía y al duende que habita en lo más profundo de cada uno.

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío;
no me dejes perder lo que he ganado.
Y decora las aguas de tu río,
con hojas de mi otoño enajenado.
(Federico García Lorca)

RESUMO

Filho da Andaluzia como o “cante jondo” e seu “duende”, Federico García Lorca, um apaixonado por tal arte, foi um dos poetas espanhóis mais representativos do século XX. A relação entre o poeta de Granada e o “cante jondo” é profunda e importantíssima para a valorização da arte andaluza e inclusive para a compreensão da obra de Lorca. O “cante jondo”, segundo o poeta, é o canto mais profundo, um canto escuro e misterioso onde a magia do “duende” se manifesta em um momento imóvel e único. Para Lorca, a arte espanhola é movida pelo “duende”, espécie de espírito mágico, passional e original. Lorca também é considerado por muitos como um autor passional e muito apegado a sua terra. *Poema del cante jondo* é então uma viagem pelas entranhas de sua terra e uma busca constante pelo “duende” espanhol. Porém, como será que o duende de Lorca se manifesta em tal obra se é que isso acontece? O duende é amigo da improvisação, mas a constituição de um poema depende também da engenhosidade do poeta. Assim, através da análise dos poemas de *Poema del cante jondo* e do estudo de conferências do autor, bem como da história da Espanha e do cante jondo, tentaremos diagnosticar a poética de García Lorca para a construção deste seu livro de poemas, ou seja, estudaremos os procedimentos utilizados pelo poeta para que haja na obra o encontro mágico com o duende da arte andaluza. Passaremos da teoria do duende, conceituada por Lorca em uma de suas conferências, à análise da prática do autor para conseguir o efeito “duende” em sua obra.

Palavras-chave: cante jondo – flamenco – duende – poesia – Andaluzia - Espanha.

RESUMEN

Hijo de Andalucía como el cante jondo y su duende, Federico García Lorca, un enamorado de tal arte, ha sido uno de los poetas españoles más representativos del siglo XX. La relación entre el poeta granadino y el cante jondo es profunda e importantísima para la valoración del arte andaluz y aun para la comprensión de la obra de García Lorca. El cante jondo, según el poeta, es el cante más profundo, un cante oscuro y misterioso en el que la magia del “duende” se manifiesta en un momento inmóvil e irreplicable. Para Federico, el arte español se mueve al compás del “duende”, especie de espíritu mágico, pasional y original. Muchos también consideran a García Lorca como un autor pasional muy aferrado a su tierra. *Poema del cante jondo* es, entonces, un viaje por las entrañas de su tierra y una búsqueda constante por el “duende” español. Sin embargo, ¿cómo será que el duende de Federico se manifiesta en dicha obra? ¿Eso realmente ocurre? El duende es amigo de la improvisación, pero la constitución de un poema depende de la ingeniosidad del poeta. Así, a través del análisis de los poemas de *Poema del cante jondo* y del estudio de conferencias del autor, bien como de la historia de España y del cante jondo, intentaremos diagnosticar la poética de García Lorca para la construcción de su libro de poemas, es decir, estudiaremos los procedimientos utilizados por el poeta para que haya en la obra el encuentro mágico con el duende del arte andaluz. Pasaremos de la teoría del duende, conceptualizada por García Lorca en una de sus conferencias, al análisis de la práctica del autor para lograr, en su libro, el efecto “duende”.

Palabras-clave: cante jondo – flamenco – duende – poesía – Andalucía - España.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	10
1 TRES PUEBLOS QUE BUSCAN UNA TIERRA PROMETIDA	16
1.1 Rumbo a <i>Sefarad</i>	18
1.1.1 La Primacía en Sefarad.....	19
1.1.2 El Judaísmo y el rechazo.....	22
1.1.3 Las primeras penas de un pueblo nunca invisible en la <i>Tierra Prometida</i>	24
1.1.4 El Oriente se encuentra una vez más, ahora en suelo peninsular.....	26
1.1.5 Se abre otra vez más el camino para la <i>Petenera</i>	28
1.2 Rumbo a <i>Al-Ándalus</i>	32
1.3 Rumbo a <i>Sersé</i>	41
2 LO JONDO Y LO FLAMENCO	52
2.1 Así nace el cante.....	53
2.2 Así se hace el cante.....	63
2.3 Las columnas de lo Jondo.....	69
2.4 Para que hablemos del <i>duende</i>	72
3 DE LA POESÍA AL POETA O DEL POETA A LA POESÍA	80
3.1 ¿Por qué la poesía?.....	82
3.2 Teoría y Juego de la Poesía.....	91
3.3 El Federico de la prosa y algunas luces a su poesía: Teorías o Juegos de su quehacer poético.....	97
3.3.1 Para García Lorca ¿qué es la poesía?.....	102
3.3.2 El Federico de España, la España del duende y el duende de España y de Federico.....	109

4 ARQUITECTURA DE UN LIBRO ANDALUZAMENTE UNIVERSAL.....	118
4.1 El Poema y el agua.....	118
4.1.1 Andalucía del Agua.....	120
4.1.2 Al compás de la <i>Baladilla de los Tres Ríos</i>	123
4.2 Detrás de la loca Siguiriya Gitana.....	126
4.2.1 La Soleá y el paisaje de la Pena.....	137
4.2.2 La tierra lanza las flechas en el <i>Poema de la Saeta</i>	149
4.2.3 En la estela de la Petenera: la pérdida de los hombres.....	161
4.2.4 El amor tiene dos caminos.....	169
4.3 García Lorca: pintor de escenas flamencas.....	172
4.4 De los Tres ríos a las tres ciudades, un nuevo intento de camino y comunicación.....	181
4.5 De muy muy lejos se siente lo jondo.....	185
4.6 Escena y Diálogos de un dramaturgo poeta.....	191
4.7 Los pasos hacia el poema enduendado... ..	196
CONCLUSIÓN.....	202
REFERENCIAS.....	209
ANEJOS.....	217

INTRODUCCIÓN

El cante jondo se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y de la fuente.¹

La música es el alimento del alma bien como la poesía, ambas son sagradas y son el eslabón entre los hombres y los dioses. De igual manera, ambas siempre me han intrigado, sea como enamorado de la poesía que soy, sea teniendo experiencias con la música. En mi trabajo de conclusión de la carrera de Letras en 2004, la música ya me había llevado al encuentro mágico de una poeta argentina de principios del siglo XX, Alfonsina Storni. Ahora, cuatro años después y muchas experiencias más, las dos formas de arte se vuelven a dar cita en este trabajo.

Siempre he tenido un impulso hacia la poesía de Federico García Lorca, hacia la pasión de sus versos, y, tras haber vivido en España en 2005 y 2006 y haber estudiado en la Universidad Autónoma de Madrid probando del fascinio de limón² del país, había llegado la hora de tirarme al abismo del sentimiento que es la poesía lorquiana. Como decía, lo que me ha propiciado el salto al abismo ha sido el encuentro de mis dos pasiones en un mismo libro. Es decir, *Poema del cante jondo*, que empieza a gestarse en 1921 y se concluye y publica en 1931, es el escenario donde se da la fusión anhelante y enloquecedora de la poesía, lengua de los dioses, con la carne misma de España, la fiera y encendida música de su cante chico, o sea, el cante jondo flamenco. Luego, la poesía y la música de España son la piedra de toque de este trabajo.

Federico García Lorca es un poeta aún hoy misterioso. Cuando joven, según biógrafos, como Ian Gibson, encendía las luces de los lugares en donde estaba simplemente con el fuego vivo de su persona, lo mismo que harán sus versos en nuestros días. El poeta de Granada, rey de los contrastes, tuvo una vida fascinante aunque muy corta (1898-1936). Asesinado en la Guerra Civil española, el andaluz se convirtió en bandera contra la dictadura franquista, lo cual llevó a muchos críticos del autor a estudiar mucho más su biografía que su obra. Con una vida de novela, el poeta ha sido el blanco de muchas series de televisión, de documentales que intentaban recomponer su misterioso asesinato³, bien como de películas y libros que se disponían a analizar

¹ García Lorca, 1999, p. 142.

² Referencia al poema *Retrato de Silverio Franconetti* de Federico García Lorca.

³ Ver en el Anejo A los documentales y películas que tratan de Federico García Lorca.

las condiciones que lo llevaron a perder la vida en aquel fatídico agosto de 1936. Sin embargo, pienso que la obra del autor que inmortalizó el cante, que trajo el gitano como motivo poético y que reivindicó la herencia oriental de España merece bastante más que biografías y enredos novelescos.

Lorca, como dice el filólogo español Dámaso Alonso (1988), es “función hispánica en absoluto” (Alonso, 1988, p. 260). Se destacó como poeta, dramaturgo, dibujante, conferencista y músico, en fin, fue un gran pintor de su España. Un pintor que pintó con pincel de fuego y tinta de sangre la carne de la tierra española y, sobre todo, andaluza, escuchando, mientras pintaba, el ritmo encendido y flameante de la embrujante música sureña. De igual manera, Lorca, tildado por muchos de intenso y dramático, es también creación poética viva y nueva. El poeta relacionado a la *Generación del 27*⁴, al cual nos dedicaremos a analizar, es “profesor en los cinco sentidos”⁵ y por ello su poesía y su arte estarán siempre enduendados⁶. Así, lo que intriga en la obra del granadino es exactamente eso, es decir, la expresión del *duende*⁷ de España a través de sus palabras cortantes e hirientes, duende tan conceptuado por el mismo poeta en sus conferencias por el mundo. Conferencias que quisieron definir una España heterogénea, singular y con una necesidad irremediable de expresión.

Luego, esta investigación tiene por objetivo hacer un estudio detallado del libro *Poema del cante jondo*, de Federico García Lorca, intentando traer a la luz, su quehacer poético a través del análisis de los poemas del libro bien como de algunas conferencias y escritos en prosa del poeta, que nos permitan entender su poemario, su poética y su forma de ver el arte, de percibir su propio país y el lugar de éste en el mundo. Nos embreñaremos en *Poema del cante jondo* porque, creemos, hace falta en Brasil, sobre todo en el sur, donde hay una identidad muy fuerte en relación al mundo hispánico, un estudio profundizado de la obra del poeta español más representativo del siglo XX⁸. Tal trabajo posibilitará una mejor comprensión de la obra de García

⁴ Nombre con el que quedó conocida la época de la Literatura española en que surgieron autores como García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego y etc.. El mote “Generación del 27” fue más bien historiográfico, pues, para muchos, el grupo de autores reunidos alrededor de tal denominación es poco homogéneo (Sebastián Quesada, 2006).

⁵ Referencia que será aclarada en el capítulo 3.

⁶ El concepto de duende será discutido en los capítulos 2 y 3 de este trabajo.

⁷ De aquí en adelante, sólo marcaremos la palabra duende con cursiva cuando nos parezca importante resaltarla de las demás.

⁸ Opinión que comparto con Dámaso Alonso (1988).

Lorca bien como de la propia España de la época del autor y de hoy día, ya que *Poema del cante jondo* busca y revigora el arte que hoy es referencia de España para el mundo, o sea, el flamenco. Así, este estudio de los textos de Federico García Lorca pretende ser importante no sólo para los estudiantes de Lengua y Cultura españolas, o de Literatura, sino también para todos aquellos que se interesan por arte o por historia de España, pues, por la obra del autor en cuestión, podemos atisbar una forma española de pensar y actuar en ambas. En las páginas de Lorca se descubre, desde una mirada muy particular, España y su pueblo tan apasionado y desubicado en una Europa de ángeles y musas⁹. En fin, se descubre la España que, como dice el mismo poeta, es un país de duende.

Como procedimiento, nuestro análisis se basará en el libro de poemas *Poema del cante jondo* (1931), que nos propiciará una relación entre la poesía de Federico y su poética. La poética de García Lorca también será analizada desde algunas de sus conferencias y escritos en prosa. Además, creemos, se hace necesario para entender el poeta, un diálogo con sus críticos y con la misma Historia de España desde su formación, con las constantes oleadas de pueblos de los más distintos rincones. Asimismo, tiene importancia en este estudio la Historia del cante jondo, en la que actuaron como protagonistas los pueblos que formaron el país como judíos, árabes, y gitanos, apuntados como principales responsables por la formación del arte andaluz. Luego, es imprescindible para el análisis de la obra del autor una retomada de la historia de España y del cante.

Así, en el primer capítulo del trabajo, *Tres pueblos que buscan una Tierra Prometida*, haremos un recorrido por la historia de España, por la formación del país tan heterogéneo y tan apasionado del que habla Federico García Lorca, recuperando las huellas de algunos de los pueblos que influyeron de forma importantísima para la formación de la tierra del poeta. Asimismo, ya que el libro trata de los tipos de cante jondo, es decir, siguiiriyas, soleares, etcétera, el segundo capítulo, *Lo Jondo y lo Flamenco*, discutirá el origen de los cantes, la época en que surgieron y cómo se convirtieron en algo popular. El procedimiento es importante para que podamos entender qué busca el poeta en su libro, bien como para que entendamos las metáforas creadas por él en el libro de poemas en cuestión. Como vemos, la Historia forma parte de nuestro

⁹ Referencias al texto *Teoría y Juego* del duende que será discutido en los capítulos 2 y 3.

estudio en la medida en que se hace necesaria para entender la poesía y el proceso creativo de *Poema del cante jondo* y del propio Federico, pero no es el objeto máximo de este trabajo. Primamos por la crítica y así en los capítulos 3, *De la poesía al poeta o del poeta a la poesía*, y 4, *Arquitectura de un libro andaluzamente universal*, los más importantes del estudio, nos dedicaremos respectivamente al estudio de la función de la poesía, de la creación poética y al análisis de las conferencias del poeta, dialogando siempre con sus críticos (capítulo 3), además de llevar a cabo el análisis de todas las poesías del libro (capítulo 4), formando así una idea general del mismo y de su arquitectura y conjuntando todas las ideas de los capítulos anteriores. O sea, hablaremos de la historia de España (de la formación del país), de los orígenes y tipos de cante jondo o flamenco, conceptuando a ambos, para, finalmente, analizar los poemas de García Lorca, teniendo por camino su propia obra en prosa. Además, obviamente, consideraremos la interpretación del autor de este trabajo y el apoyo crítico. De esta manera, la figura de Lorca emergerá en el estudio a través de sus propios poemas y conferencias. Intentaremos entender la poesía de Lorca, por lo cual, dejaremos de lado las cuestiones referentes a su muerte y a su relación con la Guerra Civil. El Lorca que queremos encontrar en el trabajo es el genio vivo. No queremos, de ninguna manera, hacer de nuestro estudio una fuente biográfica sobre la Guerra Civil, como muchos ya han hecho, sino un camino al genio creador del poeta lleno de duende¹⁰. Anhelamos llegar al poeta de palabras imperecederas y no al que es una estatua fría y perdida en el pasado como bandera de una resistencia, aunque de igual manera sería un estudio relevante y de interés.

Lorca define en *Teoría y Juego del Duende*¹¹ (1968) una forma de hacer arte típicamente española. Dice el autor, en tal conferencia, que Italia es país de musas y Alemania es país de ángeles. ¿Dónde estaría España en este panorama? O sería que ¿en España no existiría aquello que todos llamamos arte? No. Lorca y su pensamiento ardiente demuestran una forma distinta de crear, un arte vivo, nuevo, que depende del ser humano para que pueda existir. Un arte que viene y está en el mismo hombre, un arte de tierra y de cielo, el arte de España. Para el poeta, España es un país esencialmente de lo que llamará *duende*. Entonces, el trabajo tiene como meta principal encontrar el camino recorrido por Federico García Lorca para crear su arte, para despertar el tal

¹⁰ Metáfora usada por el poeta andaluz para referirse al arte de España.

¹¹ Una de las conferencias que será analizada en el capítulo 3.

duende del que habla a través de nuestra lectura de su poesía. Dice Lorca que la inteligencia es enemiga del arte porque le corta la espontaneidad, pero a la vez él también se dice un poeta que depende de la técnica para producir. El duende lorquiano, según el poeta, es amigo de lo único, de un momento irrepetible, de la improvisación, y lo escrito no se improvisa. ¿Cómo, entonces, encuentra Lorca el duende en la palabra estática si este depende de un cuerpo vivo para que se produzca? ¿Existirá duende en la poesía escrita? ¿Cómo *Poema del cante jondo* provoca o percibe el duende?

Objetivamos así, investigar la técnica usada por Lorca para el encuentro con el duende de su poesía. Intentaremos trazar una poética para la construcción de *Poema del cante jondo*. Por ello, debemos pasar por el análisis cuidadoso de cada poema que compone el libro desde el punto de vista de la interpretación, para poder saber qué diferencias hay en esta producción de Lorca, qué en su obra despierta el duende, si es que lo hace, y cuál la relación del duende con la creación poética. A la vez y con el mismo objetivo, discutiremos algunas ideas sobre la poesía, la necesidad y la función de ésta. Para tal, nos apoyaremos en varios escritores que teorizaron sobre la poesía y la creación poética como Aristóteles, Edgar Allan Poe, Octavio Paz, María Zambrano, João Cabral de Melo Neto, etcétera.

Como se puede notar, la investigación tendrá por base una práctica interdisciplinar que contemplará, no sólo la teoría literaria, como también hará un recorrido histórico para que podamos entender el libro de poemas de forma global y así contestar la pregunta motivadora del trabajo: ¿Cómo Lorca practica o busca el duende en su poesía? Dialogaremos, para la realización de este trabajo, con la Historia tanto de España como del cante jondo, pasando brevemente así por otros diálogos ya sea con el Arte, ya sea con la Música. De esta manera, podremos pasar de la teoría del duende, postulada por Federico, al análisis de la práctica de éste por el poeta de una forma que contraría su teoría, el poema escrito. Intentaremos descubrir la técnica de Lorca a través de España y del cante jondo, y a la vez descubriremos a España y el cante jondo a través del poeta atisbando, así, una nueva poética, la poética del duende.

Así, a partir de las siguientes páginas de este largo viaje, tomaremos en las manos los velones que habitan las poesías del libro y con ellos, escuchando en la mente los melismas

encantatorios del cante andaluz, recorreremos, en la noche oscura de los versos del andaluz, las dolientes carreteras y los ardientes ríos de una Andalucía hasta entonces desconocida, la Andalucía del llanto, intentando recomponer el camino trazado por el duende lorquiano. A cada paso, encenderemos un candil rumbo a la comprensión de esta obra de estilo ardiente y vivo que dialoga todo el rato con la muerte y que busca la catarsis española, descendiente de tiempos lejanos y guardada en cisternas profundas, el duende del cante jondo.

Empecemos así, velones en las manos, la procesión hiriente de los versos del poeta de duende, los versos que se asemejan al trino de los pájaros, al canto del gallo y a las músicas naturales de los bosques y de las fuentes, a los versos del poeta de la sangre y de la sal de España, Federico García Lorca.

1 TRES PUEBLOS QUE BUSCAN UNA *TIERRA PROMETIDA*¹²

No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional.¹³

España¹⁴, la tierra de paso, tan plural y tan singular, tiene siglos de historia. Muchos pueblos han contribuido para la formación de este país heterogéneo que hasta hoy se divide de acuerdo a sus antiguas regiones históricas. Los Iberos fueron el pueblo conocido como los indígenas de España, testigo de ello son las famosas obras del arte ibérico presentes aún hoy en el Museo de Arqueología Nacional de Madrid, lugar que coincidentemente se queda detrás de la Plaza de Colón, otro marco en la Historia española.

Siguiendo a los Iberos, pueblo que entra por el sur, España también recibe los pueblos del norte como los Celtas. De la mezcla de Celtas e Iberos se forman los celtíberos. Los fenicios y los cartagineses no tardan a llegar a la Península, debiéndose a los primeros, según muchos filólogos, el nombre del país¹⁵. A ellos les siguen los griegos y a éstos los romanos. España pasa a ser romana por un largo periodo. Los romanos pierden el poder para los visigodos que se dejan vencer por los musulmanes, quienes aportarán mucho de lo que hoy se conoce como la Cultura Española. No obstante, muchos no saben de los entresijos de ésta historia, ya que siempre han ganado las páginas de los libros las palabras de los vencedores, es decir, los romanos, los visigodos, los árabes (aunque tenidos como mentirosos) y lógicamente los cristianos.

España es el país de Occidente donde renace el Oriente. Es justamente este Oriente que será el principal responsable por lo que se conoce hoy como la tierra del flamenco. Muchos

¹² Los datos de este primer capítulo se basan en varios manuales de historia que constan en la bibliografía y también en mi experiencia como alumno de la disciplina “Historia del Islam Medieval” dictada por el profesor Fermín Miranda García, cursada en 2005/2006 en la Universidad Autónoma de Madrid. Es decir, sería imposible nombrar a cada autor consultado en cada línea del trabajo, ya que he utilizado a varios de ellos para la elaboración del capítulo.

¹³ García Lorca, 1999, p. 140.

¹⁴ Los datos de esta introducción se basan, principalmente, en Menéndez Pidal, 1955.

¹⁵ Según Rafael Lapasa, el nombre *Hispania* en lengua púnica significaría: tierra de conejos (Lapasa, 1981, p. 15).

escritores, intelectuales como Borges o Lorca, bien como como el propio autor de este trabajo, ya han tantas veces levantado la bandera oriental de España. ¿Por qué? Dice Borges que en Córdoba y Granada ha sentido una relación con Oriente que no ha sentido en Israel. Lorca, en su obra y sus conferencias, ha asumido e incorporado la idea del Oriente-occidental, que es España. Sin embargo, ¿qué Oriente es este?

Al hablar del Oriente presente en España no estamos simplemente refiriéndonos a la época conocida como la España musulmana o la España árabe que ha ganado los libros de Historia. España, antes de ser musulmana, ya había sido muy judía, bien como después de los musulmanes se ha convertido en algo gitana. Así, a través de las páginas que siguen este capítulo, estudiaremos las razones que llevan el poeta Federico García Lorca a reivindicar el origen oriental de su tierra solar. Un origen que dará las bases para la creación del cante jondo y, por lo cual, de su libro de poemas. Sin Oriente no hay pozos desde donde pudiera emerger el cante.

España ha sido la tierra prometida para varios pueblos que anduvieron perdidos, peregrinando por el mundo en búsqueda de asilo, de calor, de vida. La procesión de estos pueblos nos conducirá a su día de la Pasión de Cristo, día de muerte y de resurrección. España es el nombre que esta tierra tiene hoy, bien como podría haberse llamado Castilla o Catalunya, o tal vez, más osadamente, Sefarad, Al-Ándalus o Sersé. Los tres últimos nombres son tal vez poco conocidos cuando se habla de España, pero hacen referencia y cobran sentido en el alma de los tres pueblos que tienen mucho en común y se dieron cita sobre una tal piel de toro que flota en el mar. Los tres andariegos buscarán en la tierra del toro, del naranjo, del limón y de la aceituna su tierra prometida, su espejismo en medio a un desierto de incomprensión. Los pueblos de Oriente, que huelen a pasado, formarán en la tierra del sol y de la luna el coro de distintos y semejantes gritos que se pierden en el viento y que mecerán las hojas de los cipreses llenos de pájaros sin alas.

1.1 Rumbo a Sefarad¹⁶

Judío es dicho de aquel que cree et tiene la ley de Moisés, segunt que suena la letra de ella, et que se circuncida et façe las otras cosas que manda esa su Ley. Et tomó este nombre del tribu de Judas, que fué más notable et más esforzado que todos los demás tribus.¹⁷

Como decíamos, entre los pueblos que forman España se destaca en los manuales de Historia constantemente la presencia fenicia, a la que debe el nombre España – tierra de conejos en lengua púnica -, también la presencia íbera, celta, romana, visigoda y mora. Sin embargo, muchas veces, los manuales dejan de comentar la importante presencia judía, siendo este el primer pueblo monoteísta que llega a la tierra que será, por muchos años, conocida por la intensidad de su fe¹⁸, la tan creyente España. Los judíos han sido los primeros a crear historia discursiva e interpretativa, influenciados de los hititas. Tal fenómeno se dio, según Bel Bravo, por el fascino que despertaba en ese pueblo su propio pasado (Bel Bravo, 1997, p.13).

No obstante, para que podamos hablar de judíos y de Judaísmo es necesario que discutamos un poco la semántica de tal palabra. Al Judaísmo se le entiende primeramente como una religión y como tal conlleva, como las demás religiones, unas prácticas y unos conceptos propios de entendimiento del mundo. En segundo término el Judaísmo, por consecuencia, es una forma de vida y una cultura influenciada por esta religión. Luego, el converso a cualquier otra religión dejaría de ser judío, ya que la cultura judía nacería a través de la religión (Bel Bravo, 1997, p.16). Sin embargo, las huellas que deja y dejó el Judaísmo en sus herederos, en los herederos de Abraham y de Moisés, van más allá de la opción religiosa, convirtiéndose en toda una forma de ser y de interactuar. Más que una cuestión de raza o de religión, el Judaísmo es una cuestión de orgullo y de identidad profunda. La diseminación o éxodo del pueblo judío ha hecho que la cuestión racial sea algo discutible en materia de este pueblo, ya que físicamente tienen mucho más que ver con un español, con un polaco, o con un alemán que con un habitante de los valles del Nilo, Jordán, Tigris y Éufrates (origen del pueblo hebreo). Es decir, ya no son

¹⁶ Nombre a España por los judíos.

¹⁷ Título 24 de la Partida VII, Bel Bravo, 1997, p.19.

¹⁸ La Inquisición española se crea en 1478 y pasa a ser conocida en el mundo por su crueldad contra los llamados herejes. (Caro Baroja, 1994)

necesariamente semejantes en lo físico a los llamados *habiru*, pastores del valle del Nilo, de donde puede haber venido el término *hebreo*.

Con todo, pese a todas las mezclas raciales a las que estuvieron y están expuestos los judíos, la identidad con la cultura sobresale a las opciones individuales de identidad. Los judíos son judíos porque quieren serlo, porque durante siglos hacen un esfuerzo muy grande de no abandonar su cultura, de vivir en constante relación de *aislamiento* y de dignificar su religión de tal forma que ésta conquista adeptos por el mundo, convirtiendo así los hijos de Abraham en una gran nación casi nómada y esparcida por el mundo bajo el mando de Yahveh.

El Judaísmo ha sido la primera de las revelaciones divinas¹⁹, luego vendrían el Cristianismo y, por último, el Islamismo²⁰. Tal revelación está enmarcada por una serie de costumbres propias y extrañas a los demás pueblos, hecho que, estando donde estuvieran, ha sido un determinante para que los autóctonos de las regiones a las que emigraran, sintieran su presencia jamás invisible.

Tales prácticas se basarían en las instituciones mosaicas, o sea, en las leyes de Moisés, seguidas por los judíos hasta hoy. Leyes que eran más o menos rígidas según la época histórica y las ganas de los dirigentes del Judaísmo. Algunas de las más marcantes y que permanecen son el resguardo de nuestro sábado, que deriva del sabbat judío “cesar de trabajar” (Bel Bravo, 1997, p.42), las *sinagogas*, que pasan a ser su centro de culto, la *Torah* y los *Talmud*, que son los libros sagrados que orientan al judío a cómo caminar.

1.1.1 La primacía en *Sefarad*

Fueron cuatro los períodos religiosos de la historia de los judíos, según Bel Bravo, (1997): el de Abraham, el de Moisés, el del Exilio, y el posterior a la destrucción del segundo templo. Todos sirvieron para que se formara y se consolidara la religión de Yahveh, convirtiéndola en el Judaísmo de hoy. Sin embargo, aunque hayan sido períodos bastante distintos entre sí, tuvieron

¹⁹ Se entienda aquí la idea de *religiones reveladas y monoteístas* conocidas en Occidente. Es decir, Judaísmo, Cristianismo y Islamismo.

²⁰ Del que hablaremos en adelante

todos gran importancia para que los judíos se vieran como pueblo, ya que en ninguno de ellos los herederos de Abraham poseyeron un estado independiente. Tal hecho forjó en éstos una conciencia de pueblo en la adversidad, pues para que sus tradiciones y su cultura no se perdieran, tuvieron que cargarlas a cuestas y llevarlas consigo a cada tierra que les haya dado acogida. En este contexto es que nos deparamos con España, o mejor con *Sefarad*:

El pueblo de Israel se encontró en el siglo I a. C. con el formidable auge de Roma, que durante ese siglo y el siguiente influiría de manera decisiva en los judíos de Palestina y en la expansión de la Diáspora. Por otra parte, la aparición del judío más importante de la Historia, Jesús, nacido en Belén de Judá y en el seno de la Casa de David, también se inscribe – desde su nacimiento hasta su muerte en la Cruz permitida por un procurador romano – en el ámbito de Roma, que conquista tras conquista había llegado a anexionarse primero la totalidad de la península apenínica, después de todo el Mediterráneo centro-oriental y por último también el occidental, hasta **Hispania**.²¹

La relación entre judíos e *Hispania* es anterior a la época romana de la Península. Es decir, no han sido los romanos y su venida a *Hispania* la razón para que allí también estuvieran los judíos. Distintos historiadores mencionan que probablemente los hebreos ya estaban en la Península desde la época fenicia en razón de que la relación entre fenicios y hebreos se había vuelto estrecha en el plano económico y mercantil. También se encuentran referencias de la llegada de israelitas a la Península ya en el 587 a. C. en ocasión de la conquista de Jerusalén por los babilonios de Nabucodonosor (Bel Bravo, 1997, p.76). Asimismo la “Crónica del moro Rasis” comenta que un rey de Sevilla estuvo con Nabucodonosor en la tomada de Jerusalén habiendo, este mismo rey babilónico, estado en España. Aunque sean referencias escritas, éstas son de gran carácter legendario y fueron diseminadas por los judíos españoles para marcar y enfatizar su presencia en la Península desde la época anterior a Jesucristo. Así, no serían los judíos españoles, es decir, los sefardíes, responsables por la crucifixión de Cristo. Dice García Iglesias:

Al margen de la presunta identidad de Taris y Tartessos, nada clara, y de la discutida fecha tradicional de la fundación de Cádiz (Gadir) por los fenicios, a saber, hacia 1100 a.C., podemos decir que es cosa segura la antiquísima presencia fenicia en España y no es rechazable la noticia de que fenicios y hebreos colaboraron en la empresa colonizadora; que a fines del segundo milenio los fenicios habían abierto ya las rutas mercantiles de Occidente y que nada se opone a que naves de Salomón llegaran por ellas

²¹ Bel Bravo, 1997, p. 57.

hasta nuestras costas. ¿Por qué los fenicios iban a negar a sus colaboradores hebreos los beneficios de las rutas mercantiles occidentales si les habían abierto las orientales?²²

De cualquier manera, España siempre ha sido para los pueblos de la antigüedad una opción. Para los judíos una elección, al fin y al cabo, la *Tierra Prometida*. El propio nombre con el que se designan los judíos españoles difiere de cualquier otro patronímico utilizado por los mismos de otros sitios. Hay una gran presencia de judíos en Alemania, pero éstos no tienen un gentilicio propio como los *sefardíes*, o judíos españoles. El nombre *Sefarad*, nombre hebreo de España, tiene su primera mención ya en la biblia en una profecía del texto del profeta Abdías. El lugar señalado por Abdías fue identificado con España por Jonatan Ben Uziel (Bel Bravo, 1997, p.75), un traductor del siglo I d.C., apogeo de la época romana. Muchos años después se descubre, debido a testimonios epigráficos, que la región profetizada por Abdías sería la ciudad asiática de Sardes, pero por consecuencia de la traducción de Ben Uziel toda la literatura postbíblica nombra *Sefarad* a España, convirtiendo esta región tan atractiva y mítica (no sólo para judíos) en la tierra de los sefaradíes o sefardíes, o sea, en la posibilidad de sedentarización y de paz para los judíos de origen hispánico.

Por lo comentado podemos notar que la presencia judía en España hace referencia a una época anterior a la de los romanos, o sea, ya desde II a. C. como narra el libro de los Macabeos (I Macabeos, 8-3). Lo mismo sostiene Beinart²³ (1992), quien dice que si la llegada de los judíos es incierta, no cabe duda de que es bastante antigua y que éstos han preferido las costas del Mediterráneo para establecerse. El hecho de defender la anterioridad de llegada de los judíos a la Península ha sido, todavía según el autor, una forma encontrada por los semitas de defenderse de las continuadas manifestaciones que buscaban su expulsión, sobre todo a mediados del siglo XV. Es decir, si hubieran llegado antes de Cristo a la Península, a los judíos españoles no se les podría reponsabilizar por su crucifixión, argumento tantas veces usado por los defensores del Cristianismo durante la Inquisición.

²² García Iglesias, 1978, p.34.

1.1.2 El Judaísmo y el rechazo

Pese a lo expuesto, con la primacía de la llegada de los judíos a la de los romanos, aquellos pasan a convertirse en un gran problema debido a la llegada de éstos, ya que, a pesar del fascino que producía la cultura judía, el primer rechazo que sufren dice respecto al mismo Judaísmo que no cuadraba en una sociedad romana helenizada. La idea de un único dios se hacía inadmisibles en aquel entonces, 63 a. C. (Bel Bravo, 1997, p. 79). Desde el siglo IV, con la existencia y propagación del Cristianismo, los judíos pasan a ser algo todavía más perturbador para una sociedad ya cristianizada, como podemos notar a través del Concilio de Elvira (actual Granada), primero de los concilios cristianos celebrados en España. Los judíos molestaban debido a su importancia numérica, económica y a su proselitismo. Mientras el cristianismo intentaba someter y aplastar las viejas creencias llamadas de *Paganismo*, lo que resultaba bastante efectivo en la práctica, los judíos de la Península se mantenían cada vez más aferrados a su religión que, como dicho anteriormente, ha sido el mismo motivo que les dio la fuerza para no perderse en la adversidad. La religión de Yahveh era lo que les hacía un pueblo.

En dicho Concilio, son cuatro los cánones que se refieren a los judíos. Uno de ellos prohibía el matrimonio de mujeres judías con hombres cristianos, lo que llevaría a la excomunión perpetua a los que burlaran la ley; otro decía que los judíos y cristianos no podrían sentarse en una misma mesa, pues esto sería muy peligroso para la contaminación de las costumbres cristianas y podría llevar a un sincretismo (tal pecado se pagaría con la excomunión); un último prohibía el adulterio de cristianos con mujeres judías, pero en este la pena estaba restringida al infractor con una excomunión de cinco años.

Como vemos con el ascenso del Cristianismo a religión poderosa se forman las élites, y los descendientes de Abraham van poco a poco perdiendo el protagonismo en la economía de las ciudades, volviendo a su pasado histórico semita de lidia con el campo y con la agricultura. Tal hecho hace que surjan, a través de los primeros emperadores cristianos, la presión antijudía. El primer emperador a prohibir que los judíos tuvieran esclavos cristianos ha sido Constantino²⁴.

²⁴ Bel Bravo, p.80.

Teodosio²⁵ dice que los matrimonios mixtos se equiparaban al adulterio por su gravedad, pero con este emperador aún tenían los semitas algo de tolerancia ya que no había ninguna disposición legal que prohibiera el Judaísmo.

Con todo, los conflictos internos a causa de las disputas de poder y los constantes ataques bárbaros hacen que la atención en relación al problema judío disminuya considerablemente. Sin embargo, las invasiones no significarían la tranquilidad para los sefardíes sino todo lo contrario, ya que la violencia de ellas terminaba muchas veces con su subsistencia en el campo. Al terminar con sus propiedades y recursos, algunos judíos fueron llevados a establecerse en las Islas Baleares en el año de 410. En las Baleares se destaca el papel del judío Teodoro (Bel Bravo, 1997, p. 87), figura importante y respetada tanto por los suyos como por los cristianos. No obstante, la llegada de un presbítero, quien traía unas reliquias de San Esteban recién descubiertas desde Jerusalén, hace que haya una exaltación entre los cristianos menorquíes y tal hecho cambia por completo la posición del pueblo en lo que respecta a la convivencia con los judíos. Nace con todas sus fuerzas la intolerancia que resultó en persecución e incluso en destrucción de sinagogas. Luego de ello, empiezan las conversiones al Cristianismo.

El camino hacia la intolerancia y las conversiones en masa se intensifica tras las invasiones bárbaras de alanos, suevos y vándalos. Los visigodos, pueblo que dominaría la Península, entran posteriormente a los antes referidos, y a diferencia de aquéllos, no eran exactamente invasores, sino confederados de los romanos. Los visigodos eran arrianos²⁶ hasta la conversión de Recaredo, su emperador, al Cristianismo en 589, mucho tiempo después de la entrada de los visigodos en la Península²⁷. La época arriana se caracterizó por intensas luchas fratricidas por el poder y por una cierta tolerancia a los judíos, puesto que la facción arriana estaba más cerca del Judaísmo que del Cristianismo trinitario. Con todo, con la conversión de Recaredo, las leyes antijudaicas van a terminar con este corto período de tranquilidad y de sincretismo criptojudío (donde se olvidarán las prohibiciones del Concilio) y empezará un período muy complicado para los semitas. El responsable de ello es el Tercer Concilio de Toledo ocurrido en el año de 589.

²⁵ Ibidem, p.86.

²⁶ Se dice del hereje partidario de Arrio, que, a diferencia de los cristianos, negaba la consustancialidad del Verbo.

²⁷ La entrada de los visigodos en España data oficialmente del año 410 (Méndendez Pidal, 1955).

Según Bel Bravo (1997), la persecución y la intolerancia de los visigodos en lo que se refiere a los judíos ha sido simplemente de orden religiosa, lo que se comprobaría por las inconstantes actitudes de los visigodos, algunos más tolerantes, otros menos. El conflicto se habría dado por la necesidad que tenían los reyes de la época de unificar el territorio bajo intereses comunes tanto políticos como religiosos. La única barrera que encontraban en este sentido era la minoría judía que seguía manteniendo sus *raras* tradiciones y creencias. Así, en la época católica volvieron las prohibiciones de que los judíos ejerciesen cargos públicos, ya que podrían ser muy mala influencia y un factor de desagregación para el Imperio. Lo mismo ocurre en cuanto a tener esclavos cristianos, lo que les estaba completamente negado. La unidad religiosa que anhela Recaredo y sus herederos es un camino para la unidad política. Los judíos les eran un problema puesto que no se mezclaban con los demás, siempre estaban aferrados a sus costumbres y sólo interactuaban en lo estrictamente necesario. De esta manera vedaban los ideales visigodos de homogeneizar el Imperio. Al tener sus prácticas, dietas y costumbres propias, los judíos no les inspiraban confianza a los reyes godos que no les podrían considerar ciudadanos del Imperio. O sea, aunque estuvieran en suelo peninsular y vivieran de esta tierra, los judíos se mantenían todavía bajo el mando o la inspiración de un lugar lejano y desconocido para ellos. Como si respiraran aún los aires de Oriente y, claro está, que si estaban de acuerdo o bajo el dominio reflexivo de Oriente, estarían en contra de Occidente. La solución sería convertirlos en algo menos extraño a lo que conocían, es decir, convertirlos en católicos y así, robarles la identidad, ya que el ser judío no está del todo relacionado a la tierra, sino a unas creencias, unos hábitos condicionados por la religión de Yahveh.

1.1.3 Las primeras penas de un pueblo nunca invisible en la *Tierra Prometida*

Con el intento de sanar problemas tan complicados como el del Judaísmo, el rey visigodo Sisebuto, en el año de 613, ordena que todos los judíos de su reino se conviertan o se marchen del territorio. Se consagra así la primera expulsión oficial de los judíos de Sefarad. Muchos de ellos, principalmente los agricultores, deciden quedarse y se someten al bautismo en la mayoría de las veces sólo aparente, puesto que en su íntimo deciden seguir la religión de sus antepasados. Algunos, los que tenían cierta independencia económica por lidiar con el comercio o la industria,

se van a los reinos francos donde posteriormente tendrán nuevos problemas. El norte de África también recibió a los sefardíes que comienzan ahí una vida nueva. Para los que se quedan en la Península, la vida pasa a ser muy complicada. Se separan a los bautizados de sus padres judíos, pasando aquellos a vivir con familias cristianas; los judíos casados con cristianas tienen que bautizarse o que divorciarse; el matrimonio en el que la novia sea judía y se niegue al bautismo será anulado; etcétera. Las actitudes de intolerancia que se desencadenan con la conversión de Recaredo son las primeras semillas, según Bel Bravo (1997, p.98) del nacionalismo español. El mismo nacionalismo intolerante siglos más tarde será responsable por la muerte de uno de los mejores poetas de la lengua española, además de ser el responsable por la muerte de innúmeros anónimos que, bien como los judíos de entonces, o se iban o aguantarían las consecuencias nada simples de su permanencia.

Bien como el Concilio de 613, habrá el de 633 con medidas más graves aún. Uno de los reyes visigodos más preocupados con la influencia judía fue Recesvinto como cuenta Bel Bravo (1997, p.99) que los consideraba enemigos. Ervigio, a su vez, convocó al Concilio de Toledo de 681 que decía:

[...]extirpad de raíz la **peste judaica**, que siempre se renueva con nuevas locuras; examinad también con la más pura intención las leyes que nuestra gloria promulgó poco ha contra la infidelidad de dichos judíos y añadió a las mismas leyes una cláusula confirmatoria, y promulgad estas decisiones contra los abusos de tales infieles reunidas en un solo cuerpo. Pues debemos cuidar mucho que tantas normas de los cánones antiguos que se han promulgado aún con anatema para extirpar los errores de éstos, no nos hagan cómplices de sus culpas si en los años de nuestro reinado se derrumba la obra de aquellos cánones, y más si en los años de nuestra majestad se pierde (lo que Dios no permita) la famosa garantía de fe, instituida en aquella ley por la que el señor y predecesor nuestro rey, el rey Sisebuto, **conminó** a todos sus sucesores, con pena perpetua de maldición, si alguno de ellos permitiere que un siervo cristiano sirva o preste sus servicios a un judío²⁸.

Tales medidas hacen que los judíos se dediquen a la conspiración. Surgen así las conjuras que, al ser descubiertas, piden medidas más graves de penitencia. A los judíos del norte de África se les apunta como responsables por la inestabilidad y debilidad del gobierno godo. Egica, uno de los reyes godos que había sido más tolerante, tras estos acontecimientos, cambia radicalmente de actitud y dice que los conjurados no podrán jamás ser hombres libres a no ser que se conviertan al

²⁸ Concilio XII apud Bel Bravo, 1997, p. 102.

Catolicismo. Lo curioso en estas nuevas leyes de Egica es que no se aplicaron simplemente a los conjurados, sino que también a los inocentes como afirma Bel Bravo (1997, p.106). Aquellos que recibieran a los judíos *conjurados* como siervos, firmaban un documento con el rey para que no se les permitiese a los judíos realizar sus cultos ni tampoco cualquier práctica considerada judaizante. Cuando los hijos de tales judíos llegaran a la edad de siete años serían entregados a familias cristianas para que vivieran y conocieran la, según ellos, verdadera fe. Aun promulgando todas estas leyes los judíos no se convirtieron al Catolicismo y siguieron haciendo intrigas con la monarquía visigoda que les era cada vez menos favorable. Tales medidas de rechazo y de ofensiva culminarán con la invasión del Islam en el año de 711²⁹.

1.1.4 El Oriente se encuentra una vez más, ahora en suelo peninsular

Como vimos, los judíos españoles desde mucho antes de los romanos eran una presencia constante en las tierras peninsulares. Sin embargo, una presencia impalpable que pasa a notarse cada vez con más frecuencia tras la llegada de los romanos y que crece con la llegada de los moros. Si con los romanos comienza la lucha en contra de los judíos, lucha constante e incesante, la misma se desborda con la conversión de los arrianos visigodos al Cristianismo trinitario. Como no tienen otra opción que no la inteligencia, los judíos ven en la conspiración una forma de sobrevivir a un ambiente tan inhóspito a su presencia y a sus tradiciones milenares.

A comienzos del siglo VIII, las disputas internas entre los reyes visigodos eran muchas, lo cual culminó con los enfrentamientos entre los deseosos del trono, Witiza y Rodrigo. A la muerte de Witiza, los partidarios de éste encuentran en el norte de África el aliento que buscaban para frenar el ímpetu de Rodrigo. De esta manera cumplen papel importantísimo los descendientes de aquellos judíos expulsados en el año de 613, bien como los que permanecen en la Península. Así, en el 711, se dará una vez más el encuentro de dos naciones de Oriente. Dos naciones que tienen un principio común y la característica básica de no ser invisibles a sus enemigos. Ambas se mueven por las zancas de su fe que los hace pueblo, que los une y que los convierte en poderosos. En España una vez más nacerá el Oriente.

²⁹ Tema que será desarrollado en la sección 1.2 de este capítulo.

Desde el principio de la entrada de los judíos a la Península, éstos se caracterizaron por una forma de vida especial y por organizarse en comunidades estratégicas en las que pudieran convivir entre sí, manteniendo su cultura semítica. En la época de la España musulmana estos lugares pasarán a ser llamados *aljamas*³⁰, es decir, barrios que se comunicaban con las ciudades, barrios³¹ donde vivían los judíos. En tales sitios se seguían proliferando las prácticas judías y luego islámicas, muchas veces a escondidas del poder central. Las aljamas aún serían abrigo de otro pueblo no menos marginado y no menos visible, los gitanos.

Los recién llegados arabizados encuentran en *Hispania*, futura *Al-Ándalus*³² una considerable y valiosa ayuda de los judíos, de alguna manera para ellos un pueblo hermano desde el punto de vista religioso “las gentes del Libro Revelado”. Para los islámicos el Judaísmo es la primera religión revelada por Dios a los hombres, la segunda sería el Cristianismo y la tercera y definitiva el Islamismo. Así, se explica la inicial tolerancia religiosa que manifestaron los árabes con los pueblos de *Hispania*. Con los árabes los judíos se alzan a puestos jamás pensados anteriormente, desarrollando importantes funciones tanto económicas como culturales junto a la élite árabe. Las culturas judía y mora quedaron a tal punto mezcladas que nos cuenta Américo Castro (2001, p. 445) que en España los judíos poseyeron un arquitectura propia y viva, pero ésta se había fundado esencialmente en el arte islámico. Dice el mismo autor que “la poesía, el pensamiento y la técnica hispano-hebreos son también secuelas de la civilización árabe” (Castro, 2001, p. 445), y que la lengua usada por los más célebres judíos de la época era el árabe aunque lo escribieran con caracteres hebreos. No obstante, los árabes también señalarían algunas restricciones a los judíos, como el uso de un gorro amarillo para distinguirlos de sus paisanos y la limitación de la altura de la construcción de las sinagogas. Con todo, por más que no fueran del todo iguales en la escala social, nunca antes habían los sefardíes probado semejante puesto de libertad y ascenso social. Las restricciones árabes no eran siquiera comparables a las crueles persecuciones sufridas en manos de los visigodos.

³⁰ Las *aljamas* eran como comunidades autónomas locales apartadas, pero a la vez en comunicación con las ciudades.

³¹ Posteriormente a la Reconquista Cristiana, tales barrios acogerán también a los moros de las tierras conquistadas.

³² Se aclarará el concepto en la sección siguiente de este capítulo.

Tal período de ascenso y cierta libertad será considerado como la etapa dorada de los hispanojudíos. La etapa dorada tiene como tres siglos de duración y va hasta la llamada *Fitna*³³ (1010-1031). Por la época de Abderramán III³⁴, Lucena era conocida como la ciudad de los judíos y la capital califal, Córdoba, era ciudad de asentamiento del pueblo de Israel responsable por una importante escuela Talmúdica. Hay entonces, con la subida al poder de los pueblos de Oriente un florecimiento cultural, puesto que para los árabes la cultura judía era complementaria a la suya y traía un esplendor nuevo e inusitado a una Europa cansada y sedienta de lo nuevo, una vieja musa o ángel agonizantes e intocables³⁵. No es novedoso decir que las ideas de la enciclopedia griega llegan a Europa por manos árabes tras haber sido traducidas y comentadas por filósofos árabes y judíos³⁶. Por ello, Sefarad se presenta para los sefardíes como la segunda patria, sólo inferior a Jerusalén de donde jamás sacarán los ojos. Valorarán a Sefarad incluso tras la expulsión de Maimónides, gran intelectual judío. Los judíos llegan a rivalizar con los árabes en las áreas de la Filosofía, Medicina, Jurisprudencia, Gramática. El mismo Maimónides (1135-1165) llega a ser tan representativo para los judíos como Santo Tomás de Aquino lo es para los cristianos. Como decíamos, en la literatura los hebreos toman la forma de la poesía árabe llenándola de una variedad propia. Tal poesía hebrea en árabe influye sobre los posteriores maestros cristianos. Es decir, está naciendo la cultura mestiza de España, la cultura que es una mezcla de colores y olores lejanos y nostálgicos, sedientos de vida y de muerte.

1.1.5 Se abre otra vez más el camino para la *Petenera*

Tal período de plenitud de la cultura judaica en España comienza a debilitarse tras 1066 con la persecución que sufren los hebreos por los árabes de Granada. Tal hecho se nutre de la inestabilidad política de Al-Ándalus desde la *Fitna* y del surgimiento de los Reinos de Taifas. Los judíos pasan a ser vistos por los árabes como opositores y posibles candidatos al poder debido a la influencia que muchos habían tenido junto a califas Omeyas³⁷, los grandes califas de

³³ Guerra Civil del Islam español. Este concepto será desarrollado en la sección siguiente.

³⁴ Primer califa Omeya de Al-Ándalus en su época de plenitud.

³⁵ Referencia al texto de *Teoría y Juego del duende* de Federico García Lorca que será analizado en los siguientes capítulos.

³⁶ González Palencia, 1945, p. 31.

³⁷ Omeya era el nombre de la dinastía árabe que gobernó Al-Ándalus hasta la época de la *Fitna*.

la época del esplendor del Islam en España. La entrada en Al-Ándalus de la dinastía beréber del norte de África, es decir, los Almorávides, se convierte en época nefasta y oscura para los judíos. Muchos de ellos tienen que emigrar a reinos cristianos del norte y Alfonso VII de Castilla y León los recibe de forma muy aprovechada, ya que le interesaban por sus conocimientos y saberes compartidos con los árabes, según Castro (2001). De ahí que asumen los judíos gran importancia en la época de Alfonso X (1252-1284) en la *Escuela de Traductores de Toledo*³⁸. Los judíos eran traductores al castellano de textos árabes para que luego los mismo fueran traducidos al latín por los clérigos cristianos. Como se nota los tránsitos y la influencia mutua de árabes, judíos y cristianos son muy presentes aunque estuvieran los tres mayormente en posiciones antagónicas. Las oposiciones más fuertes se daban entre los poderosos, es decir, musulmanes y cristianos, ora de uno era el poder, ora de otro, sin embargo, ambos tenían a los judíos siempre de por medio. Aunque nunca hayan tomado cuenta de un territorio en la Península, la importancia de los judíos en todos los procesos históricos se da principalmente por su anterioridad y sus relaciones estratégicas de intercambio, sea de cultura, sea económico. El hecho de no pertenecer a ningún lado de los extremos siempre los hicieron enemigos o amigos peligrosos y permanentes, ya que por más que convivieran con otros pueblos no abandonaban su identidad, luchando a duras penas para mantenerla en la adversidad a la que siempre habían estado expuestos.

El segundo momento de gran peligro para los judíos ocurre en 1391 con la matanza de judíos en las aljamas de Sevilla, una Sevilla ya conquistada desde 1248 por los cristianos. Tal actitud tiene su semilla en la predicación antijudaica del arcediano de Écija (1377-1378), Ferrand Martínez (Bel Bravo, 1997, p.153), que incitaba el pueblo a destruir las sinagogas judías y a echar fuego a las aljamas sevillanas. Las predicaciones se propagan a las demás aljamas andaluzas. La idea antijudaica se extiende de Sevilla a Castilla, a Cataluña y hasta a las Baleares. Al revés de lo que había pasado en 1066, es ahora de Granada la función de recibirlos y acogerlos en sus juderías durante el gobierno del nazarí Muhammad I. Allí los judíos se dedicarán principalmente a la artesanía, orfebrería y comercio.

Como si no bastara, en el año 1412 se da el Ordenamiento de doña Catalina sobre el encerramiento de los judíos redactado por Pablo de Santa María, obispo de Burgos, que buscaba

³⁸ Famosa institución que se dedicaba a traducir los textos clásicos.

la anulación legal del pueblo judío. En 1413, la Bula de Benedicto XIII pide la quema de cualquier libro que haga referencia al Talmud³⁹. Episodio muy semejante encontraremos en la columna vertebral de la literatura española *Don Quijote de la Mancha* y el escrutinio de su extensa librería. La Bula mandaba:

Que debiendo, tanto los fieles como los infieles de cualquier estado, o condición, abstenerse de ir, leer y enseñar en público o en secreto el Talmud, se procediere desde luego por los obispos y cabildos catedrales a recoger, en término de un mes, todos los ejemplares que se hubieren a las manos de dicho libro, así como sus glosas, apostillas, sumarios y otros cualquiera escritos que tuvieran relación directa o indirecta con tan depravada doctrina, salvo no obstante, los permisos especiales concedidos a predicadores y encargados de catequizar y convertir a los hebreos. Los diocesanos debían hacer inquisiciones bienales en las aljamas de los judíos, para evitar la reproducción del Talmud, imponiendo severas censuras y castigos a los contraventores y reincidentes.⁴⁰

En 1481, cobra fuerza la Inquisición en Castilla. En 1484, con la casi tomada completa de España de las manos musulmanas por los Reyes, una Bula de Sixto IV hace que judíos y moros se hagan vestir de forma especial. Tras esto, la Península empieza a hablar cada vez con más fuerza de la *Limpieza de Sangre*⁴¹ que culmina en 1492 con la Reconquista de Granada y la posterior expulsión de árabes y judíos a 31 de marzo a través de un Edicto firmado por los mismos Reyes Católicos⁴².

Luego, se intensifica sobre los judíos la presión ejercida por los cristianos que los veían como un obstáculo a su posibilidad de ascender socialmente en una nueva España unificada tras la Reconquista. Así, cediendo a las presiones de la corte, Isabel y Fernando finalmente firman el edicto de expulsión de los sefardíes de su amada Sefarad. El rechazo de los “futuros” españoles a los judíos no era tan religioso, como económico-comercial agudizado por la antipatía que provocaban los hebreos en sus papeles de prestamistas y recaudadores de impuestos. Así, tras el decreto de 31 de marzo, los judíos disponían de cuatro meses para tomar la decisión más difícil de sus vidas: abandonar su fe -lo que les había hecho existir y soportar todos los inconvenientes

³⁹ Complemento de la Torá, no aceptado por todas las vertientes del Judaísmo.

⁴⁰ Bula apud Bel Bravo, 1997, p. 159.

⁴¹ Término con el que quedó conocida la serie de estatutos contra judíos y moros tras la Reconquista (Castro, 2001).

⁴² Según Américo Castro, Fernando, el rey Católico, protegía a los judíos, teniendo a muchos de ellos como embajadores. Añade Castro que era posible que el rey tuviese sangre judía (Castro, 2001, p.517). De acuerdo con el autor, tales mezclas eran muy comunes, pero comenzaron a ser notadas a partir del siglo XV.

pasados, es decir, su indentidad- o abandonar la tierra en la que se habían establecido desde hacía muchísimos siglos antes de que los propios cristianos supieran qué era el Cristianismo y en adelante empezar todo nuevamente. De esta manera, el año de 1492 se inició la Diáspora sefardí que a la vez les produjo una cierta exaltación religiosa, ya que recordaban el éxodo de Egipto guiados por Moisés. Todo lo contrario de lo que querían los cristianos. Dicen los cronistas de la época como Andrés Bernáldez, cronista de los Reyes Católicos:

Salieron de las tierras de sus nacimientos chicos y grandes, viejos y niños, a pie y caballeros en asnos y otras bestias, y en carretas, y continuaron sus viajes cada uno a los puertos que habían de ir; e iban por los caminos y campos por donde iban, con muchos trabajos y fortunas, unos cayendo, otros levantando, otros muriendo, otros naciendo, otros enfermado, que había cristiano que no hubiese dolor dellos, y siempre por donde iban los convidaban al bautismo, y algunos con la cuita se convertían y quedaban, pero muy pocos, y los rabíes los iban esforzando y hacían cantar a las muleres y mancebos y tañer panderos y adufos para alegrar la gente, y así salieron de Castilla...⁴³

Sin embargo, al contrario de lo que esperaban los edictos de limpieza de sangre, es obvio que la mayoría de los judíos no abandonaron ni su fe, ni tampoco su patria, la tan celebrada Sefarad, segunda Tierra Prometida, y en el año de 1593, en Granada, en uno de los más famosos autos de fe realizados, el 95% de los inquisitoriados eran judaizantes.

Como se ha podido percibir es larga y doliente la trayectoria del pueblo de Israel en su nueva peregrinación por la segunda Tierra Prometida. La soledad y la nostalgia de los lejanos caminos, la añoranza de la edad dorada y de su inolvidable Sefarad permanece en el movimiento de los panderos que alegran a la gente hebrea y que los acompañan en su, una vez más, *Éxodo*. Esta es una de las primeras voces que se juntarán para componer la sinfonía del cante jondo a la que nos propusimos a discutir. El lamento por Sefarad nos acompaña desde ahora en este largo, misterioso y pasional camino hacia los recónditos caminos del alma humana donde habita la luz divina del cante.

Hemos hecho la primera parada rumbo al *duende*....

⁴³ Bernáldez apud Bel Bravo, 1997, p. 210.

1.2 Rumbo a Al-Ándalus⁴⁴

Vio la estrella a un demonio espiar furtivamente a las puertas del cielo,
y se lanzó contra él, encendiendo un camino de llama.
Parecía un jinete a quien la rapidez de la carrera desatara el turbante
y que lo arrastrase entero tras de sí un velo que flota.⁴⁵

De la Arabia feliz, el Yemen, nace una cultura nueva que irradia sus luces lejanas desde Oriente hasta la noble y antigua Europa. La sed y las ganas de victoria de esta nueva sociedad que nace alrededor de la Meca y se establece en la Medina, avanza y derriba al suelo los obstáculos a su expansión a través de una política nueva y seductora que creía en la igualdad de los hombres y en la adoración de un único Dios, es decir, Alá. La nueva religión, que hace que se forme un nuevo grupo cultural e incluso étnico, nace, tal como había ocurrido con el Judaísmo, de una visión divina. Mahoma, el gran profeta e ideador del Islam, recibe del Arcángel Gabriel⁴⁶ las coordenadas de un nuevo mundo. Un mundo donde la fe movería montañas y las vencería en nombre del hombre y de lo que creían ser las últimas palabras del Señor. Mahoma empieza la gran expansión del Islam y lo convierte en uno de los mayores Imperios de los que se ha tenido noticia. Un Imperio de riqueza, de cultura, de modernidad y, al principio, de tolerancia.

Tras la muerte de Mahoma (632 d. C.) el imperio musulmán sigue su expansión por regiones nunca antes imaginadas. Oriente llega a occidente con una sed de victoria que se percibe en la rapidez de las conquistas y divulgación de la cultura mahometana. En 711, un Imperio visigótico en decadencia pasará a convertirse en un gran centro de riqueza y cultura, un emblema de poder del Imperio de Oriente. La conquista sorprendente tiene por antecedentes el arribo del Islam al norte de África. Según algunos historiadores árabes⁴⁷, ya en 705 y 709 algunas expediciones de Oriente rozaban las costas de la Península Ibérica y en el 710 se habla de la llegada de un aventurero llamado Tarif. Sin embargo, oficialmente la conquista de *Hispania* y su

⁴⁴ Nombre que tuvo el país musulmán en la Península Ibérica. Generalmente el nombre aparece como Al-Andalus, pero por un respeto a la norma del español actual nombraremos Al-Ándalus, con la tilde.

⁴⁵ Poesía intitulada *Estrella Fugaz*. Fragmento de poetas andalusíes, traducidos del árabe por D. Emilio García Gómez que los encontró en una pequeña antología de la lírica andaluza titulada *Kitab rayab al-Mubarrazin wa-gayat almumayyazim (Libro de las banderas de los campeones y de los estandartes de los selectos)* del célebre Ibn Saïd al-Magribi, muerto en 1274. Disponible en: < http://www.webislam.com/numeros/0_articulos_raiz/PO_97_01.HTM>.

⁴⁶ El Corán, traducción de Juan Vernet, 2004.

⁴⁷ Rubiera Mata, 1994, p. 83.

conversión a Al-Ándalus comienza en el 711 por manos de Tariq Ibn Ziyad. Sus tropas, enviadas por el gobernador árabe Musa Ibn Nusayr, cruzan un estrecho que pasará a llamarse, en homenaje al nombre de su desbravador, Gibraltar⁴⁸. Tariq y su ejército de mayoría beréber, como el mismo jefe, vienen por una petición de los partidarios del visigodo Witiza.

La región que corresponde a la España de hoy vivía la decadencia de lo que ya había sido en su época romana. Una guerra por el poder entre Witiza y Rodrigo⁴⁹ ponía *Hispania* en una situación de inestabilidad y caos. En el punto cumbre de la guerra Rodrigo vence y mata a Witiza. Los partidarios del rey asesinado, no conformes con la situación, buscan apoyo en los musulmanes del norte de África que vencen el estrecho con la ayuda de Julián, gobernador bizantino de Ceuta. Las tropas arabo-beréberes islamizadas matan al rey Rodrigo y se alzan con el poder en importantes territorios como el de Toledo (capital visigoda), Sevilla y Córdoba, futura capital de Al-Ándalus.

Para la conquista, más que nada, se hizo importante la población de *Hispania*, principalmente la judía, que vio en los invasores una nueva oportunidad, ya que estaban cansados de las crueles persecuciones sufridas en manos de los reyes visigodos como comentábamos en sección anterior. Luego, facilitan la conquista al no hacerle frente a las invasiones musulmanas. Pronto, las tropas de Tariq conquistan el gobierno de la Península a través no sólo de la fuerza, como de los pactos establecidos con las poblaciones locales que, como dicho, no más aguantaban el desmando y la inestabilidad del gobierno godo. Tras el primer arribo oficial, fueron muchas las expediciones que lo siguieron, incluso una en la que el propio Musa⁵⁰ y sus hijos intervinieron, adueñándose de prácticamente toda la península y haciendo de Córdoba la capital de Al-Ándalus después de adaptar las antiguas normas visigodas a las nuevas necesidades del insurgente Imperio.

Al principio, Al-Ándalus se somete a las normas establecidas por el califato Omeya de Damasco, pues es un Emirato⁵¹ dependiente. Por casi medio siglo se mantiene esta situación y la

⁴⁸ Djebel Tarik – El monte de Tariq.

⁴⁹ Como comentado en sección anterior.

⁵⁰ Califa que estaba al cargo de la invasión del Islam en España y a quien estaba subordinado Tariq.

⁵¹ Emirato, en la organización de la época, se refería al territorio gobernado por un emir, líder político y no religioso.

región se presenta como una lejana provincia del imperio musulmán de Oriente. El Emirato dependiente sufre con diversas luchas internas y el califa de Damasco en un intento de ahogarlas nombra seguidamente a nuevos emires. En cambio, pese a las luchas internas, éste es un periodo social y económicamente próspero, ya que los conquistadores árabes traen a Europa nuevas técnicas agrícolas y comerciales, una economía urbana y monetarista que culmina con la arabización cultural de los hispano-visigodos que pasan, muchos, a convertirse al Islam⁵².

Sin embargo, la conquista empezada por Tariq va más allá de lo que hoy es España. Los musulmanes avanzan los Pirineos y llegan a Languedoc, Rosellón, Carcasona, Nimes, el valle del Ródano, Lyon, Autún. Pero la emblemática batalla de Poitiers pone un freno a su expansión por occidente en el año de 732. En dicha batalla se enfrentan musulmanes y los ejércitos de Carlos Martel, siendo aquellos vencidos, teniendo que batirse en retirada.

Mientras tanto, en Oriente se producía un enorme cambio en la sociedad con el ascenso al poder de la familia de los Abbasíes y con ello el exterminio de casi todos los representantes de los antiguos gobernantes, es decir, los Omeyas, la dinastía que había llegado a España. De la masacre a los Omeyas queda nada más que un príncipe superviviente del clan. Éste, Abd al-Rahman I, Abd ar-Rahman o Abderramán⁵³ tras un penoso viaje, consigue fugarse, cruza a nado el río Éufrates, llega a la Península Ibérica y allí logra la adhesión de una facción de los árabes de Al-Ándalus. La magia de la cultura de Oriente ya sale de las páginas de su literatura y un primer exilio asumirá importancia y culminará con cambios profundos.

Con tal apoyo el príncipe inmigrado toma Córdoba en el año de 756 reivindicando el derecho al poder por ser descendiente de los *verdaderos* califas, los Omeyas. Debido a la disputa con sus enemigos Abbasíes⁵⁴, Abderramán, el Inmigrado⁵⁵, rompe con el gobierno Abbasí y convierte Al-Ándalus en Emirato Omeya independiente, sometiendo la región a una reestructuración administrativa y militar que adopta la doctrina malikí⁵⁶. El nuevo emir

⁵² Dan testigo de ello varios islamistas como Vernet (1993), Castro (2001), etcétera.

⁵³ Para este trabajo asumiremos la escritura española del nombre, es decir, Abderramán.

⁵⁴ Clan que sube al poder en Oriente y trae la desgracia a los Omeyas.

⁵⁵ Como fue conocido.

⁵⁶ La doctrina Malikí, fundada por el Imán Malik. Es la dominante en el Magreb, entre otros lugares, y fue también la dominante en Al-Ándalus.

transforma Al-Ándalus, Córdoba se vuelve uno de los centros del imperio musulmán de Oriente y la fama de su gobernante ensancha sus fronteras a través de las poesías apologeticas de autores andalusíes como podemos ver en este trecho de un *fahr*:

No hay nadie que pueda reprocharme ni decir:
“Gracias a mí ganó el poder el Inmigrado.”

Fue mi buena ventura; mi firmeza, mi espada, mi lanza:
Mi destino cumplido; las cosas que cambian;

Porque los reyes, en el tiempo, son igual que las estrellas:
Unas salen mientras otras se ponen...

¡Hijos de Omeya! ¡Ya hemos reparado vuestras quiebras
En Occidente, contra todos! ¡La fortuna tiene sus tribus favoritas!

¡Mientras quede un pie un imán de mi simiente,
La soberanía estará en él, firme y perdurable!⁵⁷

Pese a constituir un emirato independiente de Bagdad (nueva capital del califato Abbasí de Oriente), Abderramán nunca reivindica el título de califa, sujetándose a la autoridad religiosa, y no política de Oriente. Lo mismo ocurre con sus herederos hasta que asciende al poder en 912 Abderramán III, un gran líder que consigue controlar las disidencias políticas internas, además de detener los intentos de reconquista por los cristianos del norte. En el norte de África, Magreb⁵⁸ pasa a constituirse un califato Fatimí⁵⁹ y frente al peligro que eso podría representar para Al-Ándalus y debido a la lejanía e incomunicación con el califato de Bagdad, Abderramán III decide en el año de 929 alzarse con el título califal, convirtiendo el Emirato en Califato Omeya independiente de Bagdad.

El nuevo defensor del Islam sunnita se dedicó a galvanizar a la población de Andalucía contra los peligros interiores y exteriores. Empezó diversas expediciones contra el Magreb, donde estableció “cabezas de puente” y arrancó el norte de Marruecos, prácticamente, de la influencia fatimí, con lo que restableció las comunicaciones con las regiones auríferas del Senegal.⁶⁰

⁵⁷ M. Pareja, 1954, P. 982.

⁵⁸ Lo que se hace posible a través de una revuelta Chií en el norte de África en 910 (Giordani, 1975, p.96).

⁵⁹ La dinastía fatimí tomó su nombre de Fátima, hija de Mahoma y mujer del cuarto califa ortodoxo Alí. El origen de la dinastía se remonta a los ismailíes, doctrina sí a la vez política y religiosa, filosófica y social, cuyos miembros creían en la aparición de un mahdí (el guiado por Alá), descendiente de Mahoma por Alí y Fátima, que debería realizar la renovación del Islam y restablecer la justicia entre los hombres.

⁶⁰ Sourdel, 1989, P. 95.

En esta época la sociedad andalusí, es decir, la sociedad de Al-Ándalus era muy heterogénea y contaba con distintos elementos étnicos. Convivían allí los *mozárabes*⁶¹, o sea, aquellos que quieren ser árabes, los cristianos convertidos o *muladíes*⁶², los *beréberes*, los *judíos*, los *eslavos*⁶³, los *sudaneses*⁶⁴, los *hispano-árabes*, además de las continuas oleadas de inmigración de Oriente y del norte de África. La lengua oficial era el árabe clásico del Corán y de la Literatura, aunque vivieran una situación de bilingüismo, pues en la expresión oral figuraban el dialecto *andalusí* y el *protorromance*, o sea, el mozárabe. Figuraban aún en menor porcentaje el latín de las obras escritas, el hebreo litúrgico y los dialectos beréberes. Sobre tal sociedad heterogénea comenta un cristiano de Córdoba llamado Álvaro a mediados del siglo IX.:

Muchos de mis correligionarios leen la poesía y cuentos de los árabes, estudian los escritos teólogos y filósofos mahometanos, no para refutarlos, sino para aprender cómo expresarse en árabe con mayor corrección y elegancia. ¿Dónde puede uno encontrar hoy día un seglar que lea los comentarios latinos sobre las Sagradas Escrituras? ¿Quién entre ellos estudia los Evangelios, los profetas, los apóstoles? Todos los jóvenes cristianos notables por su talento conocen el idioma y la literatura de los árabes, leen y estudian con celo libros árabes, formando grandes bibliotecas con ellos a costo enorme y proclamando en voz alta en todas partes que esta literatura es digna de admiración. Entre miles de nosotros apenas hay uno que pueda escribir una carta en latín pasable a un amigo, pero son innumerables los que pueden expresarse en árabe y componer poesía en ese lenguaje con mayor arte que los propios árabes⁶⁵

Ese acercamiento a la cultura árabe será muy distinto siglos más tarde con la Reconquista e incluso, en épocas posteriores como la de Miguel de Cervantes en la que el sólo hecho de un narrador árabe como Cide Hamete Benengeli le debería inspirar desconfianza al lector. Por lo tanto, la visión sobre los musulmanes se había transformado completamente y de los grandes señores admirados, éstos pasaron a ser, a ojos de muchos, los perseguidos de la corona, escondidos en las *aljamas*⁶⁶ donde profesaban sus cultos y creencias a oscuras. Los musulmanes en España pasaron a ser lo bello y temido, la referencia a un época de esplendor, pero a la vez una época doliente y de cuidado. El mismo Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*⁶⁷ habla de la opulencia de los moros, pero lo hace a través del subterfugio de una mora que huye de Oriente con

⁶¹ Del árabe *Must ari*.

⁶² Del árabe *Muwallad* que significa los conversos al Islam de origen autóctono.

⁶³ los esclavos blancos.

⁶⁴ los esclavos negros.

⁶⁵ Álvaro de Córdoba apud Lewis, 1956, p.153.

⁶⁶ Barrios en los que se concentraban los musulmanes y judíos tras la Reconquista.

⁶⁷ Para más informaciones a respecto de la influencia árabe en Cervantes, ver Retamar (2007).

un cristiano cautivo. Es decir, aunque la cultura oriental siga fascinando a toda Europa, el momento es de cuidado y atención.

La cultura, como ya mencionado, tenía gran acogida en las cortes de los Reyes Omeyas que protegían a los poetas, quienes importaban desde Oriente. Asimismo los califas estimulaban la construcción de obras monumentales de estilo oriental como la Mezquita de Córdoba y Madīnat al-Zahrâ, la ciudad de Zara⁶⁸. Mucho de esos avances de la cultura y las ciencias se debieron a la reaproximación diplomática de los Omeyas de Al-Ándalus a los reinos bizantinos, su acercamiento a los judíos y a la traducción de los textos griegos que sólo llegan a la sociedad occidental por manos árabes y judías.

El califato Omeya, que ya duraba más de dos siglos, pasa a perder su fuerza y la figura del califa se vuelve más bien decorativa, pues cada vez éstos se alejaban más del pueblo y de la administración. En 976 sube al trono Hisam II al-Mu ayyad, un califa Omeya muy joven. Por ello, lo ayudaba en la administración su primer ministro, Al- Mansur o Almanzor. En dicha época es Almanzor el que realmente gobierna Al-Ándalus, aunque no tome el título de califa. A Almanzor le sucede en el puesto su hijo Al-Muzafar y enseguida Abderramán conocido como Sanchuelo. A este último se le acusa de provocar la gran crisis y la quiebra del califato en lo que se conocerá como los Reinos de Taifas.

Al querer hacerse con el título de califa, Sanchuelo desencadena la *Fitna* o guerra civil que va de 1010 hasta 1031. En ese período se nombran una infinidad de califas, lo cual produce una gran fragmentación del Imperio. Surgen distintos reinos que se constituyen de los clanes ubicados en las regiones más importantes de Al-Ándalus y comienzan las persecuciones de los propios árabes a los judíos con el miedo de que éstos también quisieran alzarse con el poder, ya que gozaban de puestos bastante importantes. Señalamos como representativos de ese período (1031-1090) los clanes de los Banu Yahwar de Córdoba; los Abbadíes de Sevilla; los Banu Hud de Zaragoza; los Banu Di-n-Nun de Toledo; los Banu l-Aftas de Badajoz; los Ziríes de Granada; y los Banu Sumaduh de Almería. La fragmentación del Imperio trae, al contrario de lo que se

⁶⁸ Una ciudad palacio construida por maestranzas bizantinas en homenaje a la querida del harén de Abderramán III, Zahrâ. Todavía hoy se pueden conocer las ruinas de la ciudad.

pueda imaginar, un progreso en las ciencias, puesto que hay más apertura a otras sociedades ajenas al Islam, lo que era difícil en el reinado de doctrina malikí de los Omeyas. De esa época se destacan grandes poetas e historiadores árabes como Ibn Zaydun (1070) e Ibn Hayyan (987-1070), este último considerado el máxime historiador hispanomusulmán. Dice el arabista García Gómez que si los Omeyas occidentalizaron el Oriente, los Reyes de Taifas orientalizaron de nuevo el extraño Occidente cordobés (García Gómez apud González Palencia, 1945, p. p. 66).

Tras las Taifas, las dinastías beréberes del Magreb llegan a la Península en 1090. Tal como había pasado anteriormente en la expedición de Tariq, algunos gobernantes de los Reinos de Taifas buscan auxilio en los musulmanes del norte de África para que puedan frenar los intentos de avance de los cristianos que permanecían en el norte desde la época de la Conquista mora. Los jefes magrebíes consideraron que los Reyes de Taifas eran “indignos de gobernar” (M. Pareja, 1954, p.992) y los destituyeron, alzándose con el poder en Al-Ándalus y convirtiéndolo, de esta manera, en una provincia más del Magreb que se debía someter a las órdenes de su capital, Marraquex. El clan magrebí de los Almorávides gobernará hasta 1147, cuando, a su vez, serán destituidos del poder por otra dinastía beréber, los Almohades.

En la España Almorávide hubo un retroceso en el ambiente cultural. Aquella que había sido la cuna de la cultura en la época Omeya y en los Reinos de Taifas paraliza y agoniza bajo la soberanía beréber. Dice Ibn Bassam de Santarén: “Las buenas letras eran en Sevilla bajo los almorávides más raras que la lealtad, y al que las profesaba le hacían menos caso que a la luna en invierno” (Ibn Bassan apud M. PAREJA, 1954, p. 993). El ambiente, según cuentan los cronistas, era hostil a los escritores y poetas que antes acostumbrados al ambiente cortesano pasaron a practicar un tipo distinto de poesía llamado *muwassabas*, más al gusto de un público menos selecto. Tales poesías se popularizan juntamente con las poesías inmorales, es decir, los *muggan*.

Los Almohades, potencia religioso-militar, vienen del norte de África donde se habían apoderado de Marruecos. Conquistan Al-Ándalus aprovechándose de la población local descontenta con el gobierno, es decir, los anti-almorávides que se propagaban en la Península. Según M. Pareja (1954), la cultura renace con esta nueva dinastía almohade y abre espacio a

grandes intelectuales como Ibn Tufayl, Averroes e Ibn Arabi. (M. PAREJA, 1954, p.995). Los Almohades gobiernan de 1147 hasta mediados del siglo XIII cuando se hacen fuertes las luchas contra los cristianos sedientos por la reconquistar el territorio. En 1212 los cristianos vencen la batalla de Navas de Tolosa, hecho que impulciona una serie de avances, culminando en 1236 con la toma del poder en Córdoba y en 1248 en Sevilla. Surge en ese período un nuevo elemento social en las tierras conquistadas por los cristianos, los *mudéjares*, es decir, los musulmanes que permanecían en tierra conquistada.

La anterior civilización majestuosa de Oriente agoniza, pero aún vive un momento de pujanza en la legendaria Granada⁶⁹ de los Nazaríes que resiste por más de dos siglos a los avances cristianos cada vez más fuertes. La Granada que no puede salir de su casa, según Federico García Lorca (1968, p.6), es a la vez pilastra de una civilización majestuosa y agonía del mismo Oriente-occidental⁷⁰. Los nuevos conquistadores que adjuntan de a pocos las zonas de Al-Ándalus ven en el Reino de Granada un obstáculo que posterga la reconquista total de la Península Ibérica, hasta que finalmente en 2 de enero de 1492 los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, logran, a través de acuerdos, la victoria sobre el Reino de Granada, y Boabdil⁷¹ les entrega las llaves del último sueño de Oriente en occidente.

A principios de la conquista cristiana se permiten algunas regalías a los musulmanes de la región. Tales indulgencias poco a poco disminuyen hasta que desaparecen por completo, cuando sólo se permite la permanencia en España de los árabes que se conviertan al Cristianismo. Nace entonces un nuevo personaje social, el *morisco*, que en realidad es el mismo mudéjar de otras épocas que hará sus cultos islámicos en las aljamas, aquellas mismas aljamas que ya abrigaban a los judíos de antaño.

De la magnífica civilización que renueva una *Hispania*, y porque no decir una Europa no menos retrasada, quedan hoy los testigos de la pujanza y apogeo en las regiones más importantes del Oriente-occidental. La belleza de las mezquitas de estilo hispanomarroquí, la influencia sobre

⁶⁹ La misma Granada de Lorca. La Granada de la minucia de la que hablará el poeta en algunos escritos en prosa que analizaremos en el capítulo 3.

⁷⁰ Como me permito llamar la España mora.

⁷¹ Último de los reyes moros de España.

la literatura y la música y el conocimiento de la ciencia por Occidente se deben a los árabes y judíos, o a los arabizados del período de Al-Ándalus, aunque muchos historiadores como Sánchez Albornoz (Albornoz apud LEWIS, 1956, p158) vean justamente en un período de tan larga dominación el retraso de la civilización española con relación al resto de Europa.

La estrella de Oriente, no fugaz como la de la poesía andalusí que sirve de epígrafe a este subcapítulo, dejó y deja huellas profundas en la España del sur que aún, tras años de Reconquista, respira los aires de exotismo en los monumentos más simbólicos de la magnificencia de Al-Ándalus y en su misma alma, la música andaluza. Dichos tesoros llaman a miles y miles de turistas fascinados con el sólo pisar el último reducto de un Imperio tan pujante que aún enciende un camino de llama y que aún arrastra más que un velo tras de sí, arrastra el peso de la historia.

Se suma a nuestra plegaria de la pena una segunda voz que viene de lejos y se incorpora a los sonidos negros de la pena y la nostalgia. Lloro Andalucía, la heredera de la magnitud musulmana y la cuna del nuevo cante. El lamento por Al-Ándalus nos acompaña desde ahora en este largo, secreto y ardiente camino hacia los recónditos del alma humana donde habita la luz divina del cante.

El paisaje del alma de Andalucía se está formando a través de sus historias escondidas delante de nuestros ojos de peregrino. Como dice Lorca en su *Semana Santa en Granada*:

El viajero poco avisado encontrará con la variación increíble de formas, de paisaje, de luz y de olor la sensación de que Granada es capital de un reino con arte y literatura propios, y hallará una curiosa mezcla de la Granada judía y la Granada morisca, aparentemente fundidas por el cristianismo, pero vivas e insobornables en su misma ignorancia.⁷²

Hemos hecho la segunda parada rumbo al *duende*...

⁷² García Lorca, 1968, p. 8.

1.3 Rumbo a *Sersé*⁷³

El gitano viajó por la Tierra, y allí donde iba dejaba un niño tras de sí: un niño, otro, otro más...

Y así es como los gitanos se dispersaron por toda la tierra.⁷⁴

Venidos desde no se sabe dónde y queriendo no se sabe qué, los gitanos llegan a la Península Ibérica en la misma época en que la abandonan los moros y los judíos, es decir, siglo XV. Siempre han sido un misterio para la civilización occidental que los ha mirado y que todavía los mira de reojo, con desconfianza. No es de hoy la idea de que los gitanos raptaban a los niños, de que eran ladrones, y de que a todos se les iba bien la picardía y la holgazanería, muchos incluso fueron por muchos años el prototipo del pícaro. En España la vida no les sería distinta, aunque al principio hayan sido recibidos por parte de los españoles con una cierta tolerancia. Los gitanos siempre han sido, y lo siguen siendo, un pueblo encerrado en sí mismo, aferrado a unas tradiciones milenares de las que ellos mismos no conocen el origen del todo. Una cultura rica y llena de misterio para aquellos que no son gitanos, para los *gachés* (como llaman a los andaluces) o para los *payos* (como llaman a los no gitanos). Es la cultura gitana tan cerrada y encerrada y tan marginada que muy pocos saben que en la 2ª Guerra Mundial por lo menos medio millón de gitanos han desaparecido en el Holocausto⁷⁵. ¿Sería este un dato prohibido hoy día o simplemente los gitanos constituyen una cicatriz tan grande para el mundo que esté vedado hablar sobre ellos?

La verdad es que este desconocido pueblo de un origen lejano, tanto temporal como espacial, motiva muchos temores y muchas inseguridades debido principalmente al aura de misterio que los rodea. Por todos los países hay gitanos y ellos propios explican este hecho de muchas maneras, todas ellas muy propias como la misma epígrafe de este capítulo que es un trecho de un cuento popular gitano de fuente oral. La cultura gitana es una cultura sobre todo oral, no una cultura escrita, con lo cual el acceso a ésta es más bien complicado para aquellos que no forman parte del clan. En dicho cuento que forma parte de un género –los cuentos de por qué– se narra el por qué de la dispersión de los gitanos por el mundo, recorriendo obviamente a hechos

⁷³ Nombre que dan los gitanos a España.

⁷⁴ Anónimo apud Tong, 2006, p. 47

⁷⁵ Tong, 2006.

fantásticos o mágicos. Tales cuentos pasan de generación a generación cuando no se pierden en el trayecto de los años, uno de los grandes problemas que enfrenta la tradición oral.

Como decíamos, todos los países conocen a los gitanos, o mejor, todos los países poseen gitanos, pero no todos conviven con ellos. España, tal vez, sería como lo ha sido siempre, una excepción. En España, aun sufriendo el rechazo por donde quiera que vayan, los gitanos han contribuido de forma indudable para la formación de lo que hoy se llama cultura andaluza, y por qué no decir, cultura española. ¿Cómo? De varias formas como la Literatura⁷⁶, el Baile, la Música, la Lengua, etc.

En España ya en el siglo XVI hay tratados que se dedican a analizar la técnica de la adivinanza por medio de las rayas de la mano, la *quiromancia*, como nos atestigua el jesuita Martín del Río⁷⁷, quien no duda ni discute que esta es una profesión gitanesca. No sólo él se dedica a dar testigo respecto a esta práctica, sino también, como se puede notar, de que no es un hecho aislado, ya que incluso en París a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX se imprimen muchos de libros de esta índole. Ahora como bien dice Jean Paul Clébert (1985) en su libro *Los Gitanos*, es muy poco probable que las mujeres que echaban la buena ventura hayan aprendido su arte por los libritos de Garnier, con lo cual, se da por sentado que la cultura gitana se trasmite de forma oral. Los gitanos se han transformado desde que han salido de la misma India y su cultura se ha transmitido en el trayecto de generación en generación hasta los días de hoy, cuando sigue muy viva y muy singular en sus ambientes tan restringidos.

Martín del Río relata que data de 1417 la primera aparición de los gitanos en los países germánicos. Tal pueblo llamó la atención ya desde el principio por su atuendo y por sus rasgos físicos. Como judíos y moros los gitanos no pasaron desapercibidos. Eran todos muy morenos, tostados por el sol, sucios y adonde llegaban eran llamados por nombres distintos, desde *tártaros*, *cianos*, *gypsis*, *bohemos*, *cíngaros*, *gitanos*, etcétera. Del Río cuenta que su aparición en Europa causó un gran revuelo, puesto que los príncipes los toleraron mucho y se cuenta que al principio, mientras a otros les era prohibido robar, engañar, a éstos se les permitía. Siempre fueron un

⁷⁶ Como veremos en Cervantes (*La Gitanilla*), en Lope de Vega e incluso en autores más recientes como Emilia Pardo Bazán (*Maldición Gitana*).

⁷⁷ Del Río (*Disquisitionum magicarum libri VI -1599*) apud Clébert, 1985, p. 6.

escándalo para los campesinos y los rústicos debido a su baile, su música y a la práctica de la adivinanza y de la hechicería. Sin embargo, lo que más les molestaba a la gente era el hecho de que no tenían ni patria, ni señor reconocido. No se bautizaban y si lo hacían era como si no lo hubieran hecho pues se seguían portando de la mismísima manera que antes de la bendición cristiana. Otra cosa que asustaba a los lugareños era la facilidad que tenían los gitanos para aprender idiomas, hablaban el castellano como si fueran castellanos, un perfecto espanto en aquel entonces ya que eran los gitanos ignorantes de las letras, no habían estudiado ni mucho menos. Además, estos pueblos se organizaban en clanes o grupos y todos estaban al mando de un jefe al que llamaban *Conde*.

Una de las dudas más constantes en cuanto a este pueblo tan misterioso decía respecto a su origen. Al principio se pensaba que habían venido desde el Egipto Menor, que eran tribus que se habían convertido al Cristianismo y que seguían cayendo en los mismos errores de la gentilidad⁷⁸, por lo tanto deberían salir a recorrer el mundo para expiar sus crímenes. Otra versión decía que no habían querido dar asilo a la Virgen María en Egipto y que por ello deberían vagar, ellos también, familia por familia, por el mundo bien como había hecho la virgen en búsqueda de un sitio que la acogiera con su niño perseguido. Otra versión más fantástica aún y recogida por Diane Tong en su *Cuentos Populares Gitanos* (2006) hace referencia a la leyenda de que fueron los gitanos los responsables por forjar los clavos que prendían a Jesucristo a la cruz en el momento de la crucifixión, así que las andanzas por el mundo y el rechazo de los otros pueblos respecto a ellos se debería a una paga por el crimen cometido en contra del hijo de Dios. Algunos quisieron ver en ellos la descendencia maldita de Caín. En fin, muchas son las teorías, pocas las certezas.

Muchos fueron los lectores de Martín del Río, uno de ellos el padre Feijoo, según nos apunta Clébert (1985), y aquellos que tenían sobre los mismos gitanos un interés filológico, folclorista y antropológico y que han estudiado el posible origen de los gitanos sin dejar de darle un punto de ficción al tema como George Borrow (1803-1881)⁷⁹. Sin embargo, se hacen importantes, ya que nos interesan los gitanos de España, algunas obras del Siglo de Oro español

⁷⁸ Ritos paganos.

⁷⁹ Viajero y filólogo inglés que ha escrito muchas obras a respecto de los gitanos.

para que tengamos una idea de cómo se les veía en la época cumbre de la Literatura Española, la de Cervantes y su *La Gitanilla*.

Como se puede percibir, Cervantes ha hecho una fotografía duradera de su época y de todo lo que conllevaba, a través de sus obras. Es decir, en su mismo *Don Quijote de la Mancha* dedica páginas y páginas a la historia de la mora y del cautivo (la cuestión mora). Sobre los gitanos además de *La gitanilla*, escribiría *El coloquio de los perros* y *Pedro de Urdemalas* (todas parte de sus *Novelas Ejemplares*) donde lo que aparece sobre los gitanos es una visión moralizadora y rígida. Sin embargo, ¿eso sería lo que Cervantes dijo o lo que debería decir en aquel entonces? Lo importante es que el escritor lanza a través de sus obras algunas luces sobre la importancia de los gitanos para la España de los siglos XVI y XVII y la situación de éstos en la Península de la época. Lo que recuerda y espanta a los narradores de las obras de Cervantes es la organización de la sociedad gitana, un sociedad marginada, donde todos se conocen y tienen noticias los unos de los otros. Cervantes llama la organización de las caravanas de gitanos: *cáfila*. Dice en *Coloquio de los perros*:

Dan la obediencia, mejor que a su rey, a uno que llaman conde al cual, y a todos los que de él suceden, tienen el sobrenombre Maldonado; y no porque vengan del apellido de este noble linaje, sino porque un paje de un caballero de este nombre se enamoró de una gitana, la cual no le quiso conceder su amor si no se hacía gitano y la tomaba por mujer. Hízolo así el paje, y agradó tanto a los demás gitanos, que le alzaron por señor y le dieron la obediencia; y como señal de vasallaje, le acuden con parte de los hurtos que hacen, como sean de importancia.⁸⁰

Aparte, el autor español añade a estas novedades respecto a los gitanos, en *La Gitanilla* algunas de sus costumbres diciendo que se casan siempre entre ellos, habiendo así muy pocos adulterios, pero muchos incestos (Cervantes, 1988, p. 118). Lo mismo dice Lope de Vega (1968) en relación a la fidelidad de los matrimonios gitanos en su *El arenal de Sevilla*. Aunque sean muy fieles a sus orígenes el grupo de los gitanos puede aumentarse con el agregue de algún miembro nuevo, como narra Cervantes respecto a Maldonado⁸¹. El mismo Juan de Luna, quien escribe la *Segunda Parte de la Vida Lazarillo de Tormes sacada de las Antiguas Crónicas de Toledo* en 1620, dice en la obra que en verdad los gitanos no existían y que eran nada más que

⁸⁰ Cervantes Saavedra, 1987, p.306.

⁸¹ Cita anterior.

curas y monjas que no querían vivir bajo las normas de la Iglesia y que se convertían en gitanos para poder salir por el mundo propagando y disfrutando de sus malas costumbres. La misma idea, por más disparatada que pueda parecer, es la que toman algunos autores como Sancho de Moneada (1619), según relata Clébert (1985), que dice que los gitanos son los mismos españoles que se abandonan a una vida de vagar y de robar, disfrutando de todas las libertades posibles bajo el nombre de gitanos:

Los que andan en España no son gitanos, sino enxambres de zánganos, y hombres ateos y sin ley ni religión alguna, españoles que han introducido esta vida o secta del gitanismo y que admiten a ella cada día gente ociosa y rematada de toda España⁸².

Otro de los tantos temas que merodean la cuestión del origen de los gitanos en España es el tema morisco y judío. Como hemos podido percibir, los moros y los judíos se cruzan con los gitanos por los caminos de España. Aquéllos abandonaban el país, mientras éstos entraban. No hay dudas de que la relación de similitud entre unos y otros es impresionante. Tanto judíos, como moros y gitanos eran (y son) unos pueblos atrapados a sus costumbres ancestrales y a la vez orientales. Descienden todos de tribus nómadas y se organizan todos en clanes. Todas las tres sociedades son cerradas, misteriosas e intrigantes, sobre todo desde el punto de vista de una España rígida, rústica y cristiana del siglo XV. Por lo tanto, no fue difícil asociar a los gitanos, la imagen de los moriscos y de los judíos huidos, o mejor, disfrazados. La asociación con los moros y judíos se da incluso en las propias teorías sobre el origen de los gitanos.

Muchos autores no dejaron de ver similitudes entre la diáspora judía y la gitana ya que ambos llevaban a cuestas la maldición inicial, como ya hemos tratado anteriormente. En Francia y Alemania, según apunta Collin de Plancy en su *Diccionario Infernal* (1825-1826), de acuerdo con Clébert, los mismos gitanos serían algunos judíos que (como afirmaban los bohemios de Francia) se habían escondido en los subterráneos de París por años y años tras haber sido acusados de envenenar fuentes y pozos de la ciudad, lo que habría resultado en la peste que asoló Francia y Alemania hacia la mitad del siglo XIV. La ira contra los judíos fue impresionante haciendo que estos se juntaran en grupos, se escondieran en los bosques y luego construyeran un mundo subterráneo donde vivirían por muchos años. Los mismos judíos, según tal teoría, se

⁸² Moneada apud Clébert, 1985, p. 12

mezclarían a vagabundos cristianos y tras cincuenta años de exilio, saldrían de sus madrigueras transformados y expertos en el arte de la adivinanza. Así, cuando se les preguntaba a los recién aparecidos de dónde venían, los mismos, para no recordar la acusación que sufrieron durante años, decían que sus antepasados vivían antaño en Egipto, lo cual no dejaría de ser verdad en el caso de que fueran judíos. Tal teoría se podía apoyar todavía en la cantidad de palabras hebreas que tendría la jerga de los bohemios. Lo que queda hoy día de esta posible asociación no es nada más que lo parecido de sus dispersiones por el mundo.

Por otro lado, se quiso asociar el origen de los gitanos a los mismos moros, tal vez un origen islámico, al relacionarlos con los *luri* de India de los que nos habla el historiador árabe Hamza ibn Hasan, según Cristina da Costa Pereira (1986), en el año 940. Faltaría a los europeos asociar la relación de los *luri* con los gitanos de Europa, lo que hace el viajero Sir Henri Pottinger al relatar su viaje a Sind y Beluchistán:

Los loories (*luris*) son una especie de vagabundos que no poseen domicilios fijos, y que, en este aspecto, como en otros muchos, ofrecen una afinidad sorprendente con los gypsies de Europa. Hablan un dialecto que parece el suyo; tienen un rey por cada banda, y reputación de ladrones y saqueadores. Sus pasatiempos favoritos son la bebida, la danza y la música. Además de sus instrumentos, llevan en cada banda media docena de osos y monos adiestrados para hacer mil habilidades grotescas. En cada banda hay dos o tres individuos que ejercen la profesión de adivinadores del porvenir por diversos medios.⁸³

Los *luri* que se encontraban en India, decían descender del hijo más joven del profeta, de ahí una relación con el Islam. Sin embargo, no podemos olvidarnos de que la India fue dominada por los musulmanes y eso ha obligado a varias tribus a dispersarse por el mundo, siendo ésta, una de las razones de la dispersión de los gitanos que parece haber empezado hacia los años 1000. Otro punto que reforzó una teoría surgida en el siglo XIX de que los gitanos descendían de los moros es el propio nombre *-rom-* con el que los gitanos se nombran a sí mismos. Tal designación se obtendría a partir de una anagrama de *moro*. Lo interesante de la asociación es que como apunta Clébert:

[...] aunque constantemente se haya admitido que los gitanos no son cristianos, ni siquiera bautizados, aunque se repita una y otra vez que se dedican a la magia (a la quiromancia siempre y sobre todo), aunque se les haya acusado de antropófagos e

⁸³ Pottinger apud Clébert, 1985, p.43.

incluso de envenenadores y provocadores de pestes, la Inquisición no se preocupó de ellos con la intensidad con que se preocupó y persiguió a moriscos y judaizantes.⁸⁴

Tal vez, aunque los consideraban peligrosos, también los considerarían inferiores a los demás ya que éstos, al contrario de judíos y moros que movimentaban un gran capital, sufrían por el rechazo de toda la población donde quiera que fueran y nunca habían sido señores, sino más bien holgazanes y ladrones. Recordemos una vez más el comienzo de la novela *La Gitanilla* de Cervantes y la actitud frente a los gitanos en su época:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte.⁸⁵

Aunque hablemos de gitanos como una única etnia, son muchas las tribus o los grupos de gitanos. Entre ellos hay tres principales que se enorgullecen de su etnia y reivindican la sangre gitana, según nos apunta Clébert: los *cíngaros Kalderas* (los *lovarí* – húngria; los *boy has* – Transilvania; los *luri*; los *churari*; los *turco-americanos* –emigraron de Turquía a los EE.UU.), los *gitanos* (España – se dividen entre españoles⁸⁶ y catalanes- , Portugal, África del Norte y Mediodía de Francia), los *manuches* (los *bohemos*, los *valsikanés*- Francia; los *gaygikanés* – Alemania y Alsacia; los *piamontesi* –Italia). A estos mismos gitanos se les atribuyen algunos oficios desde las épocas más remotas como la forja del hierro (ahí se explica la leyenda sobre el clavo de Jesucristo), la acrobacia, la volatinería (lo mismo que los asociaba a los egipcios que desarrollaban con facilidad este arte), el robo y la crianza de caballos para los hombres. Para las mujeres el oficio de la hechicería, del baile y de la recitación de poemas y de cuentos, lo que se plasmará en el personaje de Preciosa, la gitanilla de Cervantes. Además se les asociaba la propensión a la música y a la vida fácil, bien como una característica propia de hablar, en el caso de los españoles el ceceo⁸⁷. No al azar, la historia del cante jondo está plagada del mundo gitano. El propio *martinete*, un estilo de cante, dicen los flamencólogos, nace al compás de los golpes del

⁸⁴ Clébert, 1985, p. 24.

⁸⁵ Cervantes Saavedra, 1998, p. 73.

⁸⁶ Españoles son los gitanos de Andalucía y catalanes los de Cataluña.

⁸⁷ Ceceo es la forma de hablar que se caracteriza por producir todas las “s”, “z”, “ce” y “ci” con sonido interdental /θ/. Lo cual es despectivo en el español peninsular que suele distinguir los sonidos de “c” y “z” de los sonidos de la “s”.

martillo que daba el gitano en la forja mientras lloraba sus penas. Podemos comprobarlo a través de este poema del Romancero General (1600-1604):

Cantores con pasos
de gargantas tiernas,
hechos volatines
andan sobre cuerdas.
Con voces encantan,
con palabras pescan,
por ensalmo hurtan
voluntades necias⁸⁸

Las prácticas de los gitanos tan asombrosas para la época se plasmaban alrededor de una plaza. Mientras alguna muchacha bailaba, alguna anciana pedía limosma⁸⁹. Las gitanas también estaban asociadas a las *celestinas*, o sea, a las mujeres de mala vida que vendían o terminaban con el honor de las jóvenes casaderas a cambio de dinero. Es decir, para la sociedad de aquel entonces eran las gitanas inmorales hechiceras de origen incierto, maestras en el arte del engaño y del embrujo, peligrosas mujeres que tenían el poder de la palabra y la viveza de ingenio. En fin, en el pensar de la época *gentuza*, bien como los peligrosos moros y árabes. No al azar, la palabra *gitanería* pasará a significar sinónimo de embeleco (en la época de Cervantes), además de nombrar los guetos relegados a los gitanos en los pueblos. A su vez, ser gitano será sinónimo de vago cuando no de pícaro.

Los gitanos oficialmente entran en España a mediados del siglo XV. Por el norte, Barcelona, entran los que se llaman hoy día catalanes (1447 ó 1452⁹⁰), de origen *cíngaro*, mientras que por el norte de África entran los que se denominan hoy españoles, los gitanos andaluces. Son dos pueblos distintos aunque en España se les denomine simplemente gitanos. Los gitanos del sur hablaban y hablan un idioma de base romaní, llamado *caló*, que está colmado de vocablos castellanos, distinto de lo que ocurre con los cíngaros que tienen en sus dialectos muchos vocablos germánicos, según Clébert (1985). Se cree aunque los gitanólogos no estén de acuerdo sobre la fecha, que ya existían gitanos en el sur de la Península desde antes de la entrada

⁸⁸ Anónimo apud Jammes, p. 54.

⁸⁹ Igual se ve en *La Gitanilla* de Cervantes.

⁹⁰ Son distintos los relatos. Lafuente los dispone en 1452, mientras que los Anales de Cataluña ya nos hablan de ellos en 1447.

en Barcelona, pues las gitanerías del sur (Sierra Nevada, Granada, Cádiz y Sevilla) parecen haber albergado las primeras tribus.

España ya vivía una serie de cambios en aquel entonces, cambios muy fuertes como la Reconquista cristiana, la expulsión de los moros y judíos, la Descubierta de América, para preocuparse con ahínco de un pueblo que les parecía muy inferior, por eso la primera aceptación de los gitanos. Sin embargo, en el año de 1499 ya comienzan las restricciones a los gitanos, vistos en la época, como ya hemos mencionado, como sinónimo de haraganes. En este año se ordena el destierro de todos aquellos que no posean un oficio reconocido, justamente el caso de los gitanos. En 1528, un edicto ratifica la ordenanza y manda a los gitanos vagabundos a las galeras. En 1558, Felipe II los obliga a abdicar de su vida salvaje, forzándolos a instalarse en las villas y pueblos para así poder controlarlos. Nacen así las gitanerías ciudadanas muy cercanas a los guetos judíos. En el siglo siguiente las medidas estarán más severas todavía. En un Edicto de 1633, época de Felipe IV, que dice:

En vista de que los *roms* no son gitanos ni de origen ni de naturaleza, sino españoles, y con el fin de obligarles a perder sus funestas costumbres, a no vestirse como lo hacen y a olvidar su idioma, ordenamos: que se los saque de sus barrios, separados los unos de los otros, con prohibición expresa de reunirse ni públicamente ni en privado; que no recuerden ni sus nombres ni sus vestimentas, ni sus costumbres sobre las danzas y otras, bajo pena de tres años de destierro...⁹¹

Tal medida de prohibición de la lengua de los gitanos reproduce lo ocurrido en la época franquista donde catalanes, vascos y gallegos estuvieron prohibidos de hablar sus lenguas nativas. Como ocurrió con los judíos y los moros, ahora el nacionalismo español del que hablábamos en secciones anteriores, recobra su fuerza. Para los gitanos el peligro era todavía mayor, ya que su lengua era únicamente una lengua oral como nos recuerda Cristina da Costa Pereira (1986, p. 16), siendo así para ellos una forma de escaparse del control de la Historia como dice la autora.

Luego, siguen las medidas de prohibición. En 1692, Carlos II los prohíbe de vivir en pueblos con menos de mil almas además de prohibirlos de ejercer cualquier oficio que no sea el de la agricultura. También los prohíbe de ser herreros y de tener armas o caballos. Aquellos que

⁹¹ Edicto de 1633 de Felipe IV apud Clébert, 1985, p.89.

abandonaran sus pueblos estarían condenados a seis años de galeras. Tal represión duraría hasta el año de 1783 cuando Carlos III los denomina *neo-castellanos*, prohibiéndoles una vida nómada, pero habituándoles a una nueva vida sedentaria en la que se ocuparán de cosas nuevas inspiradas en la civilización española, como los oficios de vaqueros, tostadores, matarifes, toreros, etcétera.

Bien como ha pasado con judíos y luego con moros, los gitanos sufren la persecución de una sociedad española tradicional e intolerante, pero al mismo tiempo nunca tuvieron que irse del todo porque ya estaban demasiado mezclados, aunque restringidos a sus costumbres, a la cultura española. No sólo estaban mezclados como ayudaron a construir esta cultura y sobre todo a divulgarla. Para el gobernante de un país como España, ya extremadamente heterogéneo en su misma formación étnica -iberos, celtas, celtíberos, fenicios, judíos, cartagineses, griegos, romanos, alanos, suevos, visigodos, moros - no era interesante convivir con un pueblo al que nunca podría dominar del todo y del que siempre se podría desconfiar, ya que los gitanos siempre han estado aferrados a unas normas rígidas y singulares desde el punto de vista occidental. Además, los gitanos tenían un punto distinto de los moros y judíos, no se sabía al cierto desde dónde provenían, con lo cual podrían ser espías de pueblos enemigos de España que por aquel entonces no serían pocos. No obstante, por más que hayan sido crueles los edictos en contra de los gitanos, éstos han permanecido en la Península y aún hoy, tras años y años de los mismos edictos, sufren con la xenofobia y la marginación. En España hay y ha habido muchos artistas gitanos como Carmen Amaya, Lola Flores, Isabel Pantoja, Camarón de la Isla, pero la realidad de aquel que alcanza el estrellato es distinta de aquel anónimo que se busca la vida en las calles. Aún hoy el nivel de analfabetismo entre los gitanos es alarmante y el acceso a su cultura se hace muy difícil, ya que no es una cultura letrada, sino una cultura oral y como tal se puede perder como la palabra que lleva el viento. Mucho de ello podemos ver en las propias dificultades de acceso a materiales para este trabajo. Bien como la cultura judía y la mora, la cultura gitana impregna el cante jondo, o tal vez el cante jondo impregna la cultura gitana. Siempre han sido los gitanos, aun sufriendo las duras penas del rechazo, los maestros del arte y de la libertad. Libertad que encuentra eco en la voz desgarrada de un cantaor y en los pies eléctricos de una bailaora. Libertad tantas y tantas veces negada en una España que no quiere a judíos, a moros y tampoco a gitanos, a todos aquellos que pudieran perjudicar los planes de una *Nación* una y homogénea que no ha sido jamás España. Una nación conocida en el mundo por el flamenco, por el mito de la Carmen,

por el rojo y por el negro, por la muerte y por la vida, por la luna, tan misteriosa como el mundo judío, moro y gitano. Tan indescifrable como las rayas de las manos que se hacen libros para los ojos de la gitana. Con todo, como dice Diane Tong “Sin embargo, como saben los gitanos, los gadché pueden amar la música y al mismo tiempo sentir desprecio, o algo peor, por los músicos” (2006, p. 21).

Luego, se hermanan los perseguidos y se aúna una voz más a nuestra salmodia por el cante, la tercera voz doliente que forma el cante ya existe. Una vez más Oriente se hace presente desde Jerusalén, de Bagdad y de India se juntan voces en el sitio que pudo ser y que todavía es el rincón de Oriente en Occidente. Tales voces corren en la poesía lorquiana y ahora, que ya las conocemos, podemos disponernos a arrancar la partida para conocer el cante. Desde la España del sur, de la España-Oriente nos hundiremos en los orígenes del cante, o mejor, de los cantes. Seguimos camino que la tercera parada hacia el *duende* ya se ha hecho...

2 LO JONDO Y LO FLAMENCO

De acuerdo con lo visto en capítulo anterior, España se forja sobre columnas bastante heterogéneas. Muchos pueblos han dejado en el territorio español huellas imborrables, aunque por muchos años el nacionalismo ibérico⁹² haya intentado darle fin a cualquier marca ajena a lo que, pensaban, debiera ser España. En fin, ¿qué debería ser España? Una pregunta bastante polémica si llevamos en cuenta los datos históricos que forman el territorio español que ha sido, y todavía es, tierra de paso y tierra que recibe constantemente oleadas de inmigrantes decididos a establecerse en la Península y convertirse, también ellos, en españoles.

Muchos son los tópicos que se crean alrededor de España, la tierra del Flamenco, la tierra de la Corrida de Toros, de las mujeres con abanico, etcétera. Sin embargo, lo que no muchos saben es que España siempre ha sido plural y, por qué no decir, contradictoria, polisémica. El mismo país que abre las puertas a los moros y que renueva una Europa ya sosa y cansada es el que espera, aguarda ansiosamente el momento de la Reconquista cristiana y casi ocho siglos después promueve la famosa *Limpieza de Sangre*.⁹³ Una limpieza tan polémica⁹⁴ que posibilita que al mismo tiempo que se expulsan a judíos y a moros, por las mismas puertas -norte de África- permite que lleguen los gitanos tan temidos en todo el continente europeo. Una vez más esto comprueba la paradoja de la sociedad española.

De esta manera se hace difícil definir un país tan plural y a la vez tan singular. No obstante, un mismo español, andaluz y granadino, es decir, heredero de todo el Oriente-occidental, define su país como una tierra esencialmente de *Duende*. Federico García Lorca al hablar de la forma de expresión de su tierra, la relaciona con uno de los grandes símbolos de la cultura flamenca, o de la cultura del cante jondo, el *Duende*, lo cual nos obliga a zambullirnos un poco más en este arte tan mágico e impresionante para que podamos adentrarnos en la obra de Lorca, que lleva el nombre del arte del sur, es decir *Poema del cante jondo*. Luego, para que

⁹² Aquí me refiero a las actitudes mencionadas anteriormente. Tanto los estatutos de Limpieza de Sangre como lo vivido en la dictadura franquista.

⁹³ Concepto ya discutido en el capítulo anterior.

⁹⁴ Según Américo Castro (2001), la Limpieza de Sangre tan cruel que ha tenido España, era insuflada por lo propios judíos convertidos, muchos de ellos ex rabinos que, para librarse de la Inquisición, eran muy rígidos con sus compañeros no convertidos.

podamos entender ese *Duende* de España necesitamos conocer un poco más del arte en el que se manifiesta en toda su expresión, es decir, el cante jondo, heredero de Oriente, y sus elementos.

2.1 Así nace el Cante

Cuando canto a gusto, me sabe la boca a sangre⁹⁵
(Tía Anica, La Piriñaca, cantaora)

Teniendo como cuna, la judía, la mora o la gitana Andalucía, el Flamenco es una forma de arte fuerte, intensa y que representa el alma y el espíritu auténtico de este pueblo tan distinto, tan estereotipado y a la vez tan apasionante y verdadero, el pueblo de la soledad, de la pasión, de lo rojo y de lo negro. Andalucía es la tierra que desciende incluso en su nombre de Oriente, del antiguo Al-Ándalus, nombre que despierta muchas polémicas respecto a su origen. Para algunos se derivaría de Portus Vándalus ya que a la llegada de los moros, los vándalos, ya estarían ahí. Tal hipótesis estaría descartada hoy día, ya que los vándalos estuvieron muy poco tiempo en la región y no habrían ejercido mucha influencia en la Península. Otra teoría, más actual y más coherente, defiende la idea de que significaría nada más que *Isla del Atlántico* o *Atlántida* del árabe *Yazirat Al-Atlanticus* o *Yazirat al-Atlasi*. En árabe no existiría en la época una palabra específica para península, lo cual obligaría a los musulmanes recién llegados a llamar el territorio de Isla del Atlántico. Defienden esta hipótesis Juan Fernández Amador de los Ríos⁹⁶ y Joaquín Vallvé⁹⁷, respetados españoles investigadores del tema.

Así, signifique lo que signifique no se puede negar que Andalucía, esta tierra hospitalaria, siempre ha recibido de buenas ganas a los visitantes que allí aportaban, viniendo de donde vinieran. No al azar esta región enigmática siempre ha sido la frontera de España. Por un lado la pobre y misteriosa África, por otro la rica y matemática Europa. Al centro, España. Luego, esta mezcla de tantas civilizaciones va a ser la madre del cante jondo que se convertirá, ya en el siglo

⁹⁵ Tía Anica apud Angel Caballero, 2004, p.299. Según cuenta el autor, tía Anica cantaba con un pañuelo blanco en las manos y de vez en cuando lo pasaba en los labios como queriendo limpiarse la sangre que le sabía en los labios cuando encontraba el duende.

⁹⁶ Amador de los Rios, 1911.

⁹⁷ Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid e islamólogo.

XX, en *Flamenco*. Por *Cante Jondo*⁹⁸ se entiende el cante más primitivo e intimista, mientras que por *Flamenco* se entiende otras variedades de cante que pueden ser no tan introspectivas. Luego, no todo cante flamenco es jondo, pero todo cante jondo es flamenco. Lorca los define en su conferencia de 1922 *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”* :

Se da el nombre *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto es la *sigüriya* gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinetes, carceleras, soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc., no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su ritmo, difieren de las otras. Éstas son llamadas flamencas.⁹⁹

Además, en la misma conferencia el poeta granadino nos aclara la relación de deuda de estos cantes con Oriente apoyándose en opiniones de Estébanez Calderón y Manuel de Falla. Según Lorca (1999, p. 141), Estébanez Calderón en *Escenas Andaluzas* afirma que la caña es el tronco primitivo de los cantares que, a su vez, conservan su filiación árabe y morisca, lo cual se puede notar por la propia palabra *caña* que no difiere tanto de *gannis* que significa canto en árabe. Es decir, este sur de España, Andalucía, cuna de Lorca y del cante, hereda tesoros de Oriente tanto arquitectónicos como culturales. Lo mismo se percibe en un simple caminar por las calles de Córdoba, de Sevilla o de Granada. El paseo menos pretencioso hace que nos transportemos a aquellas épocas lejanas, que nos desconectemos de nuestro presente exacto a través del aire oriental que emana de los naranjos de Andalucía¹⁰⁰. El gran escritor argentino Jorge Luis Borges comparte con nosotros y con Lorca esta mágica experiencia al hablar de *Las Mil y Una Noches* en su obra ensayística *Siete Noches*:

Hay algo que sentimos como el Oriente, que yo no he sentido en Israel y que he sentido en Granada y Córdoba. He sentido la presencia de Oriente, y eso no sé si puede definirse; pero no sé si vale la pena definir algo que todos sentimos íntimamente.¹⁰¹

⁹⁸ Sólo destacaremos las palabras *cante jondo* en cursiva cuando queramos diferenciarlas de las demás, lo mismo ocurrirá con la palabra *flamenco*.

⁹⁹ García Lorca, 1997, p. 141.

¹⁰⁰ Relato aquí mi propia experiencia cuando viví en España en los años de 2005/2006 y conocí tales ciudades.

¹⁰¹ Borges, 2000, p. 64.

El mismo Federico, poeta de nuestro análisis, usa constantemente de las imágenes de Oriente y las reivindica para referirse a su tierra natal. Dice Lorca en su ya antes referida conferencia *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”* leída en 19 de febrero de 1922:

Cuando la copla nuestra llega a un extremo del Dolor y del Amor, se hermana en expresión con los magníficos versos de poetas árabes y persas. Verdad es que en el aire de Córdoba y Granada quedan gestos y líneas de la remota Arabia, como es evidente que en el turbio palimpsesto del Alabacín surgen evocaciones de ciudades perdidas.¹⁰²

Manuel de Falla, gran músico y estudioso del cante jondo en quien se inspira Lorca, apoya la idea de que el cante jondo coincide en muchos puntos con los primitivos cantos de Oriente. El primer punto identificado por el autor es el enharmonismo¹⁰³ y el portamento vocal¹⁰⁴ de los cantaores. Otro punto señalado por Falla son los tonos del cante que casi nunca transpasan los límites de una sexta¹⁰⁵. Un siguiente punto destacado por el músico es la repetición obsesionante de una misma nota que ocurre en el cante jondo, lo que lo asemeja a antiguas formas de encantamiento que hacen suponer, según Falla, que el cante es anterior al lenguaje. Sin embargo, estos no son los únicos puntos de contacto entre el cante jondo y los cantos orientales. Dice Falla (1999) que el propio carácter y desarrollo del cante, que lleva a arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva de la letra, es un punto de contacto con Oriente, bien como lo son los gritos con los que el pueblo anima a los cantaores, bailaores y tocaores tan comunes en las costumbres orientales.

Como ya dijimos en capítulo anterior, al referirnos a Oriente no sólo nos referimos a moros, o judíos, sino también a gitanos y a todos aquellos pueblos que han dejado sus huellas en

¹⁰² García Lorca, 1999, p. 158.

¹⁰³ Música de una sola entonación. Una nota enarmónica, en la música, es esencialmente una misma nota que se llama por dos nombres distintos, por ser considerada como dos notas consecutivas pero casi iguales en la escala musical; esto, por efecto de los sostenidos y los bemoles. Disponible en: <http://nexttext.info/index.cfm?fuseaction=books.resource&target=lorca&file=lorca_lsn_06.cfm&type=student>.

¹⁰⁴ Según Falla: “modo de conducir la voz produciendo infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjuntas o disjuntas.” (Falla apud García Lorca, 1999, p.176.)

¹⁰⁵ Conviene saber que una sexta, en la música, es un intervalo de seis tonos en la escala tónica, o bien, el conjunto de notas comprendidas entre seis tonos. El intervalo más común para la música occidental es la octava, o sea, el intervalo de ocho tonos en la escala. Una pieza de música que pocas veces traspassa los límites de una sexta, es, en la palabra de Lorca, recluida. Referencia de la nota 100.

Andalucía¹⁰⁶. Por lo tanto, al pensar en una expresión de arte que nace en el sur no podemos dejar de tener en gran medida todas las manifestaciones culturales que convivieron en Andalucía, desde antes de la época de la Bética romana y que culminaron con el arte que tenemos hoy. Tal arte huele a Oriente, no sólo desde el punto de vista instintivo, como también histórico, según dan muestra los estudiosos del flamenco, es decir, los flamencólogos que recomponen los caminos del arte en la Península a ejemplo del mismo Falla y del propio Lorca, enamorados del arte andaluz.

Andalucía es la región de mayor concentración de la población gitana española. No obstante, como dicen los mismos flamencólogos como García Gómez (1981), los gitanos aunque contribuyeron para la divulgación del cante jondo, o del cante flamenco no son los padres únicos del arte, por más que hoy día la mayoría de los grandes cantantes de lo jondo descendan de familias gitanas. Como discute Álvarez Caballero en su *El Cante Flamenco* (2004), el origen primero del cante no es un tema ya resuelto. Muchas teorías han sido levantadas como el origen gitano, judío, morisco, hindú, árabe y muchos etcéteras más. Sin embargo, lo que no se puede negar es que realmente nace en Andalucía y no en otro sitio. Tal vez porque en Andalucía se haya dado el encuentro mágico de civilizaciones tan dispares y tan semejantes entre sí, a través de las voces que huían de una persecución cruel, sangrienta e intolerante que asolaba las tierras morenas de la Península. Manfredi Cano es uno de los autores que creen en el origen del andalucismo primario del cante:

Los gitanos aprendieron el cante jondo conviviendo con los andaluces, y luego lo lanzaron a los públicos como cosa propia. Si hubiera sido al contrario, es decir, que los gitanos hubiesen enseñado a cantar a los andaluces, también se cantarían jondo y flamenco en otras regiones españolas, cosa que no ocurre.¹⁰⁷

Lo que ni Manfredi ni ninguno de los autores consultados niega, por más polémico que sea, es que la presencia de los gitanos en los ambientes de jondo ha revolucionado y promocionado el cante, llegando al punto de que a comienzos del siglo XX no se permitiera a los no gitanos cantar, tocar o bailar el cante jondo. Los gitanos asumieron e influyeron de tal manera en la cultura andaluza que era difícil separar los unos de los otros. Caballero Bonald nos cuenta:

¹⁰⁶ Ejemplo de ello serían también los fenicios y cartagineses.

¹⁰⁷ Manfredi Cano apud Álvarez Caballero, 2004, p.25.

Sabemos, por lo pronto, que los gitanos llegados a Andalucía a través de azarosas vagabundajes, encontraron allí, si no precisamente una tierra de promisión, al menos algún tranquilo refugio donde no fueron rechazados o menospreciados del todo. A la vez que ciertos aislados focos de moriscos –recordemos esta coincidencia–, no pocos grupos nómadas de gitanos decidieron acogerse a la grata hospitalidad de algunos rincones andaluces. Allí ensayaron sus primeras y míseras posibilidades de coexistencia y allí acabarían por adecuarse, con el correr de los años, al carácter del pueblo...¹⁰⁸

Además, el autor apunta el posible origen morisco argumentando que no debemos dejar de llevar en consideración la relación entablada entre los gitanos establecidos en Sevilla y los moriscos que habían allí resistido las constantes expulsiones de la Península. Para Caballero Bonald está muy claro que los gitanos habrían aprendido algunas expresiones básicas del orientalismo andaluz que sin duda ha sido el germen del flamenco. Así como este autor, hay otros que nos hablan de las salmodias judías que habrían dado origen a las formas primitivas del cante uno de ellos el mismo Lorca. Con relación al origen morisco, no nos olvidemos de que la poesía del cante está muy relacionada a la poesía hispanoárabe y de que la cultura andaluza antes de ello ha sido la cultura andalusí, o sea, una fusión de elementos étnicos en los que prevalecía el origen oriental¹⁰⁹. Como ejemplo de la fusión de elementos étnicos vivida en Al-Ándalus recogemos este poema de Ben Házan de Córdoba recogido y traducido por Emilio García Gómez, un gran estudioso y traductor de la poesía andalusí o hispanoárabe:

Quisiera **rajar mi corazón con un cuchillo**, meterte dentro y luego volver a cerrar mi pecho.
 Para que estuvieras en él y no habitaras en otro, hasta el día de la resurrección y del juicio final.
 Así vivirías en él mientras y existiera y, a mi **muerte**, morarías en las entretelas del corazón en la tiniebla del sepulcro.¹¹⁰

Como se puede notar, los versos del moro están colmados de la pasionalidad presente en el cante, una pasión que transita de la vida a la muerte, que se inflama como el *Ole*, el viva español, tan parecido en las palabras de Lorca¹¹¹ al Alá, el *viva musulmán*. Así, podemos percibir que las huellas moriscas no se borran con la facilidad de edictos de expulsión, sino que van más allá, están en la carne del mismo andaluz, del mismo español. No queriendo entrar en

¹⁰⁸ Caballero Bonald apud Álvarez Caballero, 2004, p.27.

¹⁰⁹ Para tal recordemos la sección 1.2 del capítulo 1.

¹¹⁰ Hazam apud González Palencia, 1945, p.65.

¹¹¹ *Teoría y Juego del duende* (García Lorca, 1968, p.113).

generalidades, no nos olvidemos de que el carácter del español es conocido en el mundo por su brusquedad, pasionalidad y por su exageración. No nos olvidemos de que el Barroco español, movimiento caracterizado por la exageración, no tuvo parangón en ninguna parte del mundo. España, sobre todo Andalucía, es la tierra de lo superlativo, de lo intenso, del calor que mata que convive con los helados de la Sierra Morena. En fin, como el *flamenco* o el *cante jondo*, es Andalucía la cajita china, el palimpsesto de la historia que se esconde en lo más ínfimo de la expresión de su pueblo. Comparemos la poesía del moro con una copla de Silvero Franconetti, uno de los genios de la *Época de Oro* del cante flamenco:

Dice mi compañera
que no la quiero
cuando la miro, la miro a la cara
yo el **sentío pierdo**.¹¹²[sin negrita en el original]

En dicho trecho, podemos notar la misma exageración de sentimientos aunque el tema sea más corriente y el siglo sea totalmente otro, es decir, todavía en el siglo XX se reconoce la semilla del cante.

Aún sobre la mezcla entre gitanos y moriscos, recordemos que éstos ya se habían fusionado a los judíos en épocas anteriores en que convivían en distintos ambientes culturales como vimos en el capítulo anterior. Alicia Mederos (1996) recuerda que gitanos, judíos y moros tenían en común la necesidad de escaparse de la Inquisición y en el intento de hacerlo trazaron ciertas prácticas de solidaridad a la que el poeta español Félix Grande ha llamado la “Camaradería de la desdicha”¹¹³. Así, al mezclarse, unos aprenderían bailes y cantes propios de los otros a la misma vez que estarían cada vez más fusionados a la tradición española. Luego, si hubiera una palabra que definiera el origen del cante jondo, ésta sería mezcolanza. Caballero Bonald asegura que no podemos hablar de un origen puro en materia de cante jondo, y sí de una serie de pueblos y culturas que interactuaron y se influyeron de manera permanente. De culturas que construyeron en el suelo peninsular una forma única de expresión que se esparció por el

¹¹²Franconetti apud Alvarez Caballero, 2004, p.63.

¹¹³ Grande apud Mederos, 1996, p.23.

mundo y, como en sus propios orígenes, se fundió y se sigue fundiendo a elementos nuevos, transformándose cada vez más.

Sin embargo, como la cuestión no está todavía resuelta muchos investigadores del tema quieren volver en el tiempo a épocas anteriores a la conquista árabe para el posible origen del cante. El poeta andaluz Domingo Manfredi cuenta que desde la época de los romanos habían muchachas gaditanas *-puellae gaditanae*¹¹⁴ - (de Gádir, hoy Cádiz) que bailaban unas danzas “enervantes, vibrátiles, repiqueteando castañuelas de bronce para deleite de los intelectuales contemporáneos de Tito y Trajano” (Manfredi apud Mederos, 1996, p. 7). Para el poeta ya estaba ahí el embrión del baile español.

Para la palabra propia *flamenco* hay también muchas teorías. Una de ellas dice que se originaría de una corrupción del árabe *fellah-mengu* que significaría labrador huido, tesis defendida por Blas Infante¹¹⁵. Tal hecho se explicaría a causa de la expulsión de los moriscos empezada por los Reyes Católicos y fortalecida por el decreto de expulsión de Felipe III (1609). Los moriscos expulsados habrían sido acogidos en tierras andaluzas por los gitanos, pueblo hospitalario y hermano de todos los perseguidos.

Otra teoría sostenida por Rodríguez Marín asocia la palabra a la silueta esbelta, larga de piernas y sucinta de talle¹¹⁶ de los cantaores y bailores del siglo XVIII y XIX, que de alguna forma, se parecía a la de la zancuda flamenca. Finalmente, una tercera sostenida por Manfredi, quien aduce que vendría del carácter del cante y de los bailes, es decir, ardiente, vívido y flameante, encendido.¹¹⁷

De cualquier manera, el flamenco, o su padre, el cante jondo, brotan de ese sentimiento de angustia de los pueblos marginados que veían en sus cantes una forma de liberar todo lo jondo (hondo, profundo), una forma de externar su dolor interior. Por ello, el flamenco de hoy no tiene

¹¹⁴ León Benitez, 2006.

¹¹⁵ Blas Infante apud Blas Infante apud Álvarez Caballero, 2004, p. 172.

¹¹⁶ Rodríguez Marín apud Álvarez Caballero, 2004, p. 174-175.

¹¹⁷ Manfredi apud Álvarez Caballero, 2004, p. 169.

un origen puro, porque es la mezcla de los perseguidos; árabes, gitanos y sefardíes y tantos otros, incluso de los cristianos que les dieron abrigo.

El *Cante Jondo*, como vemos, parece tener su nacimiento a escondidas, en las ruedas familiares regadas a vino, para calentar el alma de estos pueblos, siendo la manifestación de un espíritu de protesta, de dolor. Tal carácter impedía, por lo menos en sus orígenes, que lo jondo fuera practicado en las calles, delante de los ojos de todos, y tampoco en los tablados o “tablaos”, que a su surgimiento no existían. Panorama distinto habrá a fines del siglo XIX y a comienzos del XX que se caracterizarán por una proliferación de dichos establecimientos. De esta manera el cante jondo sólo será accesible a la gente a partir del siglo XIX, ya que antes se estaba fermentando en ambientes muy restrictos a los que muy pocos tenían acceso.

A mediados del siglo XIX en los cafés de Sevilla (1842) el cante que parecía ser prohibido y misterioso se vuelve un arte popular y con ello pierde un poco de lo jondo que predicaba desde su origen. Los cantes que eran antes de protestas, pasarán ahora a hablar de pasiones, de parientes muertos, etcétera. Su llegada a los cafés se debe a los gitanos, como cuenta Enrique Naranjo de la Garza:

Los últimos años del siglo XIX fueron los años de los cafés, y en las principales ciudades andaluzas, los cafés terminan siendo los lugares donde el cante flamenco de los gitanos se mezclaba con el baile de los mismos, y las visitas que las gitanas hacían luego de mesa en mesa, hablando, bebiendo y rompiendo a bailar, en medio de bromas de su género, que conducen a borracheras, cuestiones, y terminan, con mucha frecuencia en tinares, con tiros y puñaladas dentro y fuera de dichos establecimientos.¹¹⁸

Con el paso del tiempo, los *payos*¹¹⁹ se encantan con el baile raro y los cafés construyen los famosos *tablaos*. O sea, el cante deja de ser cosa de borrachos, golfos, de gentuza y maleantes para convertirse en arte. De ahí en adelante el cante jondo, antes más hondo que todos los pozos, pierde gradualmente sus rasgos de improvisación y sus cantaores y bailores querrán ser profesionales. De esta manera, Mederos (1996) cuenta que los *cantaos* de los cafés tenían como maestros a los verdaderos cantaores de jondo, que seguían reuniéndose en sus ruedas

¹¹⁸ Garza apud Mederos, 1996.,p.27

¹¹⁹ Nombre que los gitanos dan a los no gitanos.

familiares y seguían cantando sus dolores a escondidas. Los profesionales se infiltraban en tales ruedas para aprender e intentar aprehender el verdadero espíritu del cante, la verdadera expresión del arte que continuaba a ser privilegio de pocos (todavía hoy se dice en España que las personas corrientes no tienen acceso al verdadero cante jondo).

Los cafés serán una forma de propagación del cante, que pasará a ser más flamenco¹²⁰ que jondo, a otros sitios de España, pero no la única forma como podremos percibir. Tal manifestación y popularización del Cante es la gran preocupación de algunos intelectuales de principios del siglo XX como es el caso de Federico García Lorca y Manuel de Falla, a los que les entró el miedo de que el cante genuino del pueblo andaluz se perdiera y se convirtiera en un cante de pacotilla, falso como la misma técnica de los profesionales que buscaban duendes fingidos a través de la imitación a los verdaderos maestros. A propósito de ello es que lanzarán el *Primer Concurso de Cante Jondo* en el año de 1921 que intentaba buscar y hacer que renaciera el verdadero cante y el verdadero duende del pueblo. En razón de ello es que Lorca escribe su *Poema del cante jondo* que tiene una primera versión en 1922, pero que sólo será publicado en el año de 1931. Lorca es el poeta de la élite que admira el arte del pueblo y que lo valora, al mismo tiempo que quiere que este arte se mantenga original. Así, el andaluz, músico y poeta, da conferencias en toda España y en el exterior sobre el arte de su tierra. En su conferencia de 1922, *El Primitivo Cante*, dice Lorca:

Vean ustedes, señores, la trascendencia que tiene el cante jondo y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarse así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso.¹²¹

Nada mejor que un andaluz para definir el cante de su tierra, quien a la vez define el espíritu de su gente y la geografía del cante a través de las imágenes que lo acompañan desde su nacimiento, imágenes de la soleada y dolorosa Andalucía. Ahora bien, ¿si Andalucía es la cuna del flamenco, cómo entonces tenemos flamenco en Extremadura, Galicia, Asturias o Cataluña?

¹²⁰ Dice Lorca que el flamenco es un producto del siglo XVIII. El cante jondo sería el color espiritual mientras que el flamenco sería el color local. (García Lorca, 1999, p.1410)

¹²¹ García Lorca, 1999, p.150.

Esto se debe al hecho de que hacia finales del siglo XIX se descubren varios núcleos de minas en la región de Andalucía y con ello ocurren emigraciones de diversas regiones de España a la tierra de lo jondo. Son lugares de minas de hierro y otros metales: Riotinto, Linares, Peñarroya, La Carolina. Sólo en Linares se pasó de seis mil habitantes en el año de 1849 a treinta y seis mil en 1877, según nos cuenta Alicia Mederos (1996). Con las emigraciones, surge entonces un nuevo tipo de cante, los cantes de los trabajadores de las minas que van a ser llamados *Cantes Mineros* o *Cantes de las Minas*. Por las minas el cante vuelve un poco a su carácter inicial, a lo jondo, pues esos mineros van a llorar en la música su dolor y sus malas condiciones. Dice Calero Amor sobre la vida de los mineros en Linares:

[...] el vino es barato y el kilo de carne solía costar lo mismo que el jornal de un hombre, porque la carne y la leche son artículos reservados para los pudientes; para el pobre, bacalao, garbanzos y alubias; las viviendas son escasas y pequeñas, y el hacinamiento es campo abonado para los gérmenes infecciosos. El plomo, metal de vida y metal de muerte. Emigrar a Linares, trabajar en Linares, enfermar en Linares, morir en Linares.¹²²

El cante jondo se vuelve más jondo que nunca como podemos ver en el ejemplo abajo y sigue involucrando en sus letras a los gitanos, es decir, a los desfavorecidos:

Los gitanitos der Puerto
fueron los más “esgarciaos”
que a las minas del asogue
se los yeban condenaos.

Otras veces los gitanos¹²³
gastaban medias de “sea”
y ahora por su desgracia
gastan grillos y “caenas”.¹²⁴

Sin embargo, ya bien entrado el siglo XX con los cafés, los tablaos, y en consecuencia de ellos *los profesionales*, comienza una nueva fase para el cante, la del academicismo. A Silverio Franconetti, un cantaor de origen italiano que Lorca homenajea en las *Viñetas Flamencas* de *Poema del cante jondo*, se le atribuye la introducción del cante como fenómeno deshistorizado y

¹²² Amor apud Mederos, 1996, p.30

¹²³ Como se puede notar, las letras del cante refieren a la forma de hablar del pueblo. Es decir, la misma forma que acusaba Cervantes en su *Gitanilla*.

¹²⁴ Anónimo apud Mederos, 1996, p.30.

dominado por un academicismo puramente musical. En tal contexto se pasa entonces a buscar la perfección musical y un modelo de voz, la voz *afillá*¹²⁵ de los cantaores, voz doliente pero menos ronca y dura que las de antaño. En los grandes centros surgen también las academias de baile.

En fin, con los cafés estará consolidado y a la vez en gran peligro el cante que transita de *Jondo* a *Flamenco*, expresión de origen incierto y mezclado. Faltaría, ahora que ya hemos hablado sobre el cante, conocer un poco más a respecto de los elementos que conlleva.

2.2 Así se hace el cante

El Cante Jondo o el Flamenco no se constituyen pura y simplemente por el cante, tampoco sólo por el baile, ni siquiera sólo por el toque, sino que son la unión de todos estos elementos fundidos a sus ecos orientales. Cada cual juega su papel importante en la construcción del arte de los andaluces.

Se cuenta que en sus primordios el cante jondo no tenía acompañamiento de guitarras, tales cantes primitivos se llamarían *tonás* -un género de cante que hoy engloba la carcelera, la debla y el martinete. Al cante sin guitarra hoy día lo podemos llamar de cante *a palo seco*, o sea, sin acompañamiento de instrumentos. Las tonás ya eran consideradas en 1881 por Demófilo¹²⁶, como cantes viejos y serían una variedad aflamencada de la palabra castellana *tonada* que era el nombre dado a cualquier canto tradicional o popular de los siglos XVII, XVIII y XIX. Entre las tonás habría, según nos informa Álvarez Caballero (2004), variopintas formas conocidas en la época como: *la del cerrojo*, *la del Cristo*¹²⁷ y *la del pajarito*. La primera cita encontrada respecto a las tonás proviene de Serafín Estébanez Calderón en 1831 (Álvarez Caballero, 2004, p.17) que las llamaba tonadas de Sevilla, lo cual hace pensar que éstas habrían tenido su origen en el barrio sevillano de Triana.

¹²⁵ Explicaremos el concepto en la siguiente sección.

¹²⁶ Antonio Machado y Alvarez, pseudónimo Demófilo, nacido en 1846 es el iniciador de los estudios folclóricos en España. Escribió varios artículos sobre el folclore andaluz e intentó recuperar la cultura oral, recogiendo muchas de las coplas del flamenco y publicándolas.

¹²⁷ En la que han querido ver muchos una falsía del judío converso que la cantaba para disfrazar su fe en la cristiana.

Como afirma Álvarez Caballero (2004) entraría todavía en el género de las tonás lo que hoy llamamos la *siguiriya*, primera sección de *Poema del cante jondo* de Federico García Lorca. En cuanto a las carceleras, éstas serían las tonás cantadas por los gitanos en la cárcel, mientras que los martinets formarían parte de las tonás fragüeras o aquellas que acompañaban a los hombres en las herrerías. Es decir, estos son los ambientes donde se forja el cante -cárcel, herrerías- o sea, sea cual sea el cante, lo primero que debe existir es el ser humano y la pena que éste sufre. El cante viene del interior, de dentro del hombre o de la mujer. Brota del alma y quiere buscar espacio con su dolor fiero y ardiente. El cante es la pena que busca libertad.

Aunque ya existiera cante antes de los instrumentos, los mismos se desarrollarían aún más cuando se aunara a ellos la guitarra, hermana más joven del laúd árabe, un instrumento propio para el arte intenso, pues con todo el carácter de improvisación y emoción que envuelve el cante, no se puede pensar en otro instrumento más propio que lo ejecute. Dice Lorca, en *Arquitectura del cante jondo* (1968, p.60), que “la guitarra comenta, pero también crea”. La Guitarra contiene el espíritu propio que despierta el *Duende*¹²⁸. Es el instrumento que abarca con su sonido de dolor y vibración el sentimiento gitano, árabe, serfardí, o sea, lo andaluz. Federico García Lorca plasma este sentimiento en su poema *Guitarra*, bien como en *Las Seis Cuerdas* y en *Adivinanza de la Guitarra* de *Poema del cante jondo* como veremos más adelante. Ahora bien, ¿por qué la guitarra?

La guitarra depende del hombre, hace falta en ella la violencia del cuerpo humano para que las notas nazcan sobre un presente exacto e irreplicable que corten su gran boca redonda que pide vida, lo que no se daría de la misma manera si se tocara el piano, donde la furia se sustituye por la quietud y duración de las notas en el cante. De igual manera, la guitarra es un instrumento del pueblo, de las capas más bajas de la sociedad donde empieza a desarrollarse el mundo del flamenco o de lo jondo. Dice Alicia Mederos que “En la guitarra (al contrario del piano), en cambio, es necesario arrancarlas (las notas), hacerlas nacer, de ahí su condición siempre nueva, azarosa, balbuceante.” (Mederos, 1996, p. 34). Luiz Rosales¹²⁹, a su vez, afirma que “la guitarra suena a naciendo, pero también a acabándose. No hay sonido tan patético como el suyo.”

¹²⁸ Concepto que definiremos en la siguiente sección de este capítulo.

¹²⁹ Poeta y ensayista español de la llamada Generación del 36, coetáneo y amigo de Lorca.

(Rosales apud Mederos, 1996, p.34). La guitarra es a la vez la representación del hombre, de la mujer, ya que su forma se asemeja al cuerpo humano. La tenemos que sujetar pegada a nuestro cuerpo en una emanación profunda que despierta paso a paso las notas que invaden el espacio. Guitarra y hombre son uno a la hora del cante, es decir, guitarra y ser humano, dolor y alegría, vida y muerte, en fin, cante jondo.

Otro punto que debemos observar es la letra. Ella sola, pura y simple, no daría la idea total del cante. La letra sin el cante se achica, no se desnuda. El cante, a su vez, sin el hombre no existe, como tampoco sin el hombre existirá el *duende*. En el cante es necesario además de la letra, y antes que ella, el gemido, el *ay* que despierta el espíritu mágico, nada más humano y terreno, nada más divino. Cuando empieza el cante entra la voz del hombre, o de la mujer, sea la sola voz o la voz y un acompañamiento, sea de castañuelas, o palmas, o del yunque, o del martillo, o de la mágica guitarra. Luego, sólo leer una letra de flamenco no nos basta, pues la letra sin el cante no trae la pasión y el espíritu enervante de su expresión, de ahí la dificultad de despertar el duende a través de la poesía escrita, dificultad con la que se deparará Lorca y que lo obliga a arquitectar a la perfección su sinfonía de lo Jondo plasmada en las líneas de su poemario. Es necesaria a la letra el hombre que la haga viva y la pena del hombre, el *ay* doliente que brota de sus adentros y que quiere espacio.

Así, más que de la guitarra, o que de la letra, el Cante necesita una voz doliente, la llamada voz *afillá*, afilada, como el filo de una navaja nueva. La voz *afillá* del cantaor o de la cantaora deben venir desde lo más recóndito del alma humana y debe romper las barreras del cuerpo, pidiendo espacio con una necesidad irrepetible. Esa voz no puede y no debe ser dulce y educada, debe ser valiente y romper las notas desde una gestación interna, el *ayeo*, es decir, aquel *ay* tan íntimo que asola el cantaor antes de soltar las primeras sílabas. El *ay* crece adentro del cantaor y se libera despacio y doliente. La voz *afillá* debe su nombre al Fillo que la tenía a la perfección. Dice respecto a ello Molina y Mairena que:

Fue la más apreciada entre los entendidos del siglo XIX y es especialmente apta para ciertas modalidades como la siguiiriya, las bulerías, las tonás, la soleá. No fue privativa de cantaores. María Borrigo, gran siguiiriyera de los Puertos, cantaba con voz *afillá*. La

moda arraigó con tal fuerza que hubo un tiempo en que se apeló a ciertas bebidas para adquirir esta voz, que pudiéramos calificar la del venerable cante primitivo.¹³⁰

La voz afillá, la guitarra y el hombre buscan libertad, peligro, vida y muerte. Es decir, toda práctica del cante gira alrededor de la búsqueda por el *duende*. Para ello, el cantaor empieza a murmurar bajito hasta llenarse de dolor, hasta llenarse de pasión, hasta llenarse de fuerza al punto de parecer explotar en su mismo hundimiento y estallar todo en la copla. Ese murmullo bajo, íntimo, el *ayeo*, no se llena con palabras, son sonidos que preparan a la copla, como dice Rosales: “El ayeo tiene la arquitectura de una copla que sólo está llena de hojas.” (Rosales apud Mederos, 1996, p.34). Lorca llamará a ese efecto mágico que consiguen las coplas de una “extraña materialización del viento” (García Lorca, 1999, p.155).

La canción que explota con el *ay* del cantaor, se dibuja en el aire a través de ondeantes vaivénes musicales que se llaman *melismas*. El melisma, tan presente en la música judía y árabe, es el ir y venir de las notas sobre una misma sílaba. Los melismas del cante jondo suelen pasear alrededor de tonos menores, lo que profundiza en el carácter negro y misterioso de la copla. El melisma se convierte en una agonía de belleza intensa y es también imagen, es como si el cantaor quisiera desvincularse de la sílaba y no pudiera hacerlo en una constante indecisión entre la alegría y la pena, entre irse y quedarse, entre el ayer y el mañana. Sin melismas no hay cante jondo, no hay flamenco y lo importante para que haya duende es que el melisma no venga simplemente del esfuerzo de la técnica del cantaor, sino de su esfuerzo emotivo, de su capacidad de transitar entre el aquí y el más allá de sí mismo. Su capacidad de hermanarse a los demás a la vez que se encuentra lo más solitario posible.

Un último elemento más con relación a las letras del cante que debemos discutir para que podamos entenderlo es el *macho*, es decir, el remate de la copla que la revigora. Lorca usará de esta estructura al construir su *Poema del cante jondo*. En cuanto al origen del vocablo se recorre una vez más a las relaciones con oriente. Dice Barrios:

No entenderíamos por qué se aplica (el macho) a la copla de remate, en un cante, si no atendemos a su posible ascendencia etimológica: los árabes empleaban la palabra

¹³⁰ Molina y Mairena apud Álvarez Caballero, 2004, p.411.

machos para designar a la gente del Norte, «rudas, fuertes, vigorosas»; tal como deben ser esos remates flamencos.¹³¹

Como podemos ver incluso por los elementos externos e internos que lo forman y por los orígenes difusos que tiene el flamenco y el Cante Jondo, denominaciones aparte, éste es un arte que ha sufrido muchas y constantes influencias, no sólo en España sino también en los mismos diálogos del país con Hispanoamérica. Luego, no hay un *flamenco* y si varias formas de arte originales a la vez que difusas. En tales diálogos estaría el origen de muchos palos (ritmos) que vinieron, según Alicia Mederos (1996), del continente americano, como las *milongas*, las *guajiras*, los *tangos* que se convirtieron en expresión del flamenco. Tales cantes no son hispanoamericanos¹³², puesto que fueron incorporados al elemento español, fundiéndose a éste y volviéndose cantes flamencos conocidos como *Cantes de Ida y Vuelta*, tema que también será tratado por Federico. Así, es enorme la variedad de cantes entre Jondos o Flamencos. Abajo podemos hacer un breve recorrido, a través de la tabla 1, por las infinitas variedades del cante.

Cuadro 1 – Recopilación y definición sencilla de algunos cantes¹³³:

Nombre del Cante	Descripción
Alboreás	cante de ronda, cantado en las bodas gitanas.
Alegrías	canto de Cádiz (gaditano).
Bambas	se cantan al compás de columpios gigantes que se construyen en fiestas de Aznalcázar (pueblo sevillano).
Boleras	adoptan el nombre de los lugares en los que se suelen cantar.
Bulerías	cantes de improvisación.
Caleseras	cante de campiña, cante vivo.
Campanilleros	al compás de campanas, tocadas por confrades que llaman a la misa.
Caña	unos de los cantes mas antiguos (oro puro), los que mejor lo ejecutan son los cantaores gitanos
Caracoles	así se llaman por tener la palabra caracoles en el estribillo.
Carceleras	cantado en la cárcel, cante grave y lento.
Cartageneras	tipo de cante minero de Cartagena.

¹³¹ Barrios apud Álvarez Caballero, 2004, p. 414.

¹³² Aunque posean el mismo nombre de la música hispanoamericana, los cantes a los que nos referimos son fusiones de los originales hispanoamericanos con el flamenco que ha originado distintos tipos de milongas, tangos, etcétera. Así, no se entienda aquí que la milonga flamenca es igual que la milonga de Argentina.

¹³³ Datos basados en Mederos (1996) y Álvarez Caballero (2004).

Debla	melancólico, en desuso. Creación gitana.
Fandango	son ejemplos de ese cante la: malagueña, rondeña, granadina, murciana, esos cantes surgieron para acompañar el baile.
Farruca	tango de Cádiz
Garrotín	cante de Asturias, cantaor se acompaña solo.
Granadina	cantes del Levante, se parece a los cantes musulmanes.
Guajira	origen en Cuba, cante de Ida y Vuelta.
Jabera	cante de sementera.
Jaleo	cante gaditano, cantaor se acompaña con castañuelas.
Liviana	cante gitano, suave.
Malagueña	copla femenina y desgarrada, se caracteriza por el uso de diminutivos.
Mariana	Aleccionamiento moral.
Martinete	cante de los herreros gitanos que se acompañaban golpeado martillo en el yunque, cante extremadamente político.
Milongas	origen en Argentina, cante de Ida y Vuelta.
Minera	triste y de ritmo lento.
Mirabrás	cante chico, practicado por bandoleros.
Nanas	canción de las madres a los niños.
Palmares	cantes de la siembra de trigo y cebada.
Peteneras	cante que tuvo por autor una mujer y que se volvió muy conocido, generalmente trae la desdicha.
Policaña	cante de los gitanos que dejaron de serlo.
Polo	uno de los primeros cantes.
Roás	cante gitano, se utilizan panderos, cante de origen probable en antigua ceremonia religiosa de ellos.
Rondeñas	una malagueña cantada en ronda.
Saeta	cante de la semana santa andaluza.
Siguiriya gitana	la quintaesencia de un poema dramático.
Serrana	habla de la moral, de la vida de la sierra
Soleá	madre de todos los cantes, en que la guitarra es la protagonista.
Tango	cante de Cádiz, hecho para acompañar el baile.
Tarantas	cante minero, heredero de los sefarditas.
Temporera	cantan varias personas, una persona empieza el cante y otra dice “Voy” y lo sigue, sucesivamente hasta que la persona que haya empezado el cante diga “Fuera” y lo termine.
Tirana	cante dulce, hermano de la malagueña.
Toná	de los cantes más primitivos. Solían ser cantes sin acompañamiento de guitarra.
Trillera	cante de las gentes del campo.
Vidalita	cante amoroso argentino, que habla desengaños y traiciones, cante de Ida y Vuelta.

Fuente: datos adaptados basados en: MEDEROS, Alicia. *El Flamenco*. Madrid: Editorial Acento, 1996. y en: ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El cante flamenco*. Madrid: Alianza. 2004.

Por más grande que sea la variedad del arte y por más misterioso que sea su origen o el de los pueblos que lo formaron, el cante -o los cantes- es una forma de expresión genuina del sur de España, región de García Lorca. Luego, se hace indispensable para este trabajo, que analizará la arquitectura de *Poema del cante jondo*, que definamos más específicamente algunos cantes no flamencos, sino jondos, que nos guiarán por las páginas de Lorca. Así se nos hace importante discutir respecto a los cantes jondos que nombrarán las varias secciones del poema de Lorca, es decir, la siguiriya, la soleá, la saeta, la petenera. Todos estos cantes, sumados a la geografía andaluza, construirán las baldosas por las que pisa el lector del poema lorquiano en ese mítico camino de Andalucía en la búsqueda del duende, ese espíritu negro y ardiente, que, según Lorca, define el arte de su tierra.

2.3 Las Columnas de lo Jondo

El cante, bien como la sociedad andaluza y el poema de Lorca, gira alrededor de los ríos que bañan Andalucía. Por un lado el Guadalquivir que baña Córdoba y Sevilla -el río que quiso ser mar, ya que era una puerta hacia el océano. Por otro lado, Darro y Genil, a su vez, bañan Granada, dos ríos solitarios¹³⁴. Ya en el poema introductorio Baladilla de los tres ríos percibimos que Andalucía, al ser leída por los trágicos y fatales caminos de sus ríos, es el paisaje ideal para que nos adentremos en los grandes pozos del cante jondo.

Luego de presentarnos magistralmente la geografía andaluza y de conducirnos por los caminos que van desde el dolor a la alegría y viceversa, se inicia en el libro una de las secciones que tiene por título un tipo de cante, la *siguiriya*. ¿Qué viene a ser para el lego en cante jondo la siguiriya? Los expertos, entre ellos Lorca, consideran este ritmo como la raíz del cante, o como mínimo uno de los cantes más primitivos, un estilo de toná de las que hablábamos al comienzo del capítulo. Es un cante que tiene relación más íntima con el verdadero folclore andaluz. La siguiriya consta de cuatro versos asonantes de seis sílabas, a excepción del tercero que tiene once. Esta sería la clásica siguiriya. Sin embargo, Lorca no utiliza esta estructura para los versos, o sea,

¹³⁴ Este tema será desarrollado más profundamente en el capítulo 4.

no mantiene fija la estructura rítmica, pero reconstruye por medio de las imágenes, el ambiente y el carácter de una siguriya como veremos más adelante.

La segunda sección de los caminos de la pena se nombra Soleá donde encontramos la causa de los gritos de la siguriya. Si el cante jondo debe gritar, lo hace por alguna razón. La palabra soleá puede derivarse de soledad¹³⁵, el mismo ambiente yermo que encontraremos en la “Andalucía del llanto” que menciona el poema *Pueblo* (García Lorca, 1999, p. 62). La soleá es el cante conocido como la madre de todos los demás cantes, según Mederos (1996), y se caracteriza por la simplicidad. La guitarra adquiere en este cante importancia crucial y lo curioso es que, en general, se ha hecho para que lo cantaran los grupos, una colectividad. No al azar Lorca, a través de la soleá, canta las condiciones de abandono y miseria de los marginados de Andalucía. La soledad de esta parte del poema nos provoca un sentimiento de abandono e impotencia. Descubrimos ahí las cuevas de los gitanos, la tierra árida y seca que vive entre ayes a escondidas y a la sombra de los puñales que abandonan los muertos en las encrucijadas de un tiempo que no avanza, que se detiene. Un tiempo de hombres embozados que van y vienen de los naranjos a los olivos y que dejan tras de sí una estela de llanto y dolor. En este ambiente se nos aparece la Soleá, ahora personificada en una muchacha vestida con mantos negros, de corazón enorme y que trae el consuelo a los lutos diarios: “Vestida con mantos negros/Piensa que el mundo es chiquito/Y el corazón es inmenso”(García Lorca, 1999, p. 67).

La soleá se va, dejándonos la Saeta que en la jerga del cante es la conversación con alguna divinidad a través de la música. Las saetas son comunes en las fiestas religiosas españolas, en las procesiones, principalmente en la Semana Santa andaluza. Sin embargo, su origen parece ser más pagano y estar relacionado al misterioso mundo de los gitanos (Mederos, 1996). Es como un canto de lamentos y maldiciones que se dicen en tono muy bajo a un dios que las escuche. En *Poema de la Saeta*, Lorca ambienta el mundo religioso de la Andalucía profunda, sus procesiones, la noche cubierta de cirios, de velas, de cruces sobrepuestas, es decir, de muertes. Sevilla aquí es la tierra que hiere, mientras que Córdoba es la tierra que mata. En ese mundo de maldiciones y lamentos salen a la luz los ruegos a las tantas dolorosas¹³⁶ españolas y al Cristo

¹³⁵ Desarrollaremos tal idea en el capítulo 4.

¹³⁶ Las vírgenes de la religión.

moreno, quizás gitano, que pasa de lirio de Judea a clavel de España¹³⁷. En la tierra del duende Cristo es clavel y moreno, con guedejas tostadas por el sol y pómulos salientes. En la tierra del duende que no es Alemania, ni Italia¹³⁸, los cristos son reales y como éstos, perseguidos por los yermos, tan ardientes y vibrantes como el mismo clavel.

El siguiente paso en esta procesión de la pena que es *Poema del cante jondo*, es el Gráfico de la Petenera. La petenera es un cante de mal agüero, de mala suerte que en general encierra una tragedia. En este momento del poema nos encontramos a campanas que doblan, a jinetes que no llegarán ni a Córdoba, ni a Sevilla y ni tampoco a Granada. Los jinetes oscuros llegarán a nada más que un laberinto de cruces, amargura y dolor. La guitarra que antes, en Sigüiriya, necesitaba cantar y que no se callaba, surge nuevamente y ahora hace llorar, incluso en los sueños, el sollozo de las almas perdidas. Los cien jinetes que no llegan a ninguna de las tres ciudades míticas que sostienen el poema, mueren en el camino sin fin de Muerte de la Petenera y la guitarra empieza nuevamente a romper los sonidos de su voz sedienta. Esta parte del libro se concluye con la muerte. Es como si desde el principio la muerte estuviera cabalgando con los jinetes, con los tres ríos y los encontrara justo en el punto cumbre de la tragedia de cruces que es la petenera¹³⁹.

Las siguientes secciones¹⁴⁰ llamadas respectivamente *Viñetas Flamencas*, *Tres ciudades*, *Seis caprichos*, son de otro color y aunque busquen lo jondo, lo sombrío y lo negro viven ya la nueva realidad del cante, los Cafés Cantantes. No obstante, en las dos últimas secciones - *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* y *Diálogo Del Amargo*- el libro recupera la raíz andaluza profundizando una vez más en la realidad andaluza y en la realidad mitológica del mundo gitano construido por el poeta. Tras definir el origen y las formas del cante, nos queda por definir el duende, el padre de todo buen cante.

¹³⁷ Referencia al poema *Saeta*.

¹³⁸ Se aclarará la referencia a tales países cuando expliquemos el concepto de duende en la sección siguiente de este capítulo.

¹³⁹ La petenera es un cante que está relacionado a la desdicha debido al fin trágico que tuvo la mujer que inventó el género, según cuenta la cosmología del cante. Sin embargo, desarrollaremos este punto con más detalle en el cuarto capítulo.

¹⁴⁰ En tales secciones los cantaores ya no son anónimos y el cante ya tiene su espacio profesional y sus profesionales. Algunos de ellos son motivo de los poemas como Silverio Franconetti, Juan Breva, La Parrala, entre otros

2.4 Para que hablemos del *duende*

4. *Duende* - m. pl. And. Encanto misterioso e inefable. Los duendes del cante flamenco.
tener alguien duende -. loc. verb. Tener encanto, atractivo, etc.¹⁴¹

Como podemos ver en las definiciones arriba que se encuentran en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (R.A.E.)¹⁴², el duende es algo mágico, pero que difiere de la visión europea común y corriente que lo define como aquel ser que habita los bosques y que se relaciona con los gnomos y las hadas. Por lo tanto, para que lo podamos definir de acuerdo con lo que representa para la cultura española, es necesario que escuchemos a un español que habla del tema, Federico García Lorca. Asimismo para el análisis de la figura de Lorca y del libro *Poema del cante jondo*, el cual nos proponemos a estudiar, hace falta que consideremos algunas de las conferencias del poeta que definen en palabras ese ser divino que habita el cuerpo humano y que renace a través del arte. Nos fijemos por lo menos en dos de ellas *Teoría y Juego del Duende e Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “Cante Jondo”*. En ambas el poeta desnuda o intenta dibujar por sus propias palabras los lazos que relacionan España al Oriente, es decir, intenta dibujar la España que sabe a sangre, a vida y a muerte. El poeta a través de las conferencias busca llegar al interior del “espíritu oculto de la dolorida España” (García Lorca, 1968, p.109), y así trazar los caminos que llevan al *duende* español.

En la heterogeneidad y a la vez singularidad de la cultura española¹⁴³ el *duende* es la figura que representa de manera muy fuerte la forma de expresarse, de interactuar de este pueblo. Como dice el mismo Lorca, en *Juego y Teoría*, no es raro que se reciba cualquier cosa que maraville los sentidos en España con un “¡Olé!”. Tan cercano al Alá de los musulmanes en palabras del poeta (García Lorca, 1968, p.113) seguido muchas veces de un comentario como “¡Eso tiene duende!” (García Lorca, 1968, p. 109). La tierra de toros y de baile, cosas tan difíciles

¹⁴¹ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española disponible en Internet en:<[http:// www.rae.es](http://www.rae.es)>

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ De la que tratamos a lo largo de todo el trabajo.

de comprender por el restante del mundo, es la misma del duende. La misma tierra que celebra la muerte y la vida, o mejor, el enfrentarse de la una con la otra.

En España se celebra el reto de la vida con la muerte como ya decía Menéndez Pidal (1961) y el mismo Unamuno (1986) en cuanto al espíritu trágico peninsular, a su culto a la muerte, su fascinio por la muerte. Uno de los más grandes ejemplos de ello es la figura del torero (figura tan conocida para España y de España) que se presenta en el ruedo bajo la mirada de espectadores impacientes y que lo ven enfrentarse ahí a miles de demonios plasmados en la figura del animal de cuernos puntiagudos y cortantes. Al mismo torero, en el ambiente mitológico del toreo y de los aficionados al *deporte*, no se le ve como el carnicero que representa para el mundo entero. En ese mundillo andaluz son los toreros “los sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión” (García Lorca, 1968 , p. 112). A los toreros, poco entendidos por el mundo, les domina el virus taurino, esa necesidad de probarse, de arriesgarse, como nos cuenta José María Esteban Bermúdez:

El virus taurino, castizamente se llama *gusanillo*, lo inocular en la sangre un violento cóctel batido con una gran dosis de valor y de coraje junto con el estímulo del hambre y de la necesidad. Otras veces, no, otras veces ya está en la sangre por vía genética y se transmite de generación en generación.¹⁴⁴

Para un extranjero¹⁴⁵ la corrida de toros puede parecer una atrocidad cometida en contra del animal que parece encontrarse indefenso, pero al estar en la misma plaza de toros, detrás de las barreras, el tal *duende*, lorquiano y andaluz, es como si tomara cuenta del cuerpo no sólo del torero que se juega la vida movido por ese gusanillo que menciona Esteban, sino que de todos aquellos que están con él en pensamiento y en oración. El duende provoca el público a que se arriesgue la vida también y este mismo público pasa a ser el torero en aquel momento inmóvil en el que los límites entre vida y muerte se desvanecen permaneciendo sólo el instante irrepitible, único de su trascendencia. El torero y el público van, en un instante, más allá de sus miedos, a una región desconocida y latiente y novedosa en la que la vida parece que ya no está y justamente por ello se muestra en su máxima potencia y plenitud.

¹⁴⁴ Esteban Bermúdez, 2004, p. 22

¹⁴⁵ Aquí no queremos decir que a todos los españoles les gusten las corridas, simplemente que es una práctica que aún es apreciada por muchos de ellos. Razón de ello es que todavía hay corridas en muchas partes de España y los toreros son los grandes protagonistas del mundo del farneseo.

Así, el duende del toreo o del cante jondo, es éste estar al borde de la muerte que nos aferra como nada y a nadie al último néctar que podemos extraer de la vida, un néctar delicioso e inigualable. Lo mismo ocurre con el flamenco, o mejor, con el cante jondo cuando hay duende, puesto que no siempre lo hay. El ritmo de las castañuelas y el nivel de intimismo que consiguen las cuerdas dolientes de la guitarra o la voz afillá del cantaor, o el zapateo frenético de la bailaora tomados de duende, hacen que por un instante nos olvidemos de quiénes somos y hacen que nos traslademos a aquellos pies, a aquella voz, a aquellas manos que gimen, que lloran y dan olés tan mágicamente. La pasión que mueve el flamenco y el toreo (no al azar estos dos mundos siempre han estado entremezclados) es, según Federico, la misma que mueve España, esta tierra paradójica que está entre dos mundos – de un lado África y su misteriosa y fascinante pena y de otro Europa y su magnífica y helada tecnología. Luego, para que podamos entender España como Lorca la ve es importante que entendamos lo qué es el duende que el poeta define con brillantez en su *Teoría y Juego* ya que es ahí, en España, y no en otro sitio, donde este espíritu que necesita un cuerpo vivo se manifiesta en su máximo esplendor.

Para García Lorca hay países de *ángel*¹⁴⁶ como Italia y países de *musa* como Alemania. El ángel es el inspirador del arte, bello, divino pero está sobre el hombre, encima de él, el hombre está abajo, a su espera. El hombre en este trueque con el ángel es pasivo y recibe de él su gracia de acuerdo con la simpatía que le pueda provocar, ese no es el caso de España según Federico.

Asimismo hay para Federico países de *musa* como Alemania. Las musas, a su vez, ya están cansadas, viejas y frías como el mismo mármol del cual se hacen sus estatuas. La musa despierta la inteligencia del poeta que muchas veces es la enemiga de la poesía. La inteligencia, para el poeta granadino, eleva el artista a un trono imaginario y éste se olvida de que es un hombre como cualquiera y se pierde en la vanidad. El poeta que busca la musa ya no es gente, es un remedo, un hombre de pacotilla ya que le falta la carne del instinto. Ese tampoco sería el caso de España. Así, Lorca nos presenta su tierra como un país esencialmente de duende. ¿Por qué? ¿Qué diferencias hay entre *ángel*, *musa* y *duende*?

¹⁴⁶ Según nos cuenta Álvarez Caballero (2004), en el flamenco también se puede hablar de ángel. Este caracterizaría a algunos estilos flamencos con cierta luz y cierta gracia, llenando así al cante jondo de carácter dramático y sombrío. El ángel sería una suavización del duende que aparece en el flamenco, cante más popular y menos oscuro que el cante jondo.

Diríamos que el ángel y la musa vienen desde afuera, son externos al hombre mientras que el duende es interno a éste y sólo existe porque existe el hombre. El duende es instinto y a la vez salvajería, la bella salvajería y la singular intensidad. Al duende le hace falta un cuerpo vivo para manifestarse, es el *hic et nunc*, el instante estricto en que el cuerpo libera sus rayos divinos, es la verdadera poesía hecha carne. Es como si fuera lo que hay de dios en cada uno de nosotros, pero no un dios celestial, sino un dios hecho de carne y hueso, un dios vivo, de sangre en las venas y que es a la vez único, semejante al demonio socrático¹⁴⁷, y, según lo entiendo, semejante a la metáfora del carro alado que gobierna el alma¹⁴⁸ del hombre del que nos habla Platón¹⁴⁹ por boca de Sócrates en el *Fedro*. En los diálogos de Sócrates con Fedro, aquél le dice que el alma del hombre es un carro con un auriga guiado por dos caballos. Uno de los caballos es blanco y el otro es negro. Cada cual tira el hombre de un lado distinto, uno hacia arriba y otro hacia abajo. Uno de los caballos, el blanco, nos eleva al mundo celestial al mundo de lo bello, de lo abstracto, mientras que el otro, el negro, nos quiere llevar hacia abajo, hacia lo concreto, hacia lo terreno y vil. En la intersección de estos destinos, o sea, pureza e impureza, abstracto y concreto, vida y muerte, alegría y dolor, amor y odio, esperanza y soledad, en el lugar donde los límites se codean y ya no existen es que está el duende, ni arriba, ni abajo, en el hombre, el médium humano. Para que exista el duende y se manifieste es necesaria, mejor, imprescindible la presencia del hombre. El ser imperfecto y dialéctico y heterogéneo y único como el mismo duende y el mismo cante jondo y la misma España del espíritu oculto y de los sonidos negros de la que nos habla el poeta andaluz.¹⁵⁰ Añade Lorca que todas las artes son propias para el duende, pero en tres de ellas éste se manifiesta con más facilidad – la música, la danza, la poesía hablada – puesto que todas dependen de un cuerpo vivo que las hace nacer y morir de modo perpetuo y levantarse sobre un presente exacto (García Lorca, 1968, p.114).

Así la búsqueda de este momento inmóvil e irreplicable es lo que hace al poeta granadino y al músico Manuel de Falla (ambos movidos por el duende) salir por los pueblos de España en un intento de hacer que la cultura del sur, la más heterogénea y a la vez más pura de su tierra, el cante jondo, no se pierda. Recordemos que en aquel entonces los cafés proliferaban ya que el

¹⁴⁷ En palabras de Lorca (García Lorca, 1968, p.110)

¹⁴⁸ Platón, 2004.

¹⁴⁹ En palabras del autor de este trabajo.

¹⁵⁰ “[...] voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España” (García Lorca, 1968, p.109).

flamenco pasaba de un arte marginado a un arte de las élites, a un arte comercial como todo lo demás a principios del siglo XX. La preocupación de los intelectuales por el mantenimiento de una forma de expresión tan pintoresca y original culmina de esta forma con el *Primer Concurso de Cante Jondo de 1922* que parece no tener el apoyo de todos los andaluces, como vemos en este comentario de Manuel de Falla que se ve obligado a justificar la necesidad de promover el evento delante de sus paisanos. Argumenta Falla:

Permítanme los “señores de la minoría” que les haga una simple pregunta: ¿qué pensarían ustedes de quien se dirigiese al ministro de Instrucción Pública, pidiéndole que suprimiera la partida especial consignada en el presupuesto del Estado, para conservación del Palacio de la Alhambra, por considerar este gasto como algo injustificado y superfluo?

Ruego a ustedes que mediten bien la respuesta que han de dar a mi pregunta...¿Han encontrado ustedes el calificativo que merecería quien tal cosa demandara? Bueno: pues de ese mismo modo calificamos nosotros al que se opone a que el Ayuntamiento de Granada preste su ayuda al renacimiento y conservación del cante puro andaluz.¹⁵¹

El evento que involucra a los intelectuales liderados por Falla es el gran inspirador de Federico al escribir el libro de Poemas en cuestión en este trabajo, bien como lo inspira a escribir las conferencias que definen el espíritu andaluz y español. Lorca, en *Teoría y Juego*, hace hincapié en el hecho de que no siempre el duende se hace presente en una presentación de flamenco o de cante jondo (una vez más aquí se nota la preocupación del poeta con la corrupción del arte primitivo). Eso se debe al hecho de que muchos de los cantantes que en el siglo XX pasaron a ser profesionales dominaban una técnica impresionante, dominaban los melismas y todos los palos del cante, lo cual era un peligro para el arte, ya que, como ya hemos comentado, para Lorca, la inteligencia es muchas veces enemiga del arte, más aún de un arte tan intenso y lleno de sangre como el caso del cante jondo. La inteligencia es la musa, no el duende, la musa no es España. Tal preocupación del poeta también se hace notar en los poemas posteriores a la sección de la *Petenera* en *Poema del cante jondo*.

La constante preocupación de Lorca tiene gran sentido pues, como vemos, en aquel entonces el cante ya no era del todo jondo, era más bien flamenco, de jondo muy poco quedaba y a un poeta tan comprometido con las formas de expresión del pueblo, con el mundo de los

¹⁵¹ Falla apud García Lorca, 1999, p 167.

marginados, le tocaba ser el motivador de un movimiento por la recuperación de la raíz andaluza. Lorca estaba harto de la *Zarzuela*¹⁵² y de los grandes espectáculos que se hacían para convencer a los turistas de España. El poeta, bien como su inspirador Manuel de Falla, quería hacer que renaciera el verdadero espíritu de su tierra tan alegre y doliente, la misma que había abrigado a tantos pueblos y que cargaba a cuestas los aires de la lejanía.

Herederero de la *Generación del 98*¹⁵³ encabezada por Miguel de Unamuno, Federico García Lorca es el poeta que quiere que España se descubra a sí misma, pero no atada a falsos nacionalismos, a estereotipos, sino aceptándose como es, es decir, heterogénea y plural. Una fusión de los dos grandes mundos Oriente y Occidente. Coincide con él Manuel de Falla que en su Conferencia *La Proposición del “cante jondo”*, aduce que el cante que nace en España es fruto de muchas etnias y a la vez no pertenece específicamente a otro pueblo que no sea el de Andalucía, donde se dio este encuentro mágico de varios mundos:

Y estas tribus (habla de los gitanos) venidas –según la hipótesis histórica- del Oriente, son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el ‘cante jondo’; es éste el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido..¹⁵⁴

El mundo real del duende existe, pero la nueva estructura social lo está poco a poco derribando y reemplazándolo por un mundo frívolo, coqueto y vacío, en fin, un mundo baladí, el mundo de la peligrosa *zarzuela*.

Ejemplo de la nueva estructura del cante de profesionales y del cante para el público es el episodio narrado por Lorca en *Teoría y Juego*. Cuenta el poeta que una noche en un tablao la

¹⁵² La Zarzuela, muy popular en Madrid a la época de Lorca, es como la ópera española, compuesta de escenificación y canto (López-Calo, 2004, p.184-194). A Lorca no le gustaba la Zarzuela y el peligro que ésta representaba para la verdadera cultura andaluza. Dirá Lorca, en *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “Cante Jondo”*, refiriéndose a la zarzuela: “la época incrédula y terrible de la zarzuela española” (García Lorca, 1999, p. 146).

¹⁵³ La famosa *Generación Del 98*, encabezada por Miguel de Unamuno, buscaba una renovación da Espanha por sus propios caminos y singularidades. En el libro *Del sentimiento trágico de la vida*, Miguel de Unamuno defiende la españolización de Europa y no la europeización da España. Según el autor, para la Europa, tecnicista faltaría la pasión de la fe que era característica da España.

¹⁵⁴ Falla apud García Lorca, 1999, p. 174.

artista Pastora Pavón –la Niña de los peines-, gran cantaora de la época, se desvanecía en melismas con una técnica impresionante y el público la aplaudía sin mayores exaltaciones hasta que uno de los espectadores dijo: “¡Qué viva Francia!” Tal desafuero hizo que la Niña cambiara toda su expresión y que, con la voz ya agotada, buscara en sus adentros la fuerza viva y única que le faltaba en las coplas anteriores. De ahí en adelante, con la voz doliente y enferma de dolor de la diosa encarnada en puro sentimiento, el ambiente se transformó mágicamente y realmente se sintió la presencia del duende terrible, de ese momento único de intersección, de tensión, de intensidad, de violencia, de dolor y a la vez de suavidad. De ahí en adelante hubo duende y lo sintió el público. El duende es en fin una manifestación catártica que puede generar las más distintas reacciones en el público, ya sea por su misticismo, su intensidad, su misterio o su violencia. Dice Emilio García Gómez que los árabes también tenían una expresión semejante al duende a la que llamaban *Tárab*. El *Tárab* era un fenómeno que producía en los oyentes “entusiasmo, éxtasis, enajenación, emoción física de alegría o tristeza” (García Gómez apud Álvarez Caballero, 2004, p. 2008). Lo mismo podemos observar en el cante jondo cuando hay duende como nos cuenta Alicia Mederos:

Vemos, una vez más, como lo jondo tiene un barniz místico, un sonido de antiquísima letanía, una exaltación personal parecida al trance de las exaltaciones religiosas, y por eso el cante jondo, como cante primitivo que todavía está vivo, es capaz de conmover un auditorio hasta lo más profundo del alma, consiguiendo que un martinete o un polo pongan al público de pie o sentado y sumido en una profundísima excitación, que suele llegar a estados de paroxismo en los cuales la gente acaba por romperse la camisa o arañarse la cara.¹⁵⁵

En *Teoría y Juego*, Federico García Lorca retoma un comentario de Manuel Torres, cantaor de flamenco, “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende” (Torres apud García Lorca, 1968, p. 110), lo cual nos hace pensar que el duende es el fruto de esta misma lejanía que llora el cante y se nutre de aquellos aires distantes que añoran un tiempo que no existe y tal vez jamás haya existido, el no-tiempo, el tiempo inmóvil e irreplicable. El cante jondo, a su vez, cumple el papel de ser la ceremonia que despierta este ser mágico, como si fuera un ritual, un encantamiento como dirá Falla¹⁵⁶, sea por su enharmonismo que recuerda a la música de Oriente, sea por su repetición enajenante, tan típica en las brujerías. De ahí que el cante jondo cobra vida a

¹⁵⁵ Mederos, 1996, p. 32.

¹⁵⁶ Falla apud García Lorca, 1999, p. 177.

través del duende y éste no se alimenta sólo de la pena, del dolor, sino también del amor y de la muerte y de la intensidad del cante. El cante jondo, más jondo que todo los pozos, se nutre de la profundidad, de todos éstos ambientes nebulosos y negros como el propio carácter de las melodías andaluzas que, en libro de Lorca, nombrarán las cinco grandes secciones: *Poema de la Siguriya gitana; Poema de la Soleá; Poema de la Saeta; Gráfico de la Petenera y Viñetas Flamencas* que arquitectarán las grandes columnas de la pena donde estriba *Poema del cante jondo*. La lucha entre la musa y el duende, la inteligencia y el instinto nos guía a encontrar el camino del duende en el libro de poemas del granadino. Es imposible hablar de Andalucía sin hablar de duende, bien como es imposible hablar de cante jondo sin el espíritu que lo mueve. Ahora, está echada la suerte, como dicen los gitanos, que nos conduce al duende. Ya conocemos Andalucía y sus heterogeneidades tan singulares, ya conocemos su forma de expresión más pura, el cante jondo, ahora nos dedicaremos a conocer la poesía de su ingenioso y apasionado hijo y la instigadora y constante pugna entre su musa y su duende. ¿Será ésta una lucha posible?

3 DE LA POESÍA AL POETA O DEL POETA A LA POESÍA

Os poemas são pássaros que chegam
 não se sabe de onde e pousam
 no livro que lê.
 Quando fechas o livro, eles alçam vôo
 como de um alçapão.
 Eles não têm pouso
 nem porto;
 alimentam-se um instante em cada
 par de mãos e partem.
 E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
 no maravilhado espanto de saberes
 que o alimento deles já estava em ti...¹⁵⁷

Como hemos visto hasta el momento España es un país plural y heterogéneo que ha convivido y convive con la dialéctica y con la disparidad. Una disparidad que se singulariza si comparamos el país con el restante de Europa. España solamente pasa a verse, o a atisbar un principio de unidad a partir de la Reconquista llevada a cabo por los Reyes Católicos en 1492. Antes, no obstante, hubo figuras y eventos que intentaron contribuir para que se produjera este ideal de unidad y de homogeneidad en un pueblo tan distinto entre sí y a la vez tan único. De igual manera, sabemos que no es de hoy la contribución de la poesía para formar la identidad de un país. Algunos autores, como veremos más adelante, argumentan incluso que ésta, la de unificar un país, es una de las funciones básicas de la poesía. A ejemplo de ello tuvieron los griegos a Homero y su Odiseo, los romanos su Eneas, la joven Argentina su Martín Fierro, y España, a su vez, su Cid Campeador.

Como la propia cultura española, dialéctica, el héroe de España, Mío Cid, no podría ser un héroe homogéneo. Es decir, El Cid a la vez que lucha por el honor de un rey cristiano tiene estrecha relación con los moros que habitaban el territorio. *Poema (o Cantar) del Mío Cid*¹⁵⁸ (1140), considerado por muchos como la primera obra de la Literatura castellana, da muestras de la plural sociedad española. El Cid es un hombre cristiano que tiene un mote dado por los moros, es decir, *Cid, señor* en árabe. En algunos pasajes del cantar se hace clara su relación de amistad y cooperación con los musulmanes como Abengalbón, el moro que le dio acogida innumeradas veces

¹⁵⁷ Quintana, 2003, p.104.

¹⁵⁸ Anónimo, 2005.

cuando intentaba llegar a Valencia. Relación tan estrecha no ocurre con los miembros, o partidarios, de su misma creencia, los nobles y cristianos condes de Carrión que pasan a ser sus yernos y que al fin deshonran a las hijas del Campeador, trayéndole problemas y atestiguando la vellaquería de los nobles de la época.

Como se puede notar, el *Cantar* nace a través de un personaje real, Rodrigo Díaz de Vivar, un caballero de comienzos del siglo XI¹⁵⁹ - época en que el Islam empieza a perder dominios - que lucha por la conquista de los territorios peninsulares para la corona castellano-leonesa. Tal relato toma forma a través de la poesía que, a su vez, desciende de la oralidad. Los cantares eran textos en verso compuestos y recitados para destacar la significación de algo o de alguien, haciendo que los hechos o las figuras nobles del pueblo se propagaran por todos los rincones geográficos del mismo. Así, primero el cantar avanza de boca en boca por el pueblo que cuenta y canta los hechos de su noble héroe, que los divulga para que, tal vez, este mismo pueblo se hermane a la causa de la Reconquista que sólo se llevará a cabo en 1492, es decir, casi cuatro siglos después de la obra en cuestión.

Sea como fuere, la poesía siempre ha cumplido la función de unir, de reconocer, de hacer que lo individual pase a lo público, que una situación que parecía ser particular llegara al conocimiento de todos, para que pudieran hermanarse a dichas causas. El *Cantar del Mío Cid* propone que los españoles se reconozcan en los ideales del noble héroe norteño y cristiano que, a través de su fuerza y lealtad al Rey, consigue conquistar aquel territorio que parecía inalcanzable en mano de los moros. Lo que atestigua el *Cantar* es que la Reconquista es posible.

La poesía es la primera forma de expresión escrita que surge en cada país¹⁶⁰ y, sobre todo, lidia en mayor o menor grado con las nacionalidades y con la sentimentalidad de un pueblo como dice T. S. Elliot (1972). Así, para que podamos analizar la obra de García Lorca, una obra tan aferrada a su tierra y a la vez tan plural, se hace necesario que nos zambullamos un poco en algunos conceptos sobre la función de la poesía, sobre su composición y sobre el poeta en cuestión. Ya hemos conceptualizado España, mejor, una parte de ella, Andalucía. Veamos entonces

¹⁵⁹ Según Menéndez Pidal (1951), habría nacido hacia 1043.

¹⁶⁰ Desarrollaremos la idea en la sección siguiente.

qué tiene que ver la poesía con todo ello. Qué tiene que ver esta forma de expresión tan singular con la caracterización de lo andaluz y con las posibles intenciones de Federico García Lorca. Las velas ya están en las manos de los peregrinos, con ellas demos un paso más hacia la procesión de la pena, hacia la procesión sagrada de *Poema del cante jondo*.

3.1 ¿Por qué la poesía?

La pregunta que todos hacen de ¿quién hizo esos poemas?, ¿qué poeta anónimo los lanza en el escenario rudo del pueblo?, esto realmente no tiene respuesta.¹⁶¹

Como decíamos anteriormente, la poesía es una de las primeras formas de expresión del arte de un pueblo, ya que desciende de la tradición oral. La poesía es también la forma más viva de expresión de ese pueblo. En la antigüedad era la forma de comunicación entre los hombres y los dioses. Elliot en su ensayo *A essência da poesia* (1972) ya nos habla de algunas de sus funciones. Según el autor, estaba relacionada al mundo mágico de los embrujos. Servía para el encantamiento o para los rituales religiosos, sea por su profundidad e intensidad, sea por la repetición casi obsesiva de ciertas rimas¹⁶². También señala Elliot en su mismo texto la importante función nacional de la poesía. Dice el autor que una lengua existe cuando tiene poetas vivos que la revigoren y que dialoguen con los poetas muertos, ya que una sociedad también es producto de una época y el poeta actual es el puente entre la poesía de hoy y la de antaño. Luego, el poeta suena como la nación. Al hablar de Baudelaire estoy hablando de Francia, bien como al hablar de Lorca, hablo de España. La poesía, asimismo, construyó muchos de los héroes nacionales que dignificaron a sus pueblos a través de las rimas, mejor dicho, de la Épica, la antigua fórmula de contar historias. Son ejemplos de ello Ulises, Eneas y el propio Mío Cid de España. Héroes que contribuyeron para la formación de un carácter nacional, para el mito de pertenencia.

Entre otros elementos, una nación existe cuando hay una lengua común y cuando los ciudadanos son capaces de expresarse y de sentir a través de ella. No al azar, en 1492 cuando

¹⁶¹ García Lorca, 1999, p.53.

¹⁶² Recordemos aquí de los comentarios de Manuel de Falla (capítulo anterior) que acercaba la música oriental a algunas formas de encantamiento.

España empieza a verse como nación, una de las primeras medidas que toman los Reyes Católicos es la normalización de la lengua castellana. A razón de eso, en este mismo año, Antonio de Nebrija publica la primera gramática de la Lengua Castellana en la que hace hincapié en la noción de que la lengua es compañera del imperio.

Cuando bien conmigo pienso mui esclarecida Reina: y pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas: que para nuestra **recordación e memoria** quedaron escriptas: una cosa hallo y saco por conclusión mui cierta: **que siempre la lengua fue compañera del imperio: y de tal manera lo siguió: que junta mente començaron. crecieron. y florecieron. y después junta fue la caída de entrambos.** y dejadas agora las cosas mui antiguas de que apenas tenemos una imagen y sombra de la verdad: cuales son las de los assirios. indos. sicionios. e egipcios: en los cuales se podría mui bien provar lo que digo: vengo a las más frescas: y aquellas especial mente de que tenemos maior certidumbre: y primero a las de los judíos.¹⁶³ [sin negrita en el original]

Lo mismo ocurre con la poesía, un país que no sabe expresarse por la poesía no tiene identidad. La poesía es una forma de sentir y de expresarse distinta de las demás. Es el falso solitario que hermana a todos los solitarios del mundo. Cuando surgió como arte, la poesía era leída en las plazas públicas para el conocimiento de todos y aquellos que poseían el don de la palabra eran venerados o admirados por el pueblo. El mundo ha cambiado, los hombres y las mujeres ya no leen sus poesías en público, pero aunque lo hagan en un momento de profunda intimidad, vuelan a través de las páginas de un libro de poemas y comparten experiencias con aquel que las escribe bien como con todos aquellos que las leen. Luego, la poesía nos da un falso estatus de soledad, sin embargo, ésta es una soledad que quiere comunicarse con lo exterior, que necesita ser compartida. La escritura y la palabra nacen de una necesidad interna, pero una necesidad más amplia que el ser individual. Dice la filósofa española María Zambrano (1993) una de las más grandes verdades sobre la necesidad de la escritura:

Escribir es **defender la soledad** en que se está; es una acción que sólo brota desde un **aislamiento efectivo**, pero desde un **aislamiento comunicable**, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas.

¹⁶³ Trecho de la apertura de la *Primera Gramática de la Lengua Castellana*, disponible en Internet en: <<http://www.antoniodebrija.org/prologo.html>>.

Pero es una soledad que necesita ser defendida, que es lo mismo que necesitar de justificación. El escritor defiende su soledad, mostrando lo que en ella y únicamente en ella, encuentra.¹⁶⁴ [sin negrita en el original]

Las formas de tratar esta soledad también han cambiado y se han diversificado mucho. Cuenta Elliot (1972) que la poesía ya ha sido filosófica y didáctica, o sea, que no sólo servía para el deleite y para el placer de los sentidos, o para conectarnos con nuestro ser más profundo, sino que también podría servir para que nos enteráramos de cosas que todavía no sabíamos, o simplemente para concienciarnos o sensibilizarnos respecto a temas sobre los que todavía no habíamos pensado, o que si ya los pensamos no nos causaron suficiente efecto para que nos posicionáramos al respecto. ¿Tal vez no fuera esta la intención de García Lorca al escribir sobre un arte que se estaba perdiendo en su época? Quizás...

Sin embargo, escribir es también luchar con el tiempo sobre todo al escribir poesía, puesto que tiene una relación estricta con la oralidad, con la efemeridad. El escribir, es también, luchar en contra del momento de la palabra al viento, es luchar con la inconstancia de este tiempo, es dar testigo de un momento, de una inquietación, ya que nadie escribe sobre algo que no le haya obsesionado alguna vez en la vida. Dice Zambrano que escribir es “salvar a las palabras de su momentaneidad, de su ser transitorio, y conducir las en nuestra reconciliación hacia lo perdurable” (Zambrano, 1993, p.33). Según la autora, ese es el verdadero oficio del que escribe. La poesía, para la autora, es un secreto hablado que necesita ser fijado en la escritura, no obstante la poesía está fuera del tiempo, existe simplemente en la voz del poeta. La poesía escrita es como un intento de vencer el tiempo, pero a la vez sólo se convierte en poesía cuando es leída, cuando la palabra escrita cobra vida en la voz, ya que el libro de poemas, mientras no se lee, es simplemente una bomba en potencia, una bomba que no ha estallado. Una bomba que contiene la nostalgia de todo lo sentido, lo vivido, lo no vivido y lo por vivir.

Platón (2004) dice que el alma del ser humano ya ha presenciado todas las bellezas del universo antes de ser carne. El alma del hombre guarda todos los arcanos del universo, y la poesía, el arte, es una de las formas de la conexión del ser humano con sus adentros, con su soledad y con la contemplación de todo lo bello. La poesía nos comunica con y por el alma. No al

¹⁶⁴ Zambrano, 1993, p.31.

azar su primera función ha sido la comunicación con alguna divinidad. Como hablábamos, la poesía viene de la oralidad, y, como nos recuerda Borges (2006, p.10), toda la palabra oral tiene algo de sagrado y de alado, algo mágico.

Sin embargo, la poesía sólo se independiza de este lenguaje sagrado cuando el ser humano pasa a ser un ser histórico, pasa a tener consciencia de su historia y de que es importante preservarla y hacer que ésta se propague a las demás generaciones, eso sólo va a ocurrir con el advenimiento de la épica. La épica no abandona la poesía, simplemente usa de ella también para sacralizar su historia. En la épica, la poesía pasa a ser lenguaje humano, ya no lenguaje de los dioses, o para hablar con ellos, desciende definitivamente a la tierra, pero aún admira el cielo. Pasa a ser en palabras de Zambrano (1993), “memoria”. La poesía será palabra escrita y, como toda palabra puramente escrita, duradera y a la vez muerta. Tal noción de infravalor de la escritura con relación a la palabra se desestabiliza cuando desde Oriente surge la noción del libro sagrado, como nos recuerda Borges (2006), de la palabra de Dios escrita en el Cielo, *El Corán*. Si Dios escribe en el cielo, ¿por qué la humanidad no puede hacerlo en la tierra?

La poesía sigue transformándose y entonces de la épica surge la lírica también por una necesidad humana, pues la humanidad pasa a sentirse percedera en medio de tanta historia. Es decir, la transformación de la poesía depende una vez más de la necesidad del ser humano y de la sociedad. Este ser necesita ahora comunicarse y lo hace a través de la elegía, del llanto puro por la consciencia de la soledad y de que el tiempo para él es urgente, pasajero, cruel. Luego, el arte de los dioses se convierte en un intento de recuperación de aquella inocencia de la palabra primera, por eso intenta abarcar a todos los sentidos, y, en palabras de Zambrano (1993), es a la vez “pensamiento, imagen, ritmo y silencio”, o sea, “pura acción, palabra creadora”.

De esta manera, la palabra poética es la lucha de la humanidad, que ya no es inocente, con su intento de volver a aquel estadio de inocencia. Sin embargo, ahora, como ya no es inocente, pasa a existir sobre él el peso de un órgano fisiológico y material que lo relaciona al mundo terreno, al mundo del cálculo y de la métrica, el cerebro. La poesía en ese contexto intenta, o ha intentado, unir el hombre a sus primordios, relacionarlo con el sagrado mundo de los sentimientos, del corazón. Estamos frente una nueva disputa: ¿corazón o cerebro?.

El corazón es el fuego y el instinto, la llama y la sangre, mientras el cerebro es el hielo, la premeditación y el cálculo, la razón. En este complejo contexto del hombre no inocente que quiere volverse a la lejanía (en el tiempo y en la distancia) para encontrarse a sí mismo, es que se va a establecerse en la poesía la constante pugna entre la razón y la emoción, la arquitectura y el instinto. ¿El poeta granadino huirá de ello?

Aristóteles es uno de los primeros autores que intentan relegar la poesía al intelecto, diciendo que ésta tiene una estructura más o menos recurrente que la organiza. Así el griego establece los patrones del *bien escribir*. A partir de ahí habrá modelos a seguir, modelos normalizados. Dice Aristóteles al abrir su poética:

Trataremos de la Poética y de sus especies, según es cada una; y **del modo de ordenar** las fábulas, para que **la poesía salga perfecta**; y asimismo del número y calidad de sus partes, como también de las demás cosas concernientes a este arte; empezando por el orden natural, primero de las primeras.¹⁶⁵ [sin negrita en el original]

El hombre empieza a trabajar conscientemente con la métrica, con la rima, con la estructura, con la arquitectura. La única poesía capaz de encantar los sentidos es la poesía perfecta y ésta se consigue a través de la imitación a los modelos, estará vedado a la poesía su carácter de libertad. Así, serán la Epopeya y la Tragedia los ejemplos de la perfección estructural. Con todo, aunque hayamos pasado por todos estos escrutinios en relación a la función de la poesía no nos podemos olvidar de que ésta, como afirma Elliot, ha estado y está mucho más relacionada a la expresión de las emociones y del sentimiento que de cualquier otra cosa, aunque no se desvincule totalmente de su contenido intelectual (Elliot, 1972, p.34). Tampoco podemos negar que la poesía tiene un valor muy grande para la formación y consolidación de las nacionalidades y de la lengua, como hablábamos anteriormente.

En todos los países, sean sus ciudadanos lectores o no de poesía, hay una tradición muy fuerte y un orgullo muy grande en cuanto a los poetas de su tierra. Aunque no lo hayan leído nunca, sabrían mencionar el nombre de por lo menos uno de los poetas que se haya convertido en nombre de calle o en estatua. El poeta es como el embajador del país y el embajador de su

¹⁶⁵ Aristóteles, 1948, p. 23.

pueblo, ya que a él le toca valorar, innovar y divulgar su lengua y su cultura. La poesía es el lenguaje universal, aunque se construya en lenguas específicas. El sentir del hombre es universal, aunque la forma de expresar sus sentimientos dependa de una gran cantidad de hechos relacionados a culturas específicas. La poesía habla en determinadas lenguas, pero el sentimiento que hace brotar en sus lectores nace para ser compartido, llorado, pensado en conjunto. Recordemos una vez más las palabras de Zambrano cuando dice que escribimos desde una soledad, defendiéndola, pero que, a la vez, esta soledad es comunicable, posible y reconocible, pues la poesía remueve con las emociones presentes en todo ser humano, gira alrededor de sentimientos y sensaciones que todos tenemos y que nos son muy especiales como la soledad, el amor, la muerte, la distancia, el miedo, el dolor, la alegría, la añoranza, etcétera. Adorno en su *Discurso sobre la Lirica y la Sociedad* ya nos dice:

Pois o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. ¹⁶⁶

El hombre crea la poesía que le brota del alma y la trabaja en el papel para que ésta emanación del alma alcance a todos que lean los versos de un poema. Todos son uno solo y siguen siendo todos, a la vez, en el poema. La poesía parte de un individualismo que tiene que trascender los límites de lo propio. La poesía habla a una nación, al mundo, al universo desde detrás de la barrera¹⁶⁷ del *Yo*. De ahí la consciencia social del poeta y la función social de la poesía. No que el intento del poeta sea siempre el de hablar por su pueblo, pero la poesía por su carácter individual y profundo llega al prójimo y hace que éste también se sienta el yo lírico, el yo que sufre, que busca, que se frustra, que se alegra, que vive y que muere. El poeta habla de su tierra porque su arte también se construye sobre las columnas de la experiencia vivida, bien como ocurre con la narración. De esta manera la poesía es como una flecha, una saeta, que llega justo al corazón, aunque no podamos precisar su exacto camino. Parece ser instinto, pero también es cálculo, es emoción individual, pero es también universal, es también razón, es escritura y oralidad. Es lenguaje producido por el hombre, el hombre materia, el hombre concreto, pero es

¹⁶⁶ Adorno, 1983, p. 193.

¹⁶⁷ Usada en el sentido del toreo, “Ver el toro detrás de la barrera” (escondarse para contemplar el peligro).

lenguaje que a la vez le brota del alma, del espíritu del hombre libre, del hombre único y libertario, del hombre-sentimiento.

Nos deparamos, entonces, con la dicotomía entre poesía y prosa, escritura y oralidad. A razón de cuestión tan polémica, el dramaturgo irlandés Bernard Shaw al ser interrogado sobre qué santo podría haber escrito la Biblia, el libro sagrado de los católicos, retoma la idea de la que nos habla Borges¹⁶⁸ de la pureza de la palabra escrita, diciendo que el buen libro sólo puede haber sido escrito por el *Espíritu* (Shaw apud Borges, 2006, p.15). El espíritu es, a su vez, la libertad del cuerpo. Así, mientras el cuerpo es la prosa, el espíritu y el alma son la poesía.

Como vemos, la poesía está más cerca de la palabra al viento que la prosa, ya que se contruye también a través de los silencios. La poesía es imagen y ritmo, palabra y silencio, “soledad compartida”. De esta manera, al usar de la poesía el autor parece llegar más hondo, alcanzar más profundamente su lector. La poesía es la obsesión del ritmo, la palabra hecha imagen o la imagen hecha palabra, la mezcla de los sentidos, el juego de los colores y la orgía de las sensaciones. Así, es a través de esta mezcolanza de los sentidos que García Lorca, quien ya había escrito varias conferencias sobre el cante jondo, comienza a escribir su libro de poesías *Poema del cante jondo* en 1921, fermentándolo, puliéndolo hasta 1931 cuando lo publica por primera vez. *Poema del cante jondo* es un sumergirse en los sentimientos y en los sentidos más *jondos* como el propio cante, a la vez que es un paseo didáctico, social e histórico por la Andalucía profunda. Lorca nos conduce a través de las claves principales de su libro al encuentro de nuestras soledades y de las soledades de su pueblo, de todos los pueblos. El cante es un motivo poético-pedagógico-histórico que el poeta encuentra para llevarnos y presentarnos lo más primitivo y original de su tierra, la vieja y sensible y dura Andalucía del llanto. ¿Sería igual si el poeta hubiera escrito lo mismo en prosa?

La poesía, esta fuente multifuncional también para Lorca nace sobre todo de una necesidad. Dice Octavio Paz en el *El Arco y la Lira*:

¹⁶⁸ Respecto al *Corán*, el libro escrito por Dios en el cielo.

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. **Operación capaz de cambiar al mundo**, la actividad poética es **revolucionaria** por naturaleza; **ejercicio espiritual**, es un método de liberación interior. La poesía **revela este mundo**; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. **Invitación al viaje; regreso a la tierra natal**. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, **diálogo con la ausencia**: el tedio, la angustia y la **desesperación la alimentan**. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, **conjuro, magia**. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. **Expresión histórica de razas, naciones, clases**. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y **el hombre adquiere al fin consciencia de ser algo más que tránsito**. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. **Hija del azar; fruto del cálculo**. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo.¹⁶⁹[sin negrita en el original]

Luego, escribir en prosa no sería lo mismo. Según el mismo Octavio Paz, la poesía es la libertad de la palabra, pues ésta está, en la poesía, liberada a las ambigüedades, a la pluralidad de los sentidos, está más cerca del lenguaje hablado. La prosa, al revés, es la prisión, la violencia a la palabra que está presa a su referente textual y estricto. ¿Podría Lorca hablar del elemento primitivo de su tierra simplemente a través de la prosa? Creo que no, la necesidad de poesía le ha pillado en su inspiración. En nuestro breve recorrido por algunos teóricos de la poesía vimos que su forma cambió de acuerdo con las necesidades de la sociedad y que es la misma a la vez, según el propio Paz, individual e histórica. Asimismo decíamos que la poesía es una de las responsables por la consciencia de un pueblo. No al azar en un época en que este pueblo se estaba perdiendo, una época de confusión social y artística provocada por la modernidad, un poeta como Lorca decide promover la vuelta a los orígenes. El cante jondo es un mundo, es un viaje al centro del individuo y *Poema del cante jondo* es otro mundo que necesita ser redescubierto, no sólo por los españoles, los andaluces, sino por el mundo. El poeta que reivindica la filiación oriental de su país, muestra a Europa y al mundo, a través de sus versos tan locales y cosmopolitas, la belleza y la singularidad de su tierra tan paradójica y tan singular. Al hablar de los desdichados de España y de los caminos de la pena, Lorca nos conduce hacia lo vedado, lo perdido, lo velado de su tierra. Reivindica esta historia y la comparte con los propios españoles que todavía no la conocen o no quieren conocerla.

De igual manera, decíamos que la poesía muchas veces sirve para que tomemos consciencia de algo que todavía no se nos hace claro, para sensibilizarnos respecto a temas que por una razón u otra no quieren mostrarse a nuestros ojos. Así, el mismo Federico hablará en

¹⁶⁹ Paz, 1986, p. 13.

muchas de sus obras del misterioso y marginado mundo de los gitanos, dedicando a este pueblo un libro entero que habla de sus penas, *Romancero Gitano*, bien como hablará de diferencias sociales a través de *Poeta en Nueva York* y de tantas obras tanto poéticas como de dramaturgia. Es decir, para un intelectual como Federico la poesía, aparte de catártica, es la forma de externar sus preocupaciones, además de ser la forma de hacer que sus palabras y las historias de aquellos que no tienen voz permanezcan y desborden los límites de la geografía. Realmente *Poema del cante jondo* es la bomba en potencia de la que nos habla María Zambrano (2006), que estalla a cada *hic et nunc* de la lectura. La poesía de Lorca es diálogo entre instinto y razón, pero gana espacio y es libre como el alma sin cuerpo, como la palabra pura y sagrada.

La poesía se acerca al canto, la poesía desciende del canto, todavía más del cante jondo. El cante jondo es la poesía de los sentidos. Un canto guardado siglos y siglos. Un canto que quiere ser libre, que quiere libertad y que necesita ser recuperado, compartido, divulgado, dignificado, historicizado. Necesita feligreses que lo valoren y se identifiquen con él, que no lo echen a perder. Imposible vivir el cante jondo, un cante fuerte e intenso, en la prosa que habla por palabras del intelecto y que intenta ser completa. La poesía nace del canto, el cante y la poesía nacen de la necesidad del hombre de comunicar, de comunicarse, de gritar y de callar, de llorar y de reír. El cante habla a través del eco del viento, de las gotas de rocío por la mañana, de la sangre caliente del trabajador, de la lágrima viva de la pena, que se convierten en fuerza irrefrenable en la persona del cantaor que encuentra su dios personal adentro de sí mismo. Lo mismo pasa con la poesía que también es instinto y fuerza, pero que habla por el silencio y que renace a cada lectura. Poeta y poesía, Cantaor y cante, médium y mantra, todos a la vez a la búsqueda del duende interior y del duende de España. El duende es la poesía hecha a través de la carne del ser humano, es la intersección entre el amor y la muerte.

El duende se puede manifestar a través de todos los tipos de arte, pero en tres de ellas se muestra con más facilidad: la música, la danza y la poesía hablada como dice Lorca (1968). El poema, según Octavio Paz (1986), es el lugar de encuentro del hombre con la poesía, es el medio que posibilita la recreación de la poesía a través de la recitación. Hay poema y hay poesía, ¿habrá duende?.

3.2 Teoría y Juego de la Poesía

Al hablar de poesía, de poema y de Lorca se nos hace imprescindible hablar de composición. La teoría de la composición ya se discute desde la poética aristotélica que encuentra eco, ya en el siglo XIX, en los escritos de Edgar Allan Poe, quien revive la polémica a través del ensayo *A filosofia da Composição* (1985)¹⁷⁰, donde el escritor, ya cansado del romanticismo que promulgaba la inspiración y el instinto como los responsables por el quehacer poético, nos habla a destajo de la técnica y del esfuerzo empleado para la construcción de su poema *El cuervo*. En tal ensayo, Poe hace hincapié en el hecho de que ningún momento de la composición está dedicado al azar, todo sería producto de un secuencia rígida de precisión, como si fuera la poesía un problema matemático. En el *problema* estarían involucradas varias cuestiones, es decir, la extensión, la sonoridad, las imágenes, etcétera que se organizarían en la mente del poeta, quien las trabajaría a través de arduos criterios de selección y rechazo, antes de convertir el problema en poema. Si pensamos como Poe, todo en la composición se orienta para producir un efecto. El primer efecto es la unidad del poema, o sea, el efecto de homogeneidad que debe poseer un texto que está formado. Según esta concepción, de distintos movimientos de ir y venir, de querer y no querer, del sí y del no que se organizan en la cabeza del autor. El efecto siguiente se referiría ya a la reacción que la poesía debe producir en sus lectores, es decir, un efecto de elevación del alma. Tales escritos de Poe han sido muy importantes para el terreno de la creación, no sólo para la composición de la poesía pues también fundó las bases para la teoría del cuento, convirtiéndose en uno de los textos más considerados y discutidos por la cuentística moderna .

Poe en *A filosofia* (1985) asume una posición muy radical con relación a la composición, pero, como se sabe, sus escritos responden a un contexto de su época¹⁷¹. La poesía siempre ha sido vista, de acuerdo con lo que hablábamos en la sección anterior, como algo que estaba más cerca del cielo que del hombre, estaba en las manos de los *ángeles*¹⁷² y de las *musas*. El autor norteamericano ya cansado de tantos compañeros suyos que decían escribir “por meio de uma

¹⁷⁰ En español *Método de composición*. Nombramos el ensayo en portugués ya que es el mismo que consta en la bibliografía.

¹⁷¹ Buscaba negar el *Romanticismo*.

¹⁷² Recordar, del capítulo anterior, las definiciones de Lorca para la musa y el ángel.

espécie de sutil frenesí, de intuição estática” (Poe, 1985, p.102), intenta reivindicar el trabajo humano en el arte sublime que es la escritura de un poema. Luego, el poema para Poe es trabajo, es inteligencia, lo que lo pone tal vez en un otro extremo de la idea de arte en España postulada por Lorca en *Teoría y Juego del duende*. Sin embargo, ¿estaría Poe del todo equivocado?

Federico García Lorca nos decía en *Teoría y Juego del duende* que la inteligencia es muchas veces enemiga del poeta, ya que lo pone en un trono y le hace pensar que sus pies ya no tocan el suelo, que es distinto de los demás seres de carne y hueso. La musa, que orienta al artista inteligente, se distingue del duende que orienta al artista en su momento único de intensidad emocional. Parecen ahí la inteligencia y la emoción lados antagónicos, opuestos, aunque los dos confluyan para la creación y manutención del arte poético como veremos más adelante.

Otro autor que discute la composición es el brasileño y también poeta, João Cabral de Melo Neto (1994), quien nos recuerda las dos posiciones antagónicas que orientan y siempre han orientado el proceso creativo. Para algunos sería la composición el acto de atrapar la poesía en el poema, mientras que para otros sería el acto de elaborar la poesía en el poema. Tales ideas propuestas por João son de gran importancia para nuestra discusión. El poema en ambas es la forma, la posibilidad de la poesía, su posibilidad de renacimiento, pero sigue siendo forma, materia, mientras la poesía es fluido del viento, del viento inabarcable, irrepetible, una orgía de los sentidos, la sensación del no-tiempo. La poesía es el pájaro, el poema es el árbol donde posa. El pájaro es libre y vuela hacia donde quiere, pero solo alza otros vuelos si tiene un apoyo material que lo impulse a ello¹⁷³. ¿Habría entonces entre poema/forma y poesía/magia una guerra real?

Asimismo, nos alerta el brasileño de que hoy día son muchas e infinitas las discusiones en relación al quehacer poético, lo que le otorga a la teoría literaria actual la posibilidad de hablar no más de *una* poética, un modelo de construcción de la buena poesía como nos hablaba Aristóteles, sino de *las* poéticas, la poética de cada autor. Tal perspectiva plural de la composición abre espacio una vez más para la polémica inteligencia/inspiración, ya que lo que se buscaría hoy día sería la originalidad. ¿Cómo alcanzarla? ¿Estarían agotadas las posibilidades de ser original?

¹⁷³ Recordemos aquí el poema de Mário Quintana, epígrafe de este capítulo.

En la constante búsqueda por la originalidad cada autor trabaja desde lo más profundo de su consciencia y con ello tiene la *opción* de crear, *su manera* de crear que está influida tanto por su experiencia (sea ésta empírica o literaria), por su gusto, por su inteligencia como, y sobre todo, por su necesidad personal o por la necesidad de su pueblo, ya que como veíamos antes la poesía también es fruto de una época y de un contexto social. Ahora, distintamente de lo que pasaba en la antigüedad cuando pertenecía a los dioses, la poesía pertenece al hombre –quien la crea- sea éste más tolerante en cuanto a sus ideas de lo poético o más riguroso.

Dice aún João Cabral que hoy generalmente un joven autor (1994, p.56) empieza a escribir instintivamente como una planta que crece. Algunos de éstos autores, cuando ya expertos, mantienen esta idea de la espontaneidad, sin embargo es muy difícil que tras los años de experiencia con la materia física y concreta del poema, este autor no pase a crear con más cuidado estético, no pase a reformular el poema, aunque muchas veces crea que no lo esté haciendo. Muchos son los casos de escritores que decían haber construido su poema de una sola vez, pero también muchos son los casos en que han sido defraudados a través de la descubierta de innúmeros bocetos del poema final que acusaban las tachas, las selecciones de palabras nuevas, en fin, el acto del pensamiento sobre la inspiración poética. La descubierta de los borradores de escritores famosos y la curiosidad cuanto al proceso creativo ha hecho que surgiera la Crítica Genética¹⁷⁴, teoría que se encarga de estudiar los manuscritos y borradores con el afán de establecer la poética de cada autor investigado. Esta corriente de la crítica literaria, que toma su nombre de la biología, intentará traer algunas luces sobre la composición que para muchos todavía se divide a través de la dialéctica entre inspiración y técnica.

Para algunos la inspiración se identificará como una suerte de fuerza sobrenatural. Los adeptos de este pensamiento, según Cabral de Melo Neto (1994, p. 58), piensan que el poema se presenta como la representación, la traducción de una experiencia directa, es el eco de lo inmediato. De esta manera el poema no es autónomo, puesto que actúa nada más que como un trasmisor de poesía. Tal posición frente a la creación relegaría al poema el puesto de materia capaz de sanar la necesidad de expresión de la poesía. El poema, en esta concepción, inmortaliza la experiencia poética que es única e irrepetible. El poema nace de una necesidad de escribir y no

¹⁷⁴ Ver Grésillon, 2007.

es lo principal, lo más importante sería la experiencia poética vivida. Los poetas que decantan a esta idea generalmente, según el mismo autor, tienen como producto un poema que muchas veces parece no estar organizado, por lo cual se les acusa de falta de cuidado estético, según cuenta João Cabral. La razón de ello está en la función que cumple el poema, que para esta clase de poetas sólo funciona como una especie de testigo. Así, como esté más cerca de lo vivido mejor, ya que sin la actuación del cerebro y del sentido crítico sobre el lenguaje del poema, éste se asemejaría más a la experiencia viva. La poesía, para tales poetas, es libre, es experiencia. Luego, para ellos, es imposible producir con un poema un efecto antevisto, premeditado, en el lector pues la poesía es siempre nueva y muy subjetiva. Tal poema, que quiere acercarse a lo vivido, es como un código que será captado por determinadas personas y no por todas. Tal poesía está hecha para ser leída y no releída dice el poeta brasileño (1994).

No obstante, la poesía, en cambio de hablar, puede comunicar e intensificar una experiencia emotiva a través de un recurso muy *peligroso* que tiene a su mano todo poeta, la inteligencia. En este segundo caso, apuntado por el poeta brasileño referido anteriormente, el poeta escribe para lectores, mientras que en el primero escribe para sí mismo, intentando librarse de algo que ya no soporta. El lector es el responsable de que haya la comunicación. Si éste no entiende los códigos del poema, para esta segunda clase de poetas, la poesía no existe. En este caso hablamos de un lector *real*, no de un lector *posible* (de la poesía no tan elaborada) que, muchas veces según João Cabral, es el mismo poeta. Este lector posible sería un producto del hermetismo en la poesía. El hombre moderno y hermético, perdido en una sociedad egoísta e individualista ya no quiere comunicarse, simplemente quiere comunicar, vaciarse de aquello que lo agobia, que lo enloquece, que lo obsesiona, que lo enamora, quiere más que nada exorcizarse. Para el autor brasileño este es el momento que vive el poeta de hoy que piensa que la inspiración, muchas veces entendida como la cuna del sentimiento, no se puede dejar llevar por el demonio de la técnica que la destruiría en su esencia. El poema debe salir de nuestras manos como ha llegado, confuso, problemático, disperso, heterogéneo, difícil como el mismo hombre de hoy. ¿Habrá paz algún día entre inspiración y técnica?

Añade todavía el mismo João Cabral que hubo momentos en que la inspiración y el trabajo artístico no se oponían entre sí (1994, p. 69), visto que antes se creía que la creación

estaba subordinada a la comunicación. Recordemos a María Zambrano (1993) que nos decía que escribir es la forma de defender un soledad, pero una soledad comunicable. La faena de este poeta que quiere comunicar es entonces llegar más allá, tocar, herir, despertar, maravillar los sentidos y hacer que los temas corrientes que todos ven y conocen se perciban por los ojos del mismo hombre corriente de forma distinta, de una forma nueva e inolvidable. El hombre corriente, a través de la poesía que comunica, percibe bellezas nuevas, no sólo bellezas inventadas, sino bellezas que parecían estarle vedadas por el monstruo de la cotidianidad. Recordemos aquí como breve ejemplo al genio Pablo Neruda que en sus *Odas elementales* nos hace ver la belleza oculta de un tomate, algo cotidiano, sencillo y a través de sus palabras, bellísimo, de una poesía que desborda los límites de la materia:

La calle
se llenó de tomates,
mediodía,
verano,
la luz
se parte
en dos
mitades
de tomate,
corre
por las calles
el jugo.
En diciembre
se desata
el tomate,
invade
las cocinas,
entra por los almuerzos
se sienta
reposado
en los apradores,
entre los vasos,
las mantequilleras,
los saleros azules...¹⁷⁵

Lo mismo ocurre con el tan combatido Góngora, de quien habla Federico García Lorca en una de sus conferencias que analizaremos más adelante. Góngora, maestro de la metáfora, nos da un nuevo sentido a las ya cansadas y comunes *horas* “Las horas ya de números vestida” (Góngora apud García Lorca, 1968, p.73), o entonces para el ya conocido mar al llamarlo

¹⁷⁵ Neruda, 1954, p.200.

“Centauro ya espumoso el Océano/ -medio mar, medio ría-/ dos veces huella la campana del día./pretendiendo escalar el monte en vano.” (Góngora apud García Lorca, 1968, p.80) . ¿Por el simple hecho de que sus poemas comunican no serían Neruda y Góngora poetas inspirados ya que trabajan con la arquitectura del poema?

Para comunicarse cada vez mejor, como Neruda o el poeta del barroco español, el poeta tiene que ser un as de las imágenes y como dice el mismo Lorca en su conferencia¹⁷⁶ sobre Góngora, tiene que ser “profesor en los cinco sentidos corporales” (García Lorca, 1968, p.67), o sea, debe ver, sentir y comunicar con una intensidad más grande que la de nadie. Debe ver para poder captar y producir, desde su mirada siempre nueva, una impresión también siempre nueva producida por el lenguaje que se basa y se organiza por imágenes.

Acorde con las ideas de Lorca del poeta profesor, João Cabral de Melo Neto nos cuenta que la poesía de hoy ha mejorado mucho sus técnicas (1994, p.98). Así, el arte poético pasa a ser un constante fundir de experiencias y sensaciones, contando la poesía actual con una variedad muy grande de posibilidades nuevas que se plasman en la estructura de los versos, en la estructura de la imagen, en la estructura de la palabra e incluso en la disposición tipográfica del poema. La poesía antes que nada debe dialogar con lo visible, con lo audible, con los olores, en fin con todas las sensaciones y el poeta debe ser el profesor, el que nos introduce en este mágico y real mundo nuevo que es la experiencia poética.

Es importante recordar que toda poesía siempre actúa de acuerdo a su época¹⁷⁷, aunque vaya más allá de ella. A su vez, todo poeta es como el diplomata de su tierra, el divulgador de la lengua y el responsable por mantener el diálogo entre épocas y poetas, por ello se hace imprescindible la comunicación en la poesía. Todo poeta es, asimismo, producto de una época, lo mismo los procesos de composición, y, aunque las técnicas referentes a la composición hayan cambiado mucho desde la época de Aristóteles, aún hoy la polémica entre inspiración, vista como instinto, y técnica vista como cárcel de la palabra están en tela de juicio y causan los más acalorados debates entre los teóricos y aquellos poetas que dicen que sus obras no pasan por el

¹⁷⁶ Hablaremos de la conferencia con más detalle más adelante.

¹⁷⁷ No nos olvidemos de que en la antigüedad cada tipo de poesía recibía un nombre de acuerdo con la función que desarrollaba en la sociedad.

tamiz de la razón. ¿Cuál sería la posición de Federico en este contexto? ¿Cuál sería la posición de su España en este contexto? ¿Sería la tierra caracterizada por la intensidad, la tierra del duende, una tierra donde la técnica senta las bases para la poesía? ¿Sería únicamente la inspiración pura y simple la responsable por la poesía de España?

3.3 El Federico de la prosa y algunas luces a su poesía: Teorías o Juegos de su quehacer poético.

Federico García Lorca es el poeta que nace en una España en crisis –la pérdida de las colonias ultramarinas de 1898- y que muere en una España en una crisis todavía mayor –los comienzos de la Guerra Civil Española. Fue un autor que, pese a su drama personal ya tan consabido¹⁷⁸, ha vuelto a iluminar los oscuros rumbos hacia su país y que en su obra lo ha definido de forma constante y apasionada. Un autor que ha sentido su España, su Andalucía hasta la médula y que sufrió también hasta la médula las consecuencias de vivir en una tierra abierta a la muerte como la llama en *Teoría y Juego del duende*.

Federico, el que cantó a los pobres y a los gitanos, nació¹⁷⁹ en una familia abonada de la aristocrática Granada de fines del siglo XIX y principios del XX. De salud débil, el niño siempre estuvo involucrado hasta las entrañas con su tierra morena, una tierra que como vimos descende de la lejanía en el tiempo y en el espacio, una tierra que sabe a sangre como las mismas letras del cante jondo y las letras de las nanas infantiles¹⁸⁰ que hacen dormir a sus niños asustados y miedosos. Desde muy joven el escritor granadino ya no podía, bien como judíos, árabes y gitanos¹⁸¹, hacerse invisible a los ojos de la sociedad cristiana, rígida y cerrada de su Granada imponente, su Granada altiva, pero coja de una pierna. Lorca al mismo tiempo que vivía de la imaginación, tenía un sentido muy puntual de la historia de su país y, al igual que aquellos

¹⁷⁸ Hacemos hincapié que en este trabajo no queremos explotar la biografía de Federico García Lorca tan marcada por su asesinato y por teorías polémicas respecto a su persona. Por esta razón, los datos sobre la biografía del autor son escasos y sólo se muestran cuando se hacen necesarios para cumplir el propósito de análisis al que nos propusimos. Queremos, a través de este trabajo, analizar la poética de Lorca en la creación de *Poema del Cante Jondo* y no discutir la biografía de su autor, ni tampoco la Guerra Civil Española.

¹⁷⁹ Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros, Provincia de Granada, a 5 de junio de 1898.

¹⁸⁰ Más adelante analizaremos su conferencia llamada *Las nanas infantiles*.

¹⁸¹ Como hemos visto en el primer capítulo.

visionarios como Cervantes, tenía el don de la observación, de la contemplación de su época y de los acontecimientos al instante en que los mismos ocurrían. Hecho que para muchos contribuyó de alguna manera a su muerte precoz. Testigo de ello es lo que dice Lorca en entrevista al diario “El sol” de Madrid donde podemos ver su claridad de ideas respecto a lo que pasaba en la España de aquel entonces, a punto de que estallara la Guerra Civil y los movimientos de falso nacionalismo:

Yo soy español integral y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; pero odio al que es español por ser español nada más, yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista, abstracta, por el sólo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la médula, pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política.¹⁸²

Como un intelectual completo, Federico profundizó, en su breve vida, en muchas áreas del conocimiento como el Derecho, la Filosofía, la Música y las Letras, siendo éstas dos últimas los grandes puentes para este análisis. En el terreno de las Letras fue dramaturgo, poeta, además de un importante conferencista de una claridad y agudeza de ideas intensa y pulsante. Sin embargo, aunque fuera un escritor fascinante, muy poco se ha escrito en cuanto a la obra de Lorca, sobre todo en Brasil. El ser humano de hoy día, perdido en su drama personal, parece vivir de lo ajeno, de la necesidad de saber de la vida del prójimo, por ello Lorca ha sido mucho más corpus para biografías que intentaban descubrir los hechos que lo llevaron a la temprana muerte, que fuente de estudios que valoraran, recuperaran, analizaran y divulgaran su obra como el que nos proponemos a través de este trabajo¹⁸³. Como sabemos la muerte hace los mitos, con todo Lorca no necesitaría haber llevado un tiro en la nuca en pleno estallido de la Guerra Civil Española para romper las fronteras de su (en la época del escritor) tan cerrado y conservador país. Las páginas de Lorca son el cuchillo cortante que esparce la sangre de los siglos, son objeto de la pasión y del entusiasmo por la vida que le late febril en las venas. De una vida que esconde detrás de muros muy bajos su cómplice y adversaria, la muerte fatal del duelo de las navajas afiladas de sus versos. Lorca era un poeta realmente de lo barroco, al ejemplo de su paisano andaluz Góngora¹⁸⁴, y también como éste un producto de su época, de un nuevo barroquismo, el barroco

¹⁸² García Lorca apud Gibson, 1985, p.38.

¹⁸³ No decimos aquí que no haya estudios, sino que estos son menos frecuentes que los estudios sobre su biografía.

¹⁸⁴ Analizaremos más adelante la conferencia *La imagen poética de Don Luis de Góngora*.

de la carne del hombre que se abre a través del poder de la metáfora lorquiana, una metáfora que pasea por la oscuridad y que despierta el duende salvaje de su quehacer poético.

No al azar Lorca ha sido tildado de trágico, de dramático, como lo llama Roque Esteban Scarpa (1961), o entonces de intenso como lo llama Christoph Eich (1958), o aún de un poeta contemplativo y que absorbe todo lo que le llega a las manos como dirá Jaroslav Flys (1955). Lorca realmente ha recorrido los distintos caminos del quehacer literario y pese a todo lo nuevo, lo distinto, lo fresco que ha conocido no ha perdido jamás el carácter vivo de su letra fiera y ardiente que se mostraba presente desde *Impresiones y Paisajes* (1918). Aunque gran observador lo que no se puede decir de la poesía de Lorca es que es simplemente una confluencia de imágenes poéticas. No, en absoluto, la poesía de Lorca es viva, porque justamente siempre ha transitado por las líneas tenues entre la vida y la muerte, ha estado “entre” con todo el simbolismo de la preposición. De igual manera, su poesía se ha construido sobre las líneas tenues que él mismo construye sobre su país, tan dicotómico y que siempre ha sido zona de paso, el entre lugar, lo exótico, lo singular y lo plural de Europa. Ya Unamuno, de quien Lorca y su generación están seguramente influidos, nos hablaba de la singularidad y fervorosidad de los españoles. Con todo, aunque descienda de esta tradición literaria de la Generación del 98, Federico incluye en las ideas unamunianas, a veces melancólicas y pesimistas, la presencia de la vida pulsante. El español no es en las palabras de Lorca un melancólico, sino que es el que vive la pena y el dolor ardiente, no un dolor pasivo y conformado, pero un dolor que grita, que alza su voz más allá de los límites de sí mismo.

Aunque haya nacido en una acaudalada familia, el poeta siempre se ha preocupado con el pueblo y con el folclore de este pueblo, hecho que hará que el andaluz busque resucitar los valores primitivos de su tierra en la misma época en que España se perdía en un juego de falsas nacionalidades y en tópicos sobre la cultura española, la famosa *Zarzuela* que odiaba tanto Lorca. Con ello, Federico desde sus primeros escritos orientará su pluma a la idea de definir su tierra, pero definirla a través de sus mismas palabras, desde sus mismas entrañas. Desde las vías de la experiencia y del sentimiento. Luego, no sólo en sus poesías hablará de España como también en algunas de sus conferencias que se hacen imprescindibles para cualquier estudio de la poética lorquiana.

El poeta que, según Christoph Eich, resistía a publicar sus poemas “temiendo que perdieran con ello la espontaneidad de la palabra hablada, aquel duende que, gracias al poeta fascinaba a todo público.” (Eich, 1958, p. 38), no estuvo libre de la dialéctica (inspiración/técnica) de la composición del poema y a través de sus conferencias nos brindará con variopintas teorías que llegan al alma de su obra, aunque no hablen directamente de su poética.

Ya desde *Impresiones* el poeta, un contemplativo como todo andaluz, según Flys (1955), hace que pongamos los pies en su tierra encantada, su Granada y su Albaicín¹⁸⁵ que tiene “sonidos negros y apasionados” (García Lorca, 1968, p.3), con sus casas tristes y soñadoras. En la mística del poeta, que ya empieza a formarse desde sus primeros escritos, Granada será la tierra de lo diminuto, la tierra cerrada para muchos de la que hablará haciendo coro a los versos de otro poeta andaluz, Pedro Soto de Rojas¹⁸⁶, a quien cita en su célebre frase “Paraíso cerrado para muchos, espacios abiertos para pocos” (García Lorca, 1968, p.9). La tierra de la Alhambra de los Nazaríes es la tierra de la minucia, del detalle, pero es, a la misma vez, la tierra que no tiene salida, la tierra que carga a costas el drama de los años y de un pasado lleno de ecos de otras voces lejanas, voces orientales, aire oriental que la convierten en el ambiente oculto de los sueños y de la soledad. Granada en palabras del poeta es una tierra “llena de iniciativas, pero falta de acción” (García Lorca, 1968, p.8), una tierra que exhibe una magnitud tremenda a través de la belleza plástica y sin parangón de sus fuentes y surtidores, pero que se olvida de que en la Alhambra mora se ha construido el Palacio de Carlos V¹⁸⁷, el sello de la rigurosidad cristiana, de la intolerancia. La misma Granada, en la mitología del poeta que ya está fundada por su palabra, se opone a la colorida Sevilla del Guadalquivir¹⁸⁸, puerta de entrada y de salida. Mientras su Granada tiene dos ríos encerrados en sí mismos, Sevilla tiene el majestuoso Guadalquivir que comunica con el mar. Si Granada es la pena, Sevilla es el escape, la posibilidad de libertad, aunque esta libertad sea tan solo un disfraz de la pena morena que gobierna a Andalucía, la del

¹⁸⁵ Barrio granadino nacido a la época de la dominación musulmana y abrigo de gitanos, árabes y judíos. Dirá Lorca en una de sus conferencias : “Verdad es que en el aire de Córdoba y Granada quedan gestos y líneas de la remota Arabia, como es evidente que en el turbio palimpsesto del Albaicín surgen evocaciones de ciudades perdidas” (García Lorca, 1999, p.158)

¹⁸⁶ Poeta del Siglo de Oro español a quien Lorca nombra y aún su voz al hablar de Granada en *Granada* (Paraíso Cerrado para muchos) (García Lorca, 1968, p. 5-9).

¹⁸⁷ Tras la Reconquista de Granada, 1492, la Alhambra pasa a pertenecer a los Reyes Católicos. En 1527 Carlos V empieza la construcción de un Palacio de estilo neoclásico que discuerda totalmente de la majestuosa arquitectura del palacio árabe. La obra que estuvo en manos de Pedro Machuca, construcción cristiana, es un sello del nuevo dominio, del poder del cristianismo frente al mundo musulmán.

¹⁸⁸ Río que baña Sevilla y que era la puerta de salida rumbo a América en la época de la conquista y la colonización.

llanto¹⁸⁹. Granada, al contrario de Sevilla “no puede salir de su casa” (García Lorca, 1968, p.6), está encerrada adentro de sus gigantes de piedra y sus ornamentos de yeso, por ello, ya que no puede escaparse de sí misma, es una ciudad para la contemplación y la fantasía. No nos olvidemos que nuestro, contemplativo autor como dice Flys (1955), es fruto de esta misma Granada tan gigante –si pensamos en sus construcciones de piedra sobre la colina- y a la vez tan diminuta. Granada en fin, aunque quiera ser cristiana, rigurosa y productiva, es morisca, una tierra típica para la poesía, ya que la poesía es fruto de una experiencia o de una posibilidad. Granada respira el pasado y la gloria lejana, la imagen y la belleza distantes. El hombre, que no vive del todo en Granada, quiere trascender y nada mejor que la sagrada poesía de la bella arquitectura granadina para hacer que alcemos vuelo hacia el más allá de nosotros mismos.

Granada, por lo expuesto, es también un escenario perfecto para el desarrollo del cante jondo, ya que en éste, el hombre hecho de carne va más allá de su pobre cuerpo de mortal y alcanza los profundos caminos del alma. El cante, producto, según el poeta y según su inspirador Manuel de Falla, encuentra en Granada el escenario típico para su nacimiento ya que lo jondo descende de tres factores principales como expone Lorca en su conferencia *Arquitectura del cante jondo* tantas veces leída en España, los tres factores tuvieron gran acogida en la Granada andaluza:

La adopción por la Iglesia española del canto litúrgico, la invasión sarracena, que traía a la Península por tercera vez un nuevo torrente de sangre africana, y la llegada de numerosas bandas de gitanos.¹⁹⁰

Aunque la obra de Lorca tenga siempre un carácter local muy presente, serán cuatro las conferencias en las que definirá con más ahinco su tierra y nos dejará entrever algunas de sus ideas en relación a la composición, a su idea sobre la función del poeta y de la poesía. Serán ellas: *La imagen poética de Luis de Góngora* donde Federico discute la figura y la creación poética de este otro poeta andaluz, rey del barroco español, figura tan polemizada y mal entendida en España por más de tres siglos¹⁹¹; *Imaginación, Inspiración, Evasión* donde el poeta nos hablará

¹⁸⁹ Referencia al poema *Pueblo* de *Poema del Cante Jondo*.

¹⁹⁰ García Lorca, 1968, p. 58.

¹⁹¹ Según dice Lorca en la misma conferencia.

de la misión del poeta y de la poesía; *Las Nanas infantiles* donde una vez más Lorca se zambulle en el ámago del pueblo para definir así la cultura española a través del escrutinio y análisis cuidadoso de las letras de las canciones de cuna de España que difieren sobremanera de las nanas europeas; y sin duda, *Teoría y juego del duende* donde más que nadie el granadino va a la carne de su tierra y de ella emerge con las claves para que entendamos la tan fervorosa España de duende y de “ayes”, la España que grita y que suena a naciendo y a muriendo, a comenzando y a acabándose, caminando apoyada por los pasos de su duende, que difiere de la musa alemana y del ángel italiano. Analicemos con más detalle tales conferencias para que podamos dar algunos pasos más hacia *Poema del cante jondo* y hacia la poética de nuestro autor.

3.3.1 Para García Lorca ¿qué es la poesía?

En *La imagen poética de Don Luis Góngora*, Federico García Lorca analiza la figura y la poética de un autor que, según él, no ha sido entendido del todo en España siendo muchas veces llamado en los institutos de enseñanza como el “ángel de luz que se convirtió en el ángel de tinieblas” (García Lorca, 1968, p.62). Sin embargo, para Lorca su conterráneo andaluz, Góngora, era uno de los poetas más geniales e inspirados que ha tenido España. Lorca al hablar de Góngora nos permite entrever sus ideas respecto a la poesía y a la creación. Dice el poeta granadino que el lenguaje está hecho de imágenes y que el pueblo andaluz y español tiene una riqueza impresionante de éstas. Luego, es la tierra española un llamado a la poesía, por ello el éxito obtenido por el barroco en España, una pluralidad sin fin de imágenes contrastantes y paradójales, ángeles y demonios, cielo e infierno, pasión. Con todo, España como una tierra tan paradójal, como ya hemos mencionado tantas veces a lo largo de este trabajo, no estaría del todo preparada para recibir lo nuevo, pues tenía también el compromiso con la tradición y con el rigor que le cobraba el resto del mundo. A razón de ello, Góngora fue visto por los españoles de su época como “un leproso lleno de llagas de fría luz de plata, con la rama novísima en las manos esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora” (García Lorca, 1968, p.66). Góngora era el poeta que estaba cansado ya de las viejas fórmulas que usaban sus coetáneos para hacer poesía. Consideraba, el poeta el barroco del Siglo de Oro, la poesía de su época llena de defectos e imperfecciones, estaba harto del llamado *color*

local y buscó un nuevo camino para el arte, la técnica. Góngora es el poeta que hace el examen de consciencia de su propia obra, que posee la capacidad crítica y el deseo de superación, es el hombre que domina la mecánica de su propia creación. ¿Sería Lorca un discípulo suyo? En esta conferencia Lorca nos da la siguiente lección a ejemplo de la creación de Góngora:

Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas.¹⁹²

Al hablar del otro andaluz, el granadino aúna su voz a la de João Cabral de Melo Neto (1994). Para ambos hay poetas que priman por la comunicación, para ello hay que dominar los cinco sentidos ya que la poesía es sagrada y, como decía Zambrano (1993), es a la vez pensamiento, imagen, ritmo y silencio. Para Lorca, Góngora es el maestro en la metáfora y ésta se rige siempre por la vista que la delimita dándole forma y un radio de acción. Cada imagen que encierra una metáfora es ya un mito creado. La metáfora es, luego, la palabra creadora y el poeta es por ello un cazador de imágenes, un fundador de metáforas, un creador de mitos.

La originalidad de Luis de Góngora, aparte de la puramente gramatical, está en su método de cazar imágenes, que estudió utilizando sus dramáticos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da el mito, estudia las bellas concepciones de los pueblos clásicos y huyendo de las montañas y de sus visiones lumínicas, se sienta a las orilla del mar...Allí ata su imaginación y le pone bridas como si fuera un escultor para empezar su poema.¹⁹³

La calidad del poeta estaría así en su capacidad creativa y en su capacidad de manipular y resignificar las imágenes. Cada imagen nos produce un concepto, un sentimiento, un sentido. El color rojo que para algunos es amor, para otros es el infierno, o el pecado. Así, cabría al poeta que quiere comunicar, seleccionar y orientar el camino de la metáfora a través de la fundación de mitos por su palabra sagrada. Palabra sagrada porque viva, pero palabra trabajada por las manos del hombre, por el sudor y la carne del hombre. El buen poeta, el buen observador, o contemplativo es aquel que consigue transplantar la belleza de la imagen a la dureza de los signos materiales, al papel, a la pluma haciendo que la imagen estática cobre vida por la arquitectura,

¹⁹² García Lorca, 1968, p.67.

¹⁹³ *Ibidem*, p.69.

por el juego de la metáfora que se establece adentro del poema, el ruego en el que se enfrentan inspiración y técnica. En un poema el mar puede ser soledad, pasión, violencia, dolor, espera, miedo, paz, inmensidad, todo dependerá de para qué lado el poeta direcciona, mínimamente claro está, las riendas del caballo que lleva la metáfora. Dice Lorca que para llevarnos a planos diferentes la imagen debe ser triplicada, o duplicada para “redondear la sensación y comunicarla con todos sus aspectos” (García Lorca, 1968, p.73). Al poeta le toca entonces agarrar la imagen común y corriente que tenemos todos delante de los ojos cada día y llevarla al rincón oscuro y mágico de su cerebro desde donde salen transformadas y listas para comunicar y despertar todos los cinco sentidos. La imagen poética no es el objeto natural, es el objeto resignificado infinitas veces y devuelto al mundo libre, a la vez que se prende este objeto a nuevas realidades para que pueda fundirse una vez más con el mundo de las cosas y elevar el alma al mundo de lo etéreo, es decir, convertirse en poesía.

En el seguimiento de la conferencia sobre Luis de Góngora, Lorca, nuestro cazador, finalmente se deja ver nítidamente por detrás de los espejos que reflejan al poeta barroco. Es obvio que la admiración de nuestro andaluz por el cordobés es impresionante, aún más si llevamos en cuenta la idea que aporta M. Flys (1955) de que Lorca, bien como Góngora, no es un parricida. Lorca es suficientemente original al punto de saberse aprovechar de lo que ha heredado y transformarlo, llevarlo a su cámara oscura y adaptarlo a su forma nueva y empírica de crear. En sus mismas conferencias Federico nos colma de bellísimas imágenes que son manipuladas por la genialidad y la pulsante y viva astucia del poeta. Lorca al igual que Góngora es un maestro de las imágenes. ¿Tendrá algo que ver el hecho de que ambos son andaluces, la tierra del contemplar, de las horas muertas? De esta forma, nos entrega el poeta en su conferencia un mito más, esta vez él es testigo del mito:

El poeta que va a hacer un poema (**lo sé por experiencia propia**) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un **miedo** inexplicable rumorea en el **corazón**. Para serenarse, siempre es conveniente beber un vaso de agua fresca y hacer con la pluma **negros rasgos** sin sentido. Digo negros, porque...ahora voy a hacerles una **revelación íntima...yo no uso tinta de colores**. Va el poeta a una cacería.¹⁹⁴ [sin negrita en el original]

¹⁹⁴ García Lorca, 1968, p.74.

Al hablarnos del *poeta*, Lorca está hablando de sí mismo, hecho que recalca cuando nos hace la revelación íntima de la pluma. Al fundar su mito, Lorca habla de su proceso creativo, está él analizando, o fundando en el texto de Góngora su misma poética, tan pasional como el mismo autor. El poeta está al empezar a escribir como que poseído por el gusanillo, del que hablamos en el capítulo 2, que agarra a los toreros o tal vez del mismo duende creativo e insano. Ese miedo, esa cátersis que acomete el poeta se aparca en el corazón, no en el cerebro. La inspiración, el toreo de la palabra tiene entonces que ser controlado, sea con los rasgos negros de la pluma sea con el vaso de agua. ¿Por qué?

Porque el mismo poeta que va a la cacería debe hacerlo ya con “un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas y las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos” (García Lorca, 1968, p.74). No nos olvidemos que el primero de los cinco sentidos que debe dominar el poeta es la vista puesto que es la responsable por empezar la creación de la metáfora, el cohete que alza el poema a lo más alto de la divinidad y a lo más hondo del ser humano. El poeta debe llevarse consigo el plano del poema que tiene entrevisto para que sepa salirse de los espejismos que lo acometen en una primera mirada. Ya decía Paul Valéry, citado en la conferencia de Lorca que el estado de inspiración no es conveniente para escribir un poema. Aduce Lorca a las palabras de Valéry:

El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre. Aún los místicos, trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus Celdas y se va perdiendo en las nubes. **Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen, pero no el vestido.**¹⁹⁵ [sin negrita en el original]

En este trecho, vemos claramente la visión de Lorca sobre la paradoja inspiración/técnica. El poeta que siente el gusanillo de la palabra, el duende, el miedo y el corazón que late, está movido por las ganas del viaje, del irse al más allá de sí mismo, sin embargo, este estado de trance es peligroso para el poema, porque, tal vez, en el ímpetu de la experiencia maravillosa, el poema no abarque toda la magnitud de la experiencia vivida. En fin, el poema construido en este

¹⁹⁵ García Lorca, 1968, p.75.

estado febril, no comunica. Recordemos que el poema de Lorca antes que nada es un vehículo para que conozcamos, su tierra, el dolor, la pena, la vida y la muerte de su tierra. Federico siempre ha llamado la atención por donde pasaba no sólo por la vida y la magia de sus palabras que embrujaban a auditorios enteros, sino también por la lucidez de sus ideas y por su consciencia de época. Estar inspirado es ir y volver a sus propios adentros que consecuentemente nos llevan hacia más allá de nosotros mismos, luego al escribir inspirados estaríamos en un estado de confusión, un estado febril que no permitiría narrar la maravilla de lo vivido, de lo sentido. Trabajaríamos con palabras sueltas que con gran esfuerzo comunicarían a aquel que estuviera dispuesto o abierto a nuestra experiencia, en fin, a pocos. Nuestro poema sería hermético, poco comunicativo, estéril. Luego, el poema, que es a su vez narración, que comunica, debe dar testigo y contar a través de los signos las experiencias que están allende los sentidos. Para contar, narrar se necesita describir, vivir, pensar, fundar conceptos que lleguen a aquel para quien debo narrar. Si hay narración hay un narrador y hay el que recibe la narración, el lector. De esta manera el poema es la posibilidad de expandir la experiencia metafísica de la poesía. El poema aquí es algo positivo puesto que es la posibilidad de trascender a través del lenguaje, de viajar a través del encantamiento que produce este lenguaje nuevo, metafórico, imagen hecha carne, el vestido nuevo y bello de la poesía. El poeta, a su vez, es el rocío que vivifica la vida de las palabras ya que es el responsable por recuperar, darle vida, resucitar al hombre de su cotidianidad, revelar la clave del misterio, un misterio que estaba delante de sus mismos ojos y que no ha podido revelársele por sus propios medios físicos. El poeta es el hombre sagrado que les trae luz a los ciegos que físicamente ya ven. La narración es en palabras de Lorca “como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes” (García Lorca, 1968, p. 81). Como podemos ver en la selección de metáforas usadas por Lorca un esqueleto/poema es el responsable por mantener en su sitio la carne/imágenes y ambos guardan el alma/poesía.

En *Imaginación, Inspiración, Evasión*, otro de sus escritos en prosa, dice Lorca que la misión del poeta es animar, darle vida a las palabras, dar alma (García Lorca, 1968, p.85), luego, la poesía jamás puede ser la indiferencia. El poema es lo que le da vida a la metáfora, como habíamos visto en su conferencia anterior, y ésta es a la vez hija de la imaginación. La imaginación es en verdad responsable aun por la realidad, ya que fue la imaginación, según el poeta, que ha inventado incluso los cuatro puntos cardinales que orientan el hombre, la realidad.

Luego, la imaginación no es y no puede ser totalmente libre, puesto que necesita un orden y un límite:

La imaginación es el primer escalón y la base de toda poesía...El poeta construye con ella una torre contra los elementos y contra el misterio. Es inatacable, ordena y es escuchado. Pero se le escapan casi siempre las mejores aves y las más refulgentes luces. **Es difícil que un poeta imaginativo puro** (llamémosle así) **produzca emociones intensas con su poesía.**¹⁹⁶ [sin negrita en el original]

¿Por qué? Claro, porque a la imaginación le falta la vida y la poesía de la realidad. Dice Lorca que la realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son mucho más poéticos que la misma imaginación pura. Una vez más el poeta andaluz acerca la poesía a la realidad. La poesía verdadera está más cerca de la realidad, de la tierra, de la carne, de la sangre, en fin del hombre que de la etérea e indescifrable musa. Así, el acto de crear es un proceso muy complejo. Primero está la vista de la realidad misma, enseguida nace la imaginación a partir de esta visión y luego está el hecho de limpiar, de concretar lo que la realidad y la imaginación crearon para fundar los mitos a través de la metáfora y las palabras del poema, esqueleto de la poesía que comunica. El poeta de esta forma pasea por la imaginación, pero también está limitado por ella, pues, para que cobre vida, la poesía debe tener carne, sangre, realidad humana. A la imaginación le faltan la materialidad de los sentimientos humanos, le falta la experiencia humana, bien como al duende le falta un cuerpo vivo. Sin los sentimientos de la carne, la imaginación no adquiriría nunca un valor adecuado. Así podemos percibir que no basta que el poeta sea un contemplativo, también debe ser un ser humano de carne y hueso. El poeta no debe esperar la musa o el ángel, debe sí ser un animador, un responsable por darle alma a aquellos que ya no la sienten, a aquellos que la tienen muy escondida, tal vez impenetrable. Sin embargo nos recuerda el poeta que:

Así como la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética. Ya no sirve la técnica adquirida, no hay ningún postulado estético sobre el operar: y así la imaginación es un descubrimiento, la inspiración es un don, un inefable regalo.¹⁹⁷

¹⁹⁶ García Lorca, 1968, p.86.

¹⁹⁷ Ibidem, p.88.

Ahora podemos comprender finalmente el pensamiento de Lorca respecto a la composición. El poeta es tomado por la inspiración que es, a su vez, un don, un regalo, una gracia de Dios. Sale entonces a cazar imágenes, pero con un plano claro del poema, ya que no puede perderse en la oscuridad del camino. Recordemos que el poeta sale de noche y como debe ser profesor en los cinco sentidos, un ser humano que siente de verdad, sabrá reconocer las verdaderas bellezas entre los tantos espejismos que pasarán por delante de sus ojos. Las imágenes que sirven al poeta serán aquellas que estén vestidas del sentimiento real del ser humano. El poeta no puede ser un puro contemplativo, debe también actuar, trabajar sobre aquello que contempla, para traer el regalo mágico de la inspiración a ras del suelo, al terreno del hombre y de la mujer comunes y corrientes, para que éstos, tocando el suelo se alcen, ganen alas con la poesía y se transporten a regiones desconocidas. Para el poema hay técnica, pero para la inspiración no. El poeta debe ser un artista inspirado para que su poesía trascienda, pero a la vez debe ser un alma sensible y debe tener un cuerpo de carne y hueso. El poeta entonces vuela a lo alto y trabaja con los pies en el suelo. El poema es como el toro que está delante del torero, hay que matarlo con la inspiración, con la técnica y con la sangre. Tal idea de fusión entre inspiración y técnica se plasma en un comentario que ha hecho Lorca a su compañero Gerardo Diego. Cuando entrevistado sobre la poesía, le dijo Lorca:

Pero ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarle, y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesía. Eso déjasele a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía.

Aquí está: mira. Yo **tengo el fuego en mis manos**. Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente, pero no puedo hablar de él sin literatura. Yo comprendo todas las poéticas; podría hablar de ellas si no cambiara de opinión, cada cinco minutos. No sé. Puede que algún día me guste la poesía mala con locura. Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana, y no terminarlo nunca.

En mis conferencias he hablado a veces de la Poesía, pero de lo único que no puedo hablar es de mi poesía. **Y no porque sea un inconsciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios** –o del demonio–, también lo es que **lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.**¹⁹⁸ [sin negrita en el original]

Ahí vemos una vez más la personalidad y la clareza de ideas de Lorca. El poeta tiene el fuego (tal vez la inspiración) en las manos y debe trabajar con él. Dice que jamás podría hablar de su poesía, aunque lo haga constantemente en sus conferencias. Sin embargo, cuando habla de sus

¹⁹⁸ García Lorca apud Diego, 1959, p. 423.

poesías y de su composición nunca lo hace directamente. Deja su testigo sobre la composición en *La imagen poética de Don Luis de Góngora* pero al hablar de Góngora, a veces se traviste de él y nos deja escapar algún secreto como el de su cacería, o de sus sentimientos al crear, o incluso, nos habla de experiencias propias como su vaso de agua y su pluma negra que hace círculos en el papel en el afán de calmar el momento cumbre de la inspiración que, según él mismo, no es del todo un momento creador, es el momento de la experiencia. Lorca se dice poeta por la gracia de algo divino, Dios o el demonio, otra vez percibimos el contraste entre extremos que aparecerá en toda su obra. Lorca, bien como España y como su duende, está en la frontera entre Dios y demonio, España está en la frontera entre Europa y África, el duende en inúmeras fronteras, pero la principal de ellas, la de la vida con la muerte. Todas las fronteras son experiencias, experiencias puras que sólo podrán comunicar a través del trabajo del poeta, del ser humano, el trabajo del ser que está lejos de la musa, del ser de carne, del ser imperfecto y dialéctico, tan humano como a la vez divino.

3.3.2 El Federico de España, la España del duende y el duende de España y de Federico.

No hay nada más delicado que una voz del pueblo que da en estas melodías tercios tonos y aun cuartos tonos, que no tienen signos en el pentagrama de la música construida.¹⁹⁹

Sumándose a todas las ideas expuestas anteriormente tenemos la conferencia llamada *Las Nanas infantiles*. Como bien sabemos las nanas, también llamadas de canciones de cuna, son fruto de lo más profundo del pueblo. Las madres de cada país, hoy día también ya los padres, hacen dormir a sus niños a través de milenarias canciones heredadas generalmente por vía materna que pasan de generación en generación. Lorca y su espíritu curioso decide así investigar la carne de su pueblo a través de las nanas infantiles que cruzan España de Norte a Sur y de Este a Oeste. Una vez más, como ya había pasado con *El primitivo canto andaluz llamado "Cante Jondo"* Lorca se zambulle en el pueblo, en la cultura del pueblo, la cultura que está distante de aquellos griegos tan conocidos del mundo entero. La cultura que pasa de generación en generación y la que uno muchas veces no pone atención por pensar conocerla demasiado.

¹⁹⁹ García Lorca, 1968, p. 105.

¿Cuántas veces no nos deparamos con extranjeros que conocen más cosas de nuestro país que nosotros mismos? Tenemos muchas veces los ojos físicamente abiertos pero extremadamente cerrados en la práctica para las cosas de nuestra tierra. Salimos de viaje y volvemos maravillados con lo que vemos, pero ¿será que lo que tenemos a nuestro alrededor ya no es maravilloso?

Lorca al hablar de las nanas está prácticamente haciendo un análisis del discurso de su pueblo, bien como lo había hecho Demófilo (primer estudioso del folclore andaluz), y así intentando abrir los ojos de la gente y de él mismo con relación a la forma de ser de los españoles. ¿Qué cosa más fiel para conocer un pueblo que analizar a fondo y recoger con seriedad las canciones que mecen a los niños de su tierra? Una vez más actúa el escritor con consciencia de su tiempo y de su tierra, abriéndole los ojos a su gente. El escritor de nuevo es consciencia.

Al empezar su conferencia, Federico dice estar lejos del poeta que mira el reloj o del que lucha con la estatua y con el sueño. El poeta de Granada viajará por los años y se transportará a su niñez, a la salida de las aldeas “donde el tigre come a los niños”. Es decir, la conferencia se basa primeramente en la experiencia personal del poeta, para luego alcanzar el ámago de toda España. Dice Lorca que la música es la historia viva, mientras que las catedrales se quedan perdidas en su época, pues la canción atraviesa los siglos de los siglos y es la comunicación del ayer con el hoy, lo mismo que la poesía. ¿Será por ello que cantaban los marginados del sur de España? ¿Sería por ello que eligió el poeta la siguiriya, la soleá, la saeta y la petenera, para conducirnos por las agruras de Andalucía en su *Poema del cante jondo*? La canción es viva, está llena de latidos también vivos, cruzando las arenas movedizas de los años. La canción es fruto de una experiencia individual y colectiva y trabaja con nuestras sensaciones además de poseer un carácter encantatorio, prácticamente sagrado como la poesía.

En España, la tierra de la mezcolanza, se dan distintos tipos de nanas y una vez más el país del cante jondo se va a alejar de Europa por el carácter de sus canciones de cuna. La canción europea –como ocurre en Alemania y en Francia según el poeta- suele ser monótona y suave haciendo que el niño duerma tranquilo y acepte la invitación de morfeo, no obstante, la nana española quiere además de hacerlo dormir, herir al niño en su punto más débil, su sensibilidad.

Dice el poeta que en España nada es borroso y por ello las descripciones deben ser lo más exactas posible (recordemos el aprecio por el detalle y la minucia de Granada ya referida en *Impresiones*, otro escrito en prosa del autor), a eso se añade el hecho de que un muerto en España es más muerto que en cualquier otro sitio como nos revela el poeta. Por ello, la crueldad y el detalle atacarán a aquellos niños que no quieren dormir y que en España acabarán por herirse los pies con el “filo de una navaja barbera” (García Lorca, 1968, p.94) . Como es un país de sensaciones y de contrastes, ni la belleza de España es suave, al revés, es ardiente, quemada y excesiva. Para ello basta recordar los adjetivos usados en las mismas letras de cante jondo donde la belleza de una muchacha hace perder los *sentíos*²⁰⁰ o cosas semejantes. Así, las nanas españolas no podrían estar en desacuerdo con la misma forma de ser de su pueblo.

Las nanas españolas coinciden en muchos puntos con el cante jondo, la intensidad de sentimiento, el encierro de un grito oculto y los decorados negros que plantan en la mente de aquellos que las oyen. Las nanas se crean también con la función de hacer que el niño duerma y que deje la madre cansada descansar un minuto que sea, por ello sus letras son incluso a veces trágicas. Otro punto que los acercan, nanas y el cante jondo, es la repetición de las notas que producen un cierto estado de encantamiento, aunque, según Lorca, las madres no quieran ser encantadoras de serpientes aunque usen la misma técnica que éstas. Las nanas, bien como la poesía, fundan los mitos y éstos también están aferrados a las entrañas de la tierra. España, a diferencia de Europa que asusta a sus niños con seres inventados o con fantasmas, asusta a los suyos con seres reales, con el peligro inminente. Así en el sur se los asustará con la *reina mora*, el *toro*, mientras Castilla llamará la *loba* y la *gitana*²⁰¹.

Este galapaguito
no tiene madre,
lo parió una gitana
lo echó en la calle.²⁰²

²⁰⁰ *Perder los sentidos*, dicho de forma popular. Es muy común que las letras del cante hablen de los “cinco sentíos”.

²⁰¹ Una vez más los moros y los gitanos están juntos, ahora para asustar a los niños.

²⁰² Anónimo apud García Lorca, 1968, p. 104.

Las nanas²⁰³ son lo más natural que puede producir un pueblo y por ello le importan al poeta. En ellas estarán presentes todos los miedos y los prejuicios de este pueblo como podemos ver en la estrofa arriba con relación a la gitana. La nana es también un elemento histórico y sagrado, la poesía del pueblo, bien como lo será el cante jondo. Por esta razón las de España no podrían ser iguales a las de Europa. Por lo tanto, en *Las nanas infantiles* podemos entender la visión que Federico García Lorca tiene de su propio país, una tierra polémica y donde transbordaban los sonidos negros y la intensidad y tragicidad de un pueblo. Sin embargo, será en *Teoría y Juego del duende* donde el poeta plasmará de forma más puntual y a la vez poética el espíritu de su pueblo y la manera de expresarse de éste, el arte.

En *Teoría y Juego*, Lorca quiere darnos una “sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España” (García Lorca, 1968, p.109) y ese espíritu oculto sólo se hace posible mediante la figura del duende. Lorca a través de esta conferencia refuerza el carácter sombrío, oscuro y misterioso de la tierra española, una tierra que está abierta a la muerte, que respira la muerte en cada esquina, como ya había dicho en *Las Nanas infantiles* “un muerto está más muerto en España que en cualquiera otra parte del mundo” (García Lorca, 1968, p.94). España, la tierra del duende, sólo abre espacio a ese ser mágico porque siempre está abierta a la muerte. No obstante, el poeta, el intelectual define el duende por medio de las palabras del pueblo. La conferencia de nuestro intelectual de familia rica se apoya en las palabras de Manuel Torres, Tía Anica, La niña de los peines, El Lebrijano, (todos personajes populares del cante). Sobre las palabras sagradas y los actos del pueblo es que se va a dibujar delante de nuestros ojos el duende que mueve España, nuevamente el poeta de élite busca el pueblo para hablar de las entrañas de su país.

El duende sólo existe si hay posibilidad de muerte, pero no es la muerte. El duende también sólo se manifiesta si hay vida, si hay un cuerpo vivo, y un corazón latiente como ya hemos comentado. España es un país de muerte, pero para que haya muerte es necesario que haya vida. Luego, el duende no es ni uno ni otro, sino que es la intersección de los dos extremos. Dice Lorca:

²⁰³ canciones de cuna para hacer dormir a los niños.

España está en todos tiempos movida por el duende, como país de música y danza milenaria, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte.²⁰⁴

España da abrigo al duende porque siempre ha sido un país donde la muerte es un espectáculo nacional. Ejemplo de ello sería la fiesta nacional que a la época de Lorca era el opio del país, es decir, la Corrida de Toros. En España la posibilidad de muerte, que es el toreo, toca largos clarines a la llegada de las primaveras²⁰⁵, ya que el calendario taurino coincide con la llegada de la estación. La corrida es para Lorca un drama religioso donde se adora y se sacrifica un Dios. Es esta intensidad de sentimientos que abre camino a la manifestación del duende, la catarsis española. El duende ama el borde y la herida. España siempre ha estado en el borde, siempre ha sido el borde, la línea imaginaria que dividió la historia de las civilizaciones en dos religiones. El único lugar en que se hizo posible el encuentro de dos mundos opuestos y rivales, Oriente y Occidente, la fervorosidad cristiana y la fervorosidad musulmana, el sueño imposible del Oriente-occidental.

Como escenario perfecto para la Corrida de Toros, el país también se ha mostrado el lugar perfecto para el nacimiento del cante jondo, este canto forjado por la mezcla de distintas culturas milenarias que no quieren perderse y que están siempre al borde de la vida y de la muerte, de quedarse o de marcharse. En fin, si hay una expresión que caracterice el duende esta sería el jugarse la vida, arriesgarse.

El duende es hijo del vida y de la muerte, es el límite entre una y otra fuerza, y por lo tanto es hijo del instante. Como ese instante es irrepetible, es único ya que de otra forma sería algo completamente vulgar y baladí. El duende es emoción sin límite, cuerpo y alma que se desbordan, es un poder y un luchar y no un obrar o un pensar como nos aclara el poeta. No es fruto de la técnica como es la musa, reina de las formas, –la inteligencia- aunque la técnica facilite su llegada. Tampoco es fruto de la pura belleza celestial como el ángel –espejismo-, rey de las luces. El duende desciende del demonio socrático porque como él percibe las semillas de la oscuridad y del misterio. El duende es único porque hay que despertarlo no desde afuera como la

²⁰⁴ García Lorca, 1968, p. 115.

²⁰⁵ Las Corridas de Toro suelen empezar en Febrero y se cierra el calendario taurino en octubre.

musa y el ángel, sino desde adentro del mismo hombre, en su sangre. ¿No habrá ahí otra coincidencia entre España y el duende?

La musa trae falso sabor de laureles y los poetas de musa oyen voces que no saben de dónde vienen. El mismo Lorca dice haber visto la musa dos veces, pero la influencia de ésta es demasiado artificial porque el poeta de musa imita demasiado, no es original, ni tampoco único, se somete a las normas de la técnica de las formas. El ángel deslumbra con su belleza y puede ser aquel ser que acompaña al poeta en la cacería de imágenes, pero de tan deslumbrante que es su presencia, el poeta ya no sabe quién es y se deja ordenar por el ángel que vuela sobre su cabeza. Ese poeta sale a la cacería, pero sale sin su plano y por consecuencia se pierde por las falsas bellezas de las imágenes que le muestra el ángel. Dice Lorca que es difícil rechazar al ángel y a la musa que se han hecho presentes en todos los periodos de la poesía, ora uno ora otro con más fuerza. En esa lucha que hace que se rompan las imágenes, una de aire (el ángel) y otra de mármol (la musa) es que nace el duende de carne. Así es que se despierta este demonio o Dios de viejísima cultura, el dios del instante de la creación en acto, el dios de los hombres que pisa los pies en tierra.

Dice Manuel Torres, cantaor de flamenco de la época de Lorca, que aquél que no tiene duende podrá tener la mejor voz del mundo, pero jamás triunfará en el cante (apud García Lorca, 1968, p.109). El Lebrijano (cantaor de flamenco) decía que los días que cantaba con duende no había quien pudiera con él (apud García Lorca, 1968, p.109). Luego, podemos ver que el duende no se da de cualquier manera y no se muestra con frecuencia a los ojos de todos, por ello su manifestación es celebrada con vivas y olés, lo mismo que ocurre en la música árabe cuando aparece el duende celebrado con un Alá. El duende es la manifestación o el encuentro con Dios, la comunicación con Dios a través de los cinco sentidos. Recordemos que el poeta es el ser que debe ser profesor en los cinco sentidos para que pueda comunicar a través de su poesía. Como ya habíamos dicho, todas las artes para Lorca permiten la llegada del duende, sin embargo, éste encuentra camino más fácil a través de la poesía hablada, de la música y de la danza, artes que dependen de un cuerpo vivo para que se puedan manifestar. No al azar España siempre ha sido conocida como la tierra del baile y del canto, porque no decir de la poesía. Todas las tres artes son a la vez sagradas porque en todas se busca la comunicación con Dios o con el dios interior de cada uno. En todas se quiere comunicar y en todas se quiere vivir intensamente, todas permiten el

encuentro. La poesía, la danza y la música son arrebatos del sentimiento, arranques de ira o de alegría que alcanzan lo más profundo de la sangre humana y que hacen que esta sangre transborde y comunique, alcance, vaya más allá de lo simplemente apariencial. Pero, ¿dónde está el poema y la poética lorquiana en todo este tema si el duende es fruto del instante y de la poesía hablada?

El duende se manifiesta a través de la poesía, sobre todo la hablada, pero al mismo tiempo la poesía hablada depende de un proceso rígido y duro para que comunique. Basta que recordemos la metáfora -creada por Lorca- del poeta que sale a la cacería. El poeta tiene el plano del poema y está movido por la fuerza que hace latir más apresuradamente su corazón, sin embargo, como también ya hemos visto, el estado de alteración del poeta no es un estado propiamente propicio a la creación, a la composición. En este estado el poeta vuela y sale de sí mismo, pero al fin y al cabo vuelve al punto de partida, vuelve con la sensación del viaje, con los cinco sentidos despiertos, con la memoria del viaje que se graba en sus cinco sentidos, en sus cinco segundos de comunicación con Dios. Esta experiencia necesita ser comunicada y la función del poeta es la de comunicar, ya que escribir nace de una necesidad, sea esta individual o colectiva. El poema es así la posibilidad de comunicar este viaje maravilloso e inolvidable, un viaje que si bien contado despierta también en nosotros lectores los cinco sentidos del cuerpo físico, llegando hasta lo más hondo de nuestra alma. Luego, el poema posee una virtud mágica, una virtud material que se hace etérea por la palabra hablada, por el verbo, el tono, la voz única de cada lector. Así dice Lorca:

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales²⁰⁶. [sin negrita en el original]

El duende busca la comunicación, ahí su gran coincidencia con el poema. El mismo toreo sirve de ejemplo al poeta para demostrar el nacimiento del duende puesto que el torero también trabaja con la geometría, con la precisión y con la técnica, aunque esté movido por el gusanillo (por la inspiración) y por la necesidad de comunicación. Dice Lorca:

²⁰⁶ García Lorca, 1968, p. 117.

Se puede tener musa con la muleta²⁰⁷ y ángel con las banderillas²⁰⁸ y pasar por un buen torero, pero en la faena de capa²⁰⁹, con el toro limpio todavía de heridas, y en el momento de matar, se necesita la ayuda del duende para dar en el clavo de la verdad artística.²¹⁰

Lorca es el torero de las palabras y también tiene momentos de musa y de ángel, pero los mismos luchan constantemente con su duende que al fin vence la batalla. La musa y el ángel huyen de los sonidos negros y huyen de la muerte. El duende los busca constantemente, es el hombre malherido, la pluma sangrienta que busca vida y que se despide a la vez de ésta. La poesía de Lorca grita, no sopla, tampoco dicta, aunque grite incluso por medio de los silencios, por los paisajes agrios y callados de las tierras andaluzas.

Un paisaje callado pero que encierra voces milenarias y candentes, hirvientes, afiladas (o afilladas) y cortantes, hirientes. Dice André Belamich (s/d) que Lorca estaba siempre en lucha entre su instinto y su inspiración, entre sueño y realidad, por ello su poesía está plagada de contraste y sobre éstos es que se levanta el duende. El duende del poema enduendado de Lorca provoca, como si fuera un encantamiento, la sensualidad, la pena, la soledad, la angustia, la vida y la muerte. Este duelo constante entre la vida y la muerte en la poesía del andaluz es lo que le da al poema, esqueleto de la poesía, su carácter humano. El poema es lenguaje en tensión como nos recuerda Octavio Paz (Paz, 1986) y en los poemas de Lorca esto nunca ha sido llevado tan en serio. *Poema del cante jondo* es el escenario perfecto para que se materialice el duende y por ello el paisaje andaluz es extremadamente importante, puesto que es con él que el granadino nos abre su libro. El paisaje andaluz es nuestro primer guía hacia el misterio.

En palabras de Eich “Andalucía es un mundo en pequeño donde viven en estrecho contacto la luz y la sombra” (1958, p. 61). ¿Qué es el duende si no la intersección entre uno y otro? No al azar todo el libro se orienta por dos principales caminos, Sevilla -la alegría- y

²⁰⁷ En tauromaquia, *muleta* es el nombre de un instrumento de torear que se usa en el último tercio de la lidia (cuando se va a dar la muerte al toro). Consiste en una tela de color rojo en el exterior y generalmente negra en el interior. (Esteban Bermúdez, 2004, p.55)

²⁰⁸ En tauromaquia, *banderilla* es el nombre del instrumento usado en el segundo tercio de la lidia, que tiene en total tres tercios. Generalmente se fabrican con madera de fresno y se las decoran con papeles de colores. La función de este tercio es la de reanimar al toro después del tercio de las varas. (Esteban Bermúdez, 2004, p.52)

²⁰⁹ Se refiere al momento inicial de la Corrida de Toros, cuando el animal todavía no ha sido atacado y está en iguales condiciones físicas que el torero, llenos ambos de vida y al borde de la muerte.

²¹⁰ García Lorca, 1968, p. 119.

Granada -la pena. *Poema del cante jondo* es puro contraste, contraste vivo y humano, no mera agrupación de palabras que se oponen. Es lenguaje en confronto, lenguaje que despierta los cinco sentidos, lenguaje, metáfora, mito, poesía, duende. El poema de puras imágenes sería el caos, no despertaría duende alguno, no comunicaría y ahí se nota una vez más la función del poeta, la de ordenar el caos, la de preservar y compartir la experiencia de la poesía. El poeta debe buscar, según Flys (1955), concisión y fuerza emotiva y eso es lo que hace Federico en el libro que analizaremos a continuación

Recuperemos una vez más la relación del poema enduendado de la que nos habla Lorca. Es enduendado porque lleva y guarda los cinco sentidos, es la bomba en potencia de la que nos habla Zambrano (1993) que está a la espera del milagro. El poema posee una virtud mágica, bien como el baile y el cante porque todos están siempre enduendados y listos para derramar el agua oscura y misteriosa. Todos quieren ser comprendidos, todos quieren comunicar y realmente lo harán a través del único ser posible de hacerlo, el imperfecto, impuro y dialéctico y sangriento, ser humano. El poema es más mágico como más comunique, lo mismo el cante, lo mismo es el baile y para hacerlo debe tener abiertos los caminos del alma, para llegar hasta ella, en el caso del poema, no basta la emoción, sino algo que nos la provoque, que nos conduzca a nuestros cinco sentidos de la forma más intensa posible, una buena arquitectura y un poeta ardiente de vida. Por ello, es *Poema del cante jondo* el poema enduendado que recompone con todo su poderío la visión, el tacto, el oído, el olfato y el gusto. Todos, esqueleto y carne, despiertan el alma que nos viene desde la planta de los pies y el embrujo se produce. Con el poema sagrado, que comunica, y el hombre, solo falta el instante inmóvil e irrepetible de la voz única del ser humano para que despierte el descendiente de las culturas milenarias, para que haya duende. Ahora que ya lo entendemos y que ya hemos ido y venido por las venas de la prosa lorquiana y por sus ideas sobre la composición, penetremos en la sangre de *Poema del cante jondo* a ver si despertamos la bomba que todavía está en potencia, porque como dice García Lorca con duende se ama, se comprende mejor. Con el duende la poesía adquiere caracteres mortales, carnales, humanos.

4 ARQUITECTURA DE UN LIBRO ANDALUZAMENTE UNIVERSAL

4.1 El Poema y el Agua

Quiero bajar al pozo,
quiero subir los muros de Granada,
para mirar el corazón pasado
por el pozón oscuro de las aguas.²¹¹

Sólo entramos en *Poema del cante jondo* tras pisar con nuestros propios pies el suelo andaluz. Así es que el poeta y estudioso Federico, rey de las imágenes, nos presenta la geografía andaluza ya en el primer poema del libro. Andalucía, para nosotros, empieza a dibujarse por sus ríos, por el agua, y a la vez por la tierra, es decir, por caminos. El agua (los ríos andaluces que corren y llevan de un lado a otro el pasado y conducen al futuro) es camino. También la tierra seca, que inspira a la poesía porque es un contrapunto de la calma o de la furia del agua, despierta nuestros sentidos más profundos en el poema. Estarán en juego en el libro la vista²¹², el tacto, el oído, el olfato y el gusto como nos decía el poeta-profesor. No al azar Federico elige tres ríos para que empecemos la gran procesión por Andalucía. Un río es un camino que comunica los mundos y los seres.

El agua es un elemento de simbología doble y heterogénea como España y la propia Andalucía que cargan auestas las huellas profundas de cada pueblo que han pisado sus doloridas tierras. El agua habita la imaginación de la humanidad desde los tiempos más lejanos. Cuando mar un espacio abierto a la fantasía, a la esperanza y al miedo, y cuando río descendiente del mar, una apertura a lo nuevo, un frescor, un aliento de vida si comunica con el mar, un laberinto si no lo hace. De cualquier manera, donde hay agua suele haber esperanza. Los mismos moros, pueblo del desierto que eleva Andalucía a los niveles más altos de la cultura, realizaron en España el sueño de la cultura del agua a través de la construcción de majestuosas fuentes, jardines, surtidores, estanques, puro espejismo revigorante. De la misma manera, el agua en el

²¹¹ García Lorca, *Casida primera Del herido por el agua* in: *Diván del Tamarit*, 1996, p. 124

²¹² Referencia a la idea de García Lorca plasmada en su conferencia sobre Góngora en que dice que el poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos. (García Lorca, 1968)

poema de Lorca, heredero de Al-Ándalus, va a servir como una apertura al misterio y también hará realidad la principal dicotomía del libro: la vida y la muerte.

Por el mar han llegado los musulmanes a España, bien como los gitanos y los judíos. El mar, el agua siempre ha sido el límite de España con el mundo y fue el agua la responsable por transformar el país en una gran nación. En la colonización de América, el agua significó para los colonizadores, posibilidad de una nueva vida de aventura y éxito, pero también el temor de no volver. Para las familias de ellos que permanecían en España o Portugal, era añoranza y miedo por no verlos jamás, miedo de que se perdieran en la inmensidad de agua indescifrable. Para los colonizados, los americanos y demás naciones, desgracia, la puerta para la invasión y la pérdida. Entrada y salida, comunicación imborrable de culturas e historias. Comunicación, agua que corre entre la vida y la muerte.

Mar, río, agua, sangre. líquido de la vida y de la muerte. No nos podemos olvidar de que nacemos del agua y estamos hechos de agua, es decir, también somos agua y el agua de nuestro cuerpo pasa de la nieve al trigo como dice la poesía de Lorca *Baladilla de los tres ríos*. La sangre pasa por todos los extremos de nuestro cuerpo, llenándonos de vida cuando corre y sembrando la muerte cuando está parada. Un cuerpo sin agua está muerto, seco, desierto, sin color. Luego, ¿Qué mejor guía para llevarnos por las entrañas de Andalucía que la sangre de su tierra, o sea, sus ríos?

El agua es vida y es muerte, diálogo de la una con la otra. Recordemos la idea de la laguna Estigia entre los griegos, la personificación de un río del Hades, el inframundo griego, el mundo de los muertos. En la tradición griega los difuntos debían cruzar la laguna en el barco de Caronte para llegar a la otra orilla del río²¹³. Nos aclara Guzmán (1995) que era costumbre entre los hombres y los dioses formular juramentos por el agua de esta laguna. Es decir, era el agua para los griegos doblemente sagrada, de un lado les comunicaba con el más allá y de otro les atestiguaba la verdad entre los vivos. De ser así, ¿qué representación puede tener el agua en la poesía de Lorca?

²¹³ Guzmán, 1995, p.28.

En *Poema del cante jondo*, el agua es comunicación o la falta de ella como nos atestigua Gustavo Correa (1975). Es una de las variantes del camino que se dará en el libro de distintas maneras. Cuando el agua corre es sinónimo de vida, de prosperidad, de esperanza, cuando está estancada, parada es sinónimo de muerte, de angustia, es sangre que se hiela en un cuerpo muerto, palabra al viento, eco del silencio. Así el poema estará colmado de distintas imágenes acuíferas, ríos que se comunican con el mar o no, acequias, estanques, pozos, rocío, lágrimas, sangre. El agua lleva las voces, los gritos, pero cuando está parada no los comunica, son gritos infértiles, como dice Correa “se queda encerrado el mensaje del corazón” (Correa, 1975, p.24). Así, el agua, en el poema, no tiene una representación sino que depende de la imagen del agua, de la forma elegida de agua para la significación del mito creado por la poesía. El agua es el primer elemento que causa la relación básica del libro, el borde entre los caminos, entre la vida y la muerte, el contraste, la tensión constante que busca incesantemente al duende.

4.1.1 Andalucía del Agua.

Yo quiero que el agua se quede sin cauce.
Yo quiero que el viento se quede sin valles.²¹⁴

Andalucía se construye en el Poema sobre sus tres ríos, los ríos que circundan las tres regiones míticas de la tierra sureña: Sevilla, Córdoba y Granada. Sevilla y Granada serán los dos extremos del poema, límites geográficos, históricos y espirituales.

Sevilla es la tierra bañada por el Guadalquivir y la mitología que ronda el río no es privilegio de Lorca, ya decía Góngora, ídolo del poeta:

Arroyo, ¿en qué ha de parar
Tanto anhelar y morir,
Tú por ser Guadalquivir,
Guadalquivir por ser mar?²¹⁵

²¹⁴ García Lorca, *Gacela II De la terrible presencia*, in: *Diván del Tamarit*, 1996, p.116.

²¹⁵ Góngora apud Durán, 1829, p.79.

El Guadalquivir²¹⁶ siempre ha sido un emblema de la majestuosidad del sur de España. El mismo Góngora “¡Oh gran río, gran rey de Andalucía, de arenas nobles, ya que no doradas!” (1999, p.126) . El señor, el rey de Andalucía comunica dos grandes ciudades andaluzas, la Sevilla de la alegría en la mitología lorquiana y la Córdoba de los abderramanes, ciudades que huelen a pasado y que fueron puertas de entrada de toda la cultura para Occidente²¹⁷ en el caso de Córdoba, y de salida hacia un nuevo mundo en el caso de Sevilla. Como vemos, el Guadalquivir es el río que comunica, que lleva allende los muros de Andalucía, que cruza casi toda la Comunidad Autónoma, con lo cual es puerta de salida o de entrada. Dice otro poeta coetáneo de Lorca, Antonio Machado:

¡Oh Guadalquivir!
te vi en Cazorla nacer
hoy en Sanlúcar morir.

Un borbollón de agua clara,
debajo de un pino verde,
eras tú, ¡qué bien sonabas!

Como yo, cerca del mar,
río de barro salobre,
¿sueñas con el manantial?²¹⁸

A su vez, Granada, la tierra del poeta, la misma que es un “paraíso cerrado para muchos” y un “jardín abierto para pocos” de otros escritos en prosa, es la tierra, en palabras de Lorca, que “no puede salir de su casa” (García Lorca, 1968, p.6). Granada se dibuja a través de sus dos ríos: Genil y Darro. El río Darro es afluente del Genil que, a su vez, es afluente del Guadalquivir. El Genil es el río que recoge parte de las aguas de la Sierra Nevada y las lleva al trigo como dice la poesía de Lorca. Es de los más grandes afluentes del Guadalquivir, pero ambos, Genil y Darro no dan margen de salida, están encerrados como la misma Granada. Cuenta Jean Sermet que:

El valle del río Genil individualiza al Oeste un conjunto de montañas béticas, las más occidentales, que podríamos designar con el nombre de Sierras de Grazalema-Estepa. En el centro, entre los valles del Genil, por una parte, y del Guadiana menor, por otra, aparece la cordillera bética central, desde la sierra de la Cabra hasta las de Jaén y Jódar,

²¹⁶ Del árabe *al-wadi al-Kabi*, el río grande, según Lapesa (1981, p.135).

²¹⁷ Recordar que Córdoba, según nos cuenta Mansour Challita (s/d, p. 23), era, hacia los años mil, la ciudad más poblada de Europa (más de un millón de habitantes) y la capital de la cultura del mundo occidental.

²¹⁸ Machado y Ruiz, 1969, p. 208.

con la importante elevación de la sierra de Magina. Al Este del valle del Guadiana Menor surge el tercer núcleo orográfico, el de la sierra de Cazorla.²¹⁹

O sea, el Genil dialoga con las alturas y con el aislamiento de las cordilleras y sierras, bien como su compañero Darro. Luego, este es el ambiente propicio para el desarrollo y la creación de imágenes y sensaciones en el poema lorquiano. De un lado, el comunicativo Guadalquivir, y de otro, los excéntricos y aislados Genil y Darro. De un lado Sevilla y al otro extremo Granada. Ya decía Lorca en su texto *Granada (paraíso cerrado para muchos)* que su ciudad era de “ocio, una ciudad para la contemplación y la fantasía” (García Lorca, 1968, p. 7), o aún que “Está llena de inciativas y falta de acción” (García Lorca, 1968, p. 8), mientras que “Sevilla es el hombre y su complejo sensual y sentimental [...] Está llena de elemento humano, y su voz arranca lágrimas, porque todos la entienden” (García Lorca, 1968, p. 9). Es decir, los contrastes entre Sevilla y Granada están presentes en el imaginario del poeta que los traduce a través del camino de sus ríos en el poema. Darro y Genil no actúan bien como no lo hace Granada, no comunican, mientras el Guadalquivir es activo y llega adonde quiere.

El Darro es el río que surte de agua la Alhambra, sueño de los reyes nazaríes que descansa del mundo en su alta colina. Los dos ríos de Granada se encuentran dentro del casco urbano de la ciudad. Es decir, al hablar de los dos ríos, Lorca nos habla del corazón latiente de su ciudad. Sin embargo, en el poema, Federico llama a Dauro uno de los ríos de su tierra, contribuyendo así con la creación de metáforas y mitos de los que hablábamos en secciones anteriores. El nombre *Darro* se deriva de *Dauro*, que significaría "que da oro", ya que hasta mediados del siglo XX se podía encontrar gente cribando la arena del río en busca del metal. Así, el propio nombre elegido por el poeta para el río de su tierra en el poema nos conduce a tiempos lejanos, al pasado (ya que hoy el río ya no se llama de esta manera), al eco de los siglos y a una época de misterio y de primitivismo. La palabra *darro* en Granada también se usa como sinónimo de aguas fecales, luego al usar este nombre, el poeta, al revés de estar dignificando su tierra, la estaría desmitificando y convirtiéndola en algo vulgar y sin ningún valor poético.

Así, es importante la diferencia entre los tres ríos y ésta dará las bases de *Poema del cante jondo*, es decir, los contrastes, la tensión de la que hablábamos anteriormente que fundarán las

²¹⁹ Sermet apud Ladero Quesada, 1989, p. 19.

metáforas y los mitos. Veamos mejor lo que decimos a través del análisis de la *Baladilla*, el primer poema.

4.1.2 Al compás de la *Baladilla de los Tres Ríos*²²⁰

El cante jondo se ha venido cultivando desde tiempo inmemorial, y a todos los viajeros ilustres que se han aventurado a recorrer nuestros variados y extraños paisajes les han emocionado esas profundas salmodias que, desde los picos de **Sierra Nevada** hasta los olivares sedientos de Córdoba y desde la **Sierra de Cazorla** hasta la alegrísima desembocadura del **Guadalquivir**, cruzan y definen nuestra **única y complicadísima Andalucía**. (García Lorca, 1999. p. 146)

El río **Guadalquivir**
va entre **naranjos y olivos**.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

¡**Ay**, amor
que se fue y no vino!

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno **llanto** y otro **sangre**.

¡**Ay**, amor
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino;
por el agua de **Granada**
sólo reman los suspiros.

¡**Ay**, amor
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los **estanques**,

¡**Ay**, amor
que se fue por el aire!

²²⁰ Como opción, y para facilitar la lectura, optamos por mantener los poemas en su forma integral en el cuerpo del texto. Las únicas excepciones se darán con los dos diálogos que finalizan el poema de Lorca, que se encontrarán en anejo D, al final del trabajo.

**¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!**

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.

¡Ay, amor
que se fue por el aire! [sin negrita en el original]²²¹

Como dice Gustavo Correa el río “es una de las variantes del tema del camino” (Correa, 1975, p.24) en Lorca. La primera estrofa de la *Baladilla* nos muestra la imagen que funda Andalucía, el Guadalquivir, río abierto, el camino abierto que va a dar en el mar. En el poema de Lorca el Guadalquivir, majestuoso, va entre naranjos y olivos, una primera imagen de hartura, de vida, de color, mientras que los dos ríos de Granada, ríos cerrados que se equivalen a un estanque (agua parada), aunque sean dos, *bajan* de la nieve al trigo. Es decir, a la vez que el Guadalquivir poderoso recuerda la vida y la felicidad estando imponente en constante comunicación (ascensión), los de Granada hacen un movimiento descendiente, para abajo. El río de Sevilla es vida y calor, mientras los de Granada muestran la nieve y el trigo, colores claros (blanco, crema) que enfrentan a los colores vivos de Sevilla, el naranja y el verde (naranja y olivo). La primera estrofa se corta con una misterioso y encantatorio mote que anuncia la pena, un suspiro –ay- y con el eco de un amor que se fue y que dejó la esperanza del retorno en la estela de su presencia. La sensación ahora es de expectativa y de angustia.

La segunda estrofa nos devuelve la viva imagen del Guadalquivir y sus barbas granates. Ahora la imagen del río, un viejo hombre ya que tiene barbas, es testigo de la historia andaluza, historia rojiza, que agazapa la sangre o la pasión. De esta forma, los tres ríos, despacio y a lo largo del poema, empiezan a acercarse, ya que los ríos de Granada tienen llanto (el agua) y sangre (rojo como las barbas del Guadalquivir). Aunque cercanos, los tres ríos todavía mantienen los contrastes, el Guadalquivir es granate, rojo vivo, los de Granada traen la pena, llanto y sangre. El suspense gana espacio con el refrán que una vez más principia con un lamentado “ay”, que llora un amor que se fue por el aire, dejando la memoria. ¿No sería esta la memoria de Andalucía, la que busca el poeta?

²²¹ García Lorca, 1999. p. 49.

Sevilla en la siguiente estrofa es el camino para los barcos de vela. Sevilla está abierta para quien entra y para quien sale, mientras que Granada es el agua del llanto donde lloran los suspiros por el amor y el pasado perdidos. El refrán nos repite que el amor se fue. En el aire hay añoranza y soledad, el escenario típico para la pena del cante y para la manifestación del duende, ya que este se mueve al ritmo de los sonidos negros. En el poema son nítidos los contrastes entre la magnitud del Guadalquivir que posee torres altas e imponentes que dialogan con el viento, frente al Dauro y al Genil donde, sobre los estanques (agua parada), se dibuja la muerte a través de torrecillas. Sevilla comunica, Granada no. Sin embargo, al final del poema se revela el secreto que une a Andalucía y a sus ríos que parecían tan distintos. Dice el poema que “el agua lleva un fuego fatuo de gritos”. No obstante, ¿qué agua? Todas. Bajo las aguas de los tres ríos andaluces, por más que sean diferentes sus apariencias, la verdad que los une es la historia de los gritos. Sevilla por más imponente y ardiente que sea, dando una impresión de alegría, esconde bajo las aguas del impresionante Guadalquivir el fuego, la vida y la muerte de los gritos, bien como los dolorosos Genil y Dauro, o Darro. El agua es el puente que relaciona las regiones míticas andaluzas, bajo el misterio de las aguas están los gritos, los paisajes lejanos, los siglos lejanos, los cantos de cuna, los cantos de muerte, los cantos de boda.

La poesía se termina con el olor del azahar, símbolo de la novia, de la pureza y de la boda, y del olivo que es el símbolo de paz²²² más antiguo de la historia de la humanidad. O sea, a través de la geografía andaluza el poeta nos insiere en el corazón, en el vientre donde se forjó el cante, en el cerner de la pena de un pueblo con años y años de historia que habla a través de sus mares representados por los tres ríos andaluces. Al leer la *Baladilla* nos sensibilizamos para la historia del cante, una historia misteriosa, heterogénea y primitiva, que se construye como lo que esconden las aguas, por medio de los gritos vanos y los silencios. Corren las aguas de las tierras andaluzas como corre la sangre en las venas del cantaor, corren sin freno y hacen desembocar en el cante y en el poema un grito desenfrenado de años y años de silencio, un grito escondido, de dolor, de esperanza, de vida y de muerte. Sevilla, aunque parezca la vida, está al borde de la muerte, Granada aunque parezca la muerte suspira por la vida. En el borde lo jondo, lo muerto-vivo. El cante jondo. Tras visitar la cuna del cante y oír atentamente la historia del cante

²²² Cirlot, 2005, p. 347.

escondida bajo las aguas, la sangre de la tierra andaluza, podemos dar marcha al cante verdadero, al cante primitivo. Podemos abrir paso a la loca *Siguiriya*.

4.2 Detrás de la loca *Siguiriya Gitana*

Cuando yo me muera
mira que te encargo
que con la cinta de tu pelo negro
me amarren las manos²²³

No hay nada, desde el punto de vista de la filosofía flamenca, más allá de las siguiriyas. Son el salto al vacío, donde la razón humildemente tiene que atreverse a no ver, a no explicar, solamente a gritar. Tras las siguiriyas solo cabe Dios o la Nada.²²⁴

Ahora que ya conocemos el agua que es la sangre de Andalucía, en la sección titulada *Poema de la Siguiriya gitana*, Lorca nos presenta los elementos que forman el cante a través de la niña chiflada que personifica la siguiriya gitana. Lorca, Manuel de Falla²²⁵ y muchos de los teóricos del cante jondo decían que la siguiriya era la madre de todos los cantes. Ángel Álvarez Caballero (2004) también está de acuerdo que la siguiriya es el tronco matriz de lo que se conoce como cante flamenco de hoy. Según el poeta sevillano Manuel Machado, estudioso del cante jondo y del flamenco, la siguiriya era “la quintaesencia de un poema dramático” (Machado apud Mederos, 1996, p. 54). Álvarez Caballero aduce todavía que la siguiriya “es gitana por los cuatro costados” (Álvarez Caballero, 2004, p. 57) ya que se debe a los gitanos la forma que hoy conocemos de este cante que integraba el grupo de las primitivas tonás²²⁶, los primeros cantes que se dieron a conocer al gran público. Con el paso del tiempo y la evolución del cante, la siguiriya se habría separado de las tonás y habría adquirido un carácter propio, lo que culminó con la necesidad de la guitarra para el estilo. Cuenta Álvarez que la siguiriya empieza llamándose *toná*, y luego *playera*, para que finalmente se llame *siguiriya*. El nombre *playera* tendría ya que ver con su carácter negro puesto que se derivaría de la palabra *plañidera*, es decir, un cante llorón. La siguiriya gitana busca la muerte, la muerte que está por venir, la muerte que pasó, es el

²²³ Siguiriya anónima recogida por Demófilo, 1992, p.18.

²²⁴ González Climent apud Álvarez Caballero, 2004, p. 385.

²²⁵ Ver en el Anejo B el árbol genealógico del cante.

²²⁶ Ver capítulo 2 respecto al origen de las tonás.

cante que establece el duelo a muerte, que la desafía con intimidad y que mueve con los adentros tanto del cantaor como del público. La siguiriya despierta el duende y es el límite, o mejor, desborda los límites. Dice aún Álvarez Caballero:

La siguiriya marca siempre, cuando se canta de verdad, el límite emocional del cantaor, un punto sin retorno posible. Ya el simple hecho de **afrontar una siguiriya** es un riesgo supremo para el artista, porque si es cierto que hoy casi todos se lanzan al empeño – estoy por decir que con inconsciencia ejemplar-, son muy pocos, muy pocos, los que superan de cierto la terrible dificultad del mismo. [...] **El cantaor que canta por siguiriya deja en cada tercio de la copla algo de su alma**; y si no es así está engañando al auditorio, quizás se está engañando a sí mismo. **Si hay un género en que el cantaor tiene que darlo todo, tiene que darse todo, es la siguiriya.**²²⁷ [sin negrita en el original]

De esta forma, no habría otra manera de despertarnos para el cante jondo que no fuera la siguiriya gitana, ya que este es el cante del dolor supremo y del grito más doliente. El cantaor que canta por siguiriya está herido de muerte, bien como la guitarra y su boca redonda. La siguiriya, cante llorón, llora los siglos de penas, de humillaciones de tantos pueblos y hace que despierten los gritos que se esconden bajo las aguas de los ríos andaluces. La siguiriya es violenta y quiere con su fuerza comunicar, está cansada de callar, de escuchar los ecos de los gritos al viento. La siguiriya pide espacio en el poema y no pide permiso para entrar. Entra desgarrando los aparentemente tranquilos paisajes andaluces. La voz y la guitarra de la siguiriya gitana, buscan a través del poema la comunicación y el dolor de la historia a través de la voz *afillá*²²⁸ y de las palabras embrujadas del poeta. La siguiriya es la bomba²²⁹ de la que hablaba María Zambrano, la bomba necesaria para que nuestro arquitecto inspirado del poema, Federico, levante el cante jondo a su primer puesto.

El primer poema de la sección se llama *Paisaje*.

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un **abanico**.
Sobre el olivar

²²⁷ Álvarez Caballero, 2004, p. 58.

²²⁸ Hemos definido el concepto de voz *afillá* en el capítulo 2.

²²⁹ Referencia al capítulo 3.

hay un **cielo hundido**
 y una **lluvia oscura**
 de **luceros fríos**.
 Tiembla junco y penumbra
 a la orilla del **río**.
 Se riza el aire gris.
 Los **olivos**,
 están cargados
 de **gritos**.
 Una bandada
 de **pájaros cautivos**,
 que mueven sus larguísimas
 colas en lo **sombrío**.²³⁰ [sin negrita en el original]

Tras conocer la sangre de Andalucía en la *Baladilla*, Lorca nos presenta las venas por donde corre esta sangre sedienta, la tierra andaluza, ambos, sangre y venas, buscan comunicar. El ambiente presentado por el poeta es un campo de olivos que se abre y se cierra (contraste). El campo de los olivos, bien como los ríos, se abren (Guadalquivir) y se cierran (Dauro y Genil) como un abanico, elemento de la cultura andaluza y que, según Cirlot (2005, p. 63), se relaciona con el aire y con el viento poseyendo así un sentido cósmico. El abanico es un elemento misterioso y sensual, que también sirve para producir el viento, esparcir el viento, renovar la vida, comunicar. En este ambiente ambigüo –abierto y cerrado- hay un cielo –imagen de apertura- que está hundido –imagen de cierre-; una lluvia que podría ser agua y purificación, pero que es oscura y tiene luceros que podrían recordar la luz y el calor, pero que en el poema son fríos. De nuevo el poeta trabaja con los contrastes (lucero/frío, lluvia/oscura, cielo/hundido). En este ambiente de duda tiemblan los juncos que están a la orilla del río. El río, a su vez, siempre es una posibilidad, una forma de escapar o de llegar. Entonces, el aire se riza, también tiembla como los juncos, pero este aire es gris. Comienza ahí otro de los grandes símbolos del poema ya apuntados por Correa (1975) y por Martínez Cuitiño (1986), la ondulación del aire²³¹. Los olivos están cargados, pero no de aceitunas, sino de gritos, los mismos que estaban bajo las aguas. Es decir, ahora tenemos dos caminos, el del agua y el del aire. Se ve una bandada de pájaros que representan la libertad, pero los pájaros del paisaje andaluz son cautivos y mueven sus colas inmensas en lo sombrío. O sea, por los contrastes (pájaro/cautivo, olivos/gritos), Lorca nos clava la flecha en el corazón y remueve con los sentimientos humanos, sentimientos vivos como la soledad, las ganas de libertad, la injusticia, la esperanza. El pájaro del poema tiene colas larguísimas para volar, pero

²³⁰ García Lorca, 1999, p. 51.

²³¹ Desarrollaremos este punto más adelante.

no puede hacerlo porque está preso al árbol milenario cargado de gritos. Gritos que no encontraron oídos, gritos guardados, gritos sin testigos. El peso del silencio, el peso de la historia no les deja moverse del árbol milenario de la pena. Este es el paisaje que despierta la siguriya, el cante plañidero e incontrolable y tan sombrío y oscuro como el cielo hundido del poema que, a la vez que es cielo, es tierra.

Luego de presentarnos el escenario donde se forja la siguriya, el poeta nos presenta el elemento que le da la base. La guitarra, aquella misma que suena a naciendo, pero también a acabándose de la que hablábamos en el capítulo 2. En *Guitarra* el poeta muestra la cuna donde se mece la niña siguriya, una cuna tan violenta como las nanas infantiles²³² analizadas por el poeta y que despiertan el miedo de los niños. El ambiente que era oscuro en *Paisaje*, pasa a ser, en *Guitarra*, de un rojo encendido y desesperador:

Empieza el **llanto**
de la guitarra.
Se **rompen las copas**
de la madrugada.
Empieza el **llanto**
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es **imposible**
callarla.
Llora monótona
como **llora el agua**,
como llora el viento
sobre la **nevada**
Es imposible
callarla,
Llora por **cosas**
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide **camelias blancas.**
Llora **flecha sin blanco**,
la tarde sin mañana,
y el primer **pájaro muerto**
sobre la rama
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas²³³ [sin negrita en el original]

²³² Referencia a la conferencia *Las nanas infantiles* analizada en capítulo anterior.

²³³ García Lorca, 1999, p.52.

La guitarra de la siguiriya llora, bien como el cantaor, y también, como él, tiene una boca redonda por donde vierte la pena de los siglos, llora por cosas lejanas, por mundos, épocas distantes. Recordemos que Lorca decía ser el cante jondo el heredero de los siglos y el testigo vivo del orientalismo de España. Recordemos lo que nos dice el poeta en su conferencia *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “Cante Jondo”* leída en febrero de 1922:

Verdad es que en el aire de Córdoba y Granada quedan gestos y líneas de la remota Arabia, como es evidente que en el turbio palimpsesto del Albaicín surgen evocaciones de ciudades perdidas.²³⁴

La guitarra desciende del laúd árabe y encuentra en la siguiriya gitana el abrigo que buscaba. Es el elemento de la siguiriya porque deja en el aire el mismo eco de los gritos a través de la propagación de sus notas en el viento. La guitarra como decía Luis Rosales, suena a “naciendo pero también a acabándose” (Rosales apud Mederos, 1996, p. 34), luego habla por las palabras ardientes de sus tonos y por los ecos de ellas que deja en el aire. La guitarra, más que ningún otro instrumento, necesita el cuerpo vivo para tener vida y se acerca más que ningún otro instrumento a este cuerpo vivo, sonando pegada a él. La guitarra del poema rompe las copas de la madrugada. Las copas del vino y del misterio que se oculta en él. El vino que acompaña el nacimiento del cante jondo, siempre a oscuras, en la madrugada, borde entre el día y la noche. Cuando empieza la pena de los siglos es inútil e imposible callar la guitarra que llora monótonamente como el agua de los ríos de Andalucía y como el viento de las sierras y de los campos andaluces. La guitarra pide camelias, pide amor, pide vida, pero es una flecha que no encuentra blanco. Es como si buscara algún oído que la escuchara, pero todos los oídos están sordos a la herida que provoca su llanto. La guitarra llora una vez más por el pájaro –libertad– sólo que para ella éste está muerto. La guitarra, en fin, es tan humana que se compara a un corazón malherido, herido de muerte, por las cinco espadas cortantes, las cinco espadas del hombre, sus cinco dedos de carne y hueso. En la siguiriya la guitarra traba la lucha con el hombre y compite con él, con su voz, con sus lágrimas vivas. Dice Lorca que “Las más infinitas gradaciones del Dolor y de la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la siguiriya y sus derivados” (García Lorca, 1999, p.150), por lo cual la

²³⁴ García Lorca, 1999, p. 158.

guitarra es el apoyo, o el elemento que aúna su voz a la del cantaor, a través de su boca y de su cuerpo, de su corazón herido. Nos recuerda Roque Esteban Scarpa (1961) que España es el país abierto a la muerte y a la soledad, donde el “duende exprime limones de madrugada” (Esteban Scarpa, 1961, p.17), con lo cual ese mismo duende que acecha la muerte es el que rompe las copas de la madrugada regada a vino, a cante, a guitarra, a vida y a muerte.

La guitarra da la base para el grito, provoca el grito. Luego, este será el nombre de la siguiente poesía:

GRITO

La **elipse** de un grito,
va de **monte**
a **monte**.

Desde los olivos,
será un **arco iris negro**
sobre la **noche azul**.

¡Ay!

Como un arco de viola,
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las **gentes de las cuevas**
asoman sus velones)

¡Ay!²³⁵[sin negrita en el original]

Aquí el “ay”. que ya aparecía desde la *Baladilla*. deja el motivo del llanto en el vacío. Las gentes de las cuevas, los gitanos (mundo mitológico para Lorca), buscan comunicarse a través de la elipse, del hueco de sus gritos compartidos, repetidos una y otra vez por los tantos caminos del sur. Según Gustavo Correa (1975), con quien estoy de acuerdo, la elipse del grito a la que se refiere el poeta es la misma vibración de las cuerdas heridas del poema anterior. Esta misma ondulación que provoca la vibración de las cuerdas serán, según el autor, las responsables por todas las ondulaciones del libro, el silencio ondulado, los espirales de llanto, etcétera. La

²³⁵ García Lorca, 1999, p. 54.

vibración no se refiere simplemente a la guitarra sino que también a la vibración de la voz humana. Recordemos que el cante jondo comienza de manera muy introspectiva con la guitarra y con la voz del cantaor que se lanza al aire a través de un *ay* profundo que le viene desde la planta de los pies, rompiendo el tiempo, el espacio y los límites de su propio cuerpo. Tanto la vibración de las cuerdas, como la de la voz humana buscan convertirse en voz audible, buscan comunicar, pero al principio sólo se dejan entender de monte en monte, por las gentes de las cuevas. Sin duda como sostiene Mario Hernández (apud García Lorca, 1999, p. 40) las cuevas y sus gentes hacen un nítida referencia al Sacro Monte granadino donde habitaban los gitanos, lugar que el poeta tuvo oportunidad de conocer desde muy joven. La siguriya es gitana y va de monte en monte comunicando a los de su raza la pena compartida. La pena no necesita palabras ya que todos la conocen, le basta la vibración del aire, del viento para que haya comunicación. La metáfora de la elipse del grito y de la ondulación del viento se hace clara cuando nos acordamos de lo que dice el poeta en *Importancia*: “Pero lo que en los poemas del cante jondo se acusa admirable realidad poética es la extraña materialización del viento, que han conseguido muchas coplas.” (García Lorca, 1999, 155). Ese grito compartido es la materialización del viento de los siglos que se instaure en la copla de los paisanos de las cuevas.

Al hablar de la gente de las cuevas, Federico apunta por primera vez en el poema un elemento humano. Aunque no lo defina, nos deja el eco de su historia, la elipse de sus gritos. El grito nace en los montes, en los yermos y forma un nuevo camino, un arco iris. Antes hablábamos de caminos de agua que llevaban escondido un “fuego fatuo de gritos” ahora hablamos de un camino por el aire. Es decir, otra vez lo que se busca es la comunicación por el cante. Sin embargo, el camino es borroso ya que el arco iris es negro (contraposición de imágenes) y corre por la noche, la oscuridad, la penumbra. El arco iris se forma como un arco de viola, nuevamente la guitarra compañera, que hace que vibre el viento, que se materialice el viento. La gentes de las cuevas al entender la pena que les viene desde lejos, asoma sus velones, ahora puede darse inicio la procesión de la pena. Es como si al escuchar la vibración del aire, las gentes de las cuevas acostumbradas a la muerte, la olieran en el viento y se prepararan para ella. La muerte ya viene y deben aguardarla en silencio y con los velones encendidos. El grito que en verdad es el silencio, ya que es elíptico, comunica a los que lo conocen, a los acostumbrados a callar y a aquellos que

saben leer las palabras onduladas del viento, los gitanos. Así, el siguiente poema traduce el grito y se llama *Silencio*:

EL SILENCIO

Oye, hijo mío, el silencio.
Es un **silencio ondulado**,
un silencio,
donde **resbalan valles y ecos**
y que inclina las frentes
hacia el suelo.²³⁶ [sin negrita en el original]

En el poema, una madre le pide al hijo que oiga el silencio, que oiga la elipse del grito para que se acostumbre con él y lo sepa comprender ya que el silencio ondulado lo perseguirá de por vida. El silencio es ondulado porque en él vibran todas las voces que el agua lleva, los gritos sofocados pasan por los valles (los ríos) y dejan ecos (fuego fatuo de gritos), haciendo que todos que los conozcan inclinen la frente hacia abajo, hacia la tierra, al presentir el paso de la muerte y las silenciosas voces del pasado, de un pasado lejano que se manifiesta en el mismo presente. El silencio es común a la gente de las cuevas y debe ser explicado en tono sensible de generación en generación. En este silencio habita la tragicidad y la furia de la siguriya gitana que habla a gritos y rompe las voces calladas de los siglos. Todos los poemas anteriores abren paso y nos preparan para *El Paso de la Siguriya*, la muchacha que habita las regiones oscuras y que pide espacio con avidez y violencia a través de la voz de fuego del cantaor y de la sangre caliente de la guitarra.

EL PASO DE LA SIGURIYA

Entre **mariposas negras**
va una muchacha morena
junto a una **blanca serpiente**
de niebla.

Tierra de luz,
cielo de tierra.

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega;
tiene el corazón de plata
y un **puñal** en la diestra.

¿Adónde vas, siguriya,

²³⁶ García Lorca, 1999, p. 55.

con un ritmo sin cabeza?

¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

**Tierra de luz,
cielo de tierra.**²³⁷ [sin negrita en el original]

La Siguiriya es una mujer morena, mujer andaluza y, según el mismo Lorca, la mujer “en el cante jondo se llama Pena” (García Lorca, 1999, p. 154). La Siguiriya se mueve entre mariposas, símbolo del alma, de la efemeridad de la vida y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso²³⁸. No obstante, las mariposas de la Siguiriya son negras, mariposas de la noche, del misterio, de la muerte en las creencias populares que disfrazaban a las brujas. Junto a ellas está la luminosidad de una blanca serpiente de niebla, es decir, la mariposa –símbolo del bien, del alma– es negra, mientras que la serpiente –símbolo de la traición, del engaño, de la pérdida del paraíso– es blanca, luminosa. Para la siguiriya la tierra es de luz, y el cielo es de tierra. La tierra luminosa andaluza que deja la piel de la Siguiriya morena es igual que el cielo, un paraíso imaginario y tal vez inatingible. El refrán repite la idea del duende que inspira y conduce la siguiriya. El duende, como ya hemos visto en el capítulo 2, es el espíritu del buen cante, es un espíritu como que divino que habita el alma del hombre, que se anida en sus penas y al borde de la vida y de la muerte. Lo mismo pasa con la tierra que es luz y el cielo que es tierra, o sea, el cielo que busca la Siguiriya es humano, es de tierra, bien como la tierra en la que toca los pies es de cielo, es divina. La Siguiriya que toca los pies en una tierra de luz va encadenada, presa al temblor, una vez más la ondulación, la vibración de las cuerdas de la voz o de la guitarra, que como la flecha del poema anterior nunca llega, no tiene blanco. La Siguiriya lleva un puñal, busca con su furia desesperada y loca, la muerte, bien como un torero que se enfrenta a sus demonios en el ruedo. La Siguiriya, perdida, se mueve por los latidos descompasados del corazón que está al borde de la muerte, su ritmo es desordenado y cortante, hiriente, latiente, por ello decía Ángel Álvarez Caballero que trabaja con el sentimiento verdadero del cantaor y que es muy difícil de cantarla. La luna²³⁹, al fin, la misteriosa luna que en Lorca generalmente es sinónimo de muerte, pero también de magia y de sensualidad, consolará el dolor terrible de la Siguiriya. La luna que es madre y es muerte es

²³⁷ García Lorca, 1999, p. 56.

²³⁸ Cirlot, 2005, p. 306.

²³⁹ La luna, Selene, desde la mitología griega estaba asociada a la muerte y a la noche, a rituales mágicos y ocultos. Diana, relacionada a la luna, llevaba como iconografía una media luna en la cabeza y estaba presente en los ataúdes de los griegos, abriéndoles pasaje al mundo de los muertos. (Guzmán, 1995, p.51)

la única que podrá comprender la pena de la Siguiriya, la pena de la gente de las cuevas. Por esta razón, el cante tiene intimidad con el vino, con la noche y con la madrugada, un cante de pocos que se esconde y llora sus ansias a la luna, quien siempre preside sus ritos. La siguiriya cante, la loca que baila el ritmo descompasado, pasa trayendo consigo todos los ecos de los gritos, y nos abre el camino con su puñal de metal que predice la tragedia que vendrá a lo largo de los siguientes poemas. La Siguiriya explora el libro de poemas y nos conduce con sus furiosos ademanes y su dolor de cal y de adelfa. El paso de la Siguiriya deja atónitos, perdidos a los niños que todavía no la conocen del todo:

DESPUÉS DE PASAR

Los **niños** miran
un punto lejano.

Los **candiles** se apagan.
Unas muchachas **ciegas**
preguntan a la **luna**,
y por el aire ascienden
espirales de llanto.

Las montañas miran
un punto lejano.²⁴⁰ [sin negrita en el original]

Los niños, sinónimos de la vida que late, ven la Siguiriya pasar desde lejos como un punto lejano que arrastra una ráfaga de viento apagando los candiles, los velones de la gente de las cuevas. Las muchachas ciegas como la misma muchacha morena que camina con el puñal, quieren saber, quieren entender lo que acaban de oír y se lo preguntan a la luna, la madre, la muerte, la que sabe de todos los misterios. Ésta, les deja entrever los espirales²⁴¹ de llanto, la muerte que está por venir, los ecos de la pena que se manifiestan en la ondulación del viento. Las montañas, la inmensidad, miran un punto lejano, contemplan el paso de la Siguiriya y recuerdan el pasado. En este momento del poema, sentimos como el eco de estas voces, ya que el poema parece estar inconcluso, estar al borde de algo que va a ocurrir muy pronto, parece estar a punto de... Aquí contemplamos, también nosotros, la tragedia que trae el puñal y la violencia del paso de la Siguiriya. Los niños que piden información a la luna, todavía no conocen los secretos

²⁴⁰ García Lorca, 1999, p. 57.

²⁴¹ Forma esquemática de la evolución del universo. Forma clásica con la que se simboliza la órbita de la luna. (Cirlot, 2005, p. 201.)

de la muerte, pero tendrán que acostumbrarse a oírla y a reconocerla, a sentir el silencio y las ondulaciones del aire. La siguiriya guarda y lleva consigo los gritos de la Andalucía profunda. ¿Y después?:

Y DESPUÉS

Los **laberintos**
que crea el tiempo
se desvanecen.

(Sólo queda
el **desierto**)

El corazón
fuente del deseo,
se desvanece.

(Sólo queda
el desierto)

La ilusión de la aurora
y los besos
se desvanecen.

Sólo queda
el desierto.
**Un ondulado
desierto.**²⁴²

El último poema de la sección de la siguiriya nos direcciona a los confusos caminos que nos ofrece la pena. La siguiriya termina con todo, incluso con el tiempo, es la sensación del no-tiempo, su paso es como el duende y crea el momento irrepitable. Después de la siguiriya ya no hay porvenir y no hay pasado. Sólo hay el desierto, el corazón que estaba a punto de estallar con el paso de la muchacha morena ahora se desvanece, sólo hay soledad. La esperanza se desvanece, pero el desierto tiene las arenas onduladas porque en él todavía vibran las cuerdas de la herida guitarra y el eco de la voz de puñal. El desierto de la tierra de luz está como el viento, dando señales de que algo ha pasado y ha dejado una estela de gritos y silencios. Es decir, toda la primera sección de *Poema del cante jondo* nos lleva a los más hondo del cante, a la madre del mismo para que sintamos, también los lectores, la tragicidad de la complicadísima Andalucía de la que nos habla Lorca. La siguiriya pasa con la violencia de un viento milenario, de un río de

²⁴² García Lorca, 1999, p.58.

caudal inagotable que transporta la pena, que guarda la tragicidad y que espera, o mejor, que busca desesperadamente la muerte. La Siguiriya está viva, pero vive por el ansia de la muerte y sólo se comunica con la muerte, la luna fecunda que la oye. Después del paso de la Siguiriya, desaparece la esperanza y sólo queda la soledad, la *soleá*.

4.2.1 La Soleá y el paisaje de la Pena

Dios mío, ¿qué será esto?
Sin frío ni calentura,
yo me estoy cayendo muerto.

¿Dónde me arrimé yo,
si no hay un pecho en el mundo
que quiera darme caló?²⁴³

El porqué del nombre Soleá para una de las columnas del cante también provoca gran misterio como todas las teorías sobre el origen de lo jondo. Dice el romanista Karl Vossler (Vossler apud Álvarez Caballero, 2004, p.66) que la palabra *soleá* se deriva de la palabra castellana *soledad* y que ésta, a su vez, procedería del gallego-portugués *soidade*, *soedade*, *suidade*, siendo luego andaluzada con la conversión de la *-d* en una *-r*, y la desaparición de la primera *-d* intervocálica. Sin embargo, Pedro Camacho (Camacho apud Álvarez Caballero, 2004, p.66) sostiene que se derivaría de sol, solar, o solera. Asimismo, Andrés Salom dice que:

La soleá tal vez deba su nombre a proceder de la tonada propia del solear las aceitunas. O sea, tonada del soleo, labor esta consistente en recoger las aceitunas del suelo muy practicada por los gitanos andaluces, tanto antiguamente como en la actualidad.²⁴⁴

Sea como fuere, lo que ninguno de ellos duda es de que la soleá y la siguiriya son las columnas del cante jondo, de ahí que Federico dé su segundo paso en el poema cantando por soleares. Para algunos estudiosos y aficionados como Molina y Mairena, la soleá es “El perfecto equilibrio del cante jondo” (Molina y Mairena apud Álvarez Caballero, 2004, p.67). Según Alicia Mederos (1996), el cante por soleá es sobrio y hermoso y casi siempre hace referencia a un

²⁴³ Soleá anónima recogida por Demófilo, 1992, p.12.

²⁴⁴ Salom apud Álvarez Caballero, 2004, p.67.

pueblo o lo canta una colectividad. Es un cante flexible con tres o cuatro versos de ocho sílabas, pudiendo tener también versos de ocho sílabas con un primero de cuatro. Lorca, sin embargo, no respeta del todo la estructura métrica de la soleá, pero crea el ambiente y las escenas propias para su desarrollo. En *Poema de la Soleá*, segunda sección del libro, el poeta nos habla del dolor de la tierra seca que espera la muerte y que vive la muerte. Andalucía es un yermo que vive el eco del grito de la siguiriya. La tierra seca y humana tiene su pueblo perdido por el olor del puñal y de la sangre que lo espera en la encrucijada. El grito que se oye en esta sección es por Andalucía. El hombre de esta tierra seca morirá solo, en profunda soledad. Las gentes de las cuevas dejarán correr su llanto.

El primer Poema *Poema de la Soleá* dice:

Tierra **seca**,
tierra quieta
de **noches**
inmensas.

(**Viento** en el olivar,
viento en la sierra.)

Tierra
vieja
del **candil**
y la **pena**.
Tierra
de las hondas **cisternas**.
Tierra
de la muerte sin ojos
y las **flechas**.

(Viento por los caminos.
Brisa en las alamedas.)²⁴⁵ [sin negrita en el original]

La imagen primera nos lleva a un ambiente desértico, nos lleva una y otra vez al Oriente indescifrable, al Oriente-occidental del que hablábamos en capítulos anteriores que es Andalucía. En el desierto el hombre sufre pero desarrolla, sobre todo, su solidaridad²⁴⁶ en relación a los demás, se vuelve hermano. No al azar los mismos árabes o gitanos se organizaban en clanes. Es

²⁴⁵ García Lorca, 1999, p.61.

²⁴⁶ Según Isabel Hervás Jávega, hebraísta y Doctora en filología árabe, el desierto ha favorecido la organización de los árabes en clanes pues, a través de la solidaridad y de la protección mutua, podrían sobrevivir en un ambiente tan inhóspito. (2007, p. 31-59)

decir, el desierto provoca la soledad y la hospitalidad, ya que es una soledad con eco, una soledad compartida. Si un hombre muere, será como si todos sintieran el dolor de su partida, el dolor de su carne. La tierra seca del poema tiene noches inmensas, es decir, misterios profundos u oscuridad, una oscuridad indescifrable y angustiante como el mismo desierto. El viento del olivar, ambiente de vida de la gente de las cuevas, se hermana al viento de las sierras (geografía andaluza) y es camino, comunicación. La tierra seca es vieja, llora el pasado, y sus noches se alumbran con candiles, símbolo de la luz espiritual e individual (Cirlot, 2005, p.124 y p. 461). O sea, el mismo fuego de los velones de las gentes de la cueva que mecen las penas del paso de un grito de la sección anterior. Tierra de aguas profundas, hondas, como la de los ríos andaluces y sin esperanza ya que ahora el agua está parada, “cisterna”. En esta tierra la muerte no tiene ojos, es decir, le puede tocar a cualquiera y mira sin blanco como ocurría en el poema *Guitarra*. La muerte tira su saeta como arquera misteriosa que aparece por la noche. La flecha tendrá su paradero en algún pecho de las gentes de las cuevas, haciendo que sus pájaros, su libertad, su vida, se acabe y que para ellos no exista mañana. Nada más que un grito, se ondula y se propaga a través del viento que corre los caminos, viento éste que es comunicación como el agua. La tierra de la pena, que guarda el pasado en sus caudalosas cisternas, despierta poco a poco las gentes de las cuevas que sienten el ritmo ondulado del viento. Sienten las vibraciones de sus tonos negros, de los tonos que persiguen la muerte.

El segundo poema, *Pueblo*, expande la noción de soledad y nos presenta el día, la mañana de una noche indescifrable. Durante el día no hay velones, ni candiles, la luz espiritual se apaga. La noche es viva y vibrante, corre por su misma inmensidad, sin embargo, durante el día la impresión es de un mundo habitado por las cosas, por los objetos. Un mundo de silencios y rutinas que se repiten en los yermos andaluces, un mundo donde reina el silencio, el silencio que gira *eternamente*.

Sobre el monte **pelado**,
 un **calvario**.
 Agua clara
 y olivos centenarios.
 Por las callejas
hombres embozados,
 y en las torres
veletas girando.
Eternamente

girando.
¡Oh, pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto!²⁴⁷ [sin negrita en el original]

En la tierra desierta se ven las cruces –calvario- que denotan las pesadumbres de los hombres. La cruz es simbólicamente el eje del mundo, comienzo y fin de camino, encrucijada, laberinto (Ciriot, 2005), luego, soledad. El monte donde habitan las cruces es pelado, vacío de vegetación, vacío de vida, pero el agua, que es clara, y los olivos, que son centenarios, guardan los secretos de un tiempo lejano, aunque los escondan en lo más hondo como lo hace el cante. El agua se ondula con el viento y los olivos no hablan, sólo son testigos de la pena. Las callejas, impresión de soledad y de angustia, abrigan a hombres embozados (símbolo que recorrerá el libro entero), es decir, hombres que esconden, que se esconden o se cubren, silenciosos. Las veletas de los molinos giran en las torres. Aquí la idea de la monotonía y de la letanía se plasma en el uso del adverbio “eternamente” y del gerundio “girando”. La monotonía, falsa idea de tranquilidad, como la cisterna de agua parada, remite a un pueblo perdido, olvidado bajo el agua y las ramas del olivo. Un pueblo forjado en una Andalucía que se asemeja al desierto, una Andalucía desesperanzada y complicadísima como nos dice el poeta (García Lorca, 1999, p.146), una Andalucía herida y moribunda que duerme el día y se desangra por las noches a la luz de la luna. Las torres altas y lejanas (camino vertical como el candil) del suelo nos traen una sensación de soledad, puesto que al no oír la voz de las torres, éstas tampoco escuchan las penas del pueblo. Además, la imagen de las torres establece la relación de la cruz si se las compara al camino de las carreteras (horizontal). Las torres hacen el eje vertical, mientras que las carreteras, por donde van los hombres embozados, crean el eje horizontal. Luego, Andalucía se convierte en el mismo calvario. El hombre está solo, Andalucía está sola llorando o fermentando su dolor de siglos.

En el ambiente seco y silencioso del pueblo, el puñal entra en el corazón del ser humano igual que hace la reja del arado en el yermo. En el poema siguiente, *Puñal*, el cuerpo humano se acerca a la tierra. La humanidad es fruto de su tierra y los dos se implican mutuamente. El dolor de Andalucía corre por las venas de su pueblo, bien como el dolor de los andaluces se graba en la sequedad de su tierra. Si los ríos son la sangre andaluza, el puñal es la reja, metal del arado. Si el hombre está solo, la tierra está yerma. La tierra y el hombre ruegan a que el puñal todavía no les

²⁴⁷ García Lorca, 1999, p. 62.

entre en el corazón, postergan la muerte que seguramente los encontrará en alguna encrucijada. No obstante, el puñal manejado por la muerte, que es ciega, no los oye y está pidiendo guerra. Está ávido de muerte. El puñal, metal frío, está caliente como si tuviera vida propia y se asemeja a un rayo de sol. Se parece al fuego que incendia la tierra y pone fin a las esperanzas de la humanidad. La humanidad y la tierra piden clemencia:

El **puñal**
entra en el corazón,
 como la **reja del arado**
en el yermo.

No.
No me lo claves.
 No.

El puñal,
 como un rayo de sol,
incendia las terribles
hondonadas.

No.
No me lo claves.
 No.²⁴⁸[sin negrita en el original]

El poema termina con el eco del *no*, pero este pedido no encuentra blanco ya que, como vimos anteriormente, la muerte no tiene ojos y tal vez tampoco oídos. La muerte los atrapa, hombre y tierra en la encrucijada. Una vez más, aquí vemos la necesidad de comunicación, la abundancia y falta de caminos que está presente a lo largo de todo el libro. La misma escena va a repetirse en el *Diálogo del Amargo*, al final del libro, cuando el personaje, el gitano Amargo, posterga la muerte y el cuchillo de oro le entra en el corazón en pleno campo antes de que entre en Granada. El Amargo parece decir como en el poema arriba “No, no me lo claves” al puñal de la muerte, pero éste no lo obedecerá.

Los ríos en el primer poema eran caminos, el viento, a su vez, emprende los caminos y la encrucijada es la confusión de ellos o la falta de ellos. La misma palabra encrucijada nos recuerda cruz y ésta el calvario, la muerte y el monte pelado. En el poema *Encrucijada*, el viento pasa y clava el puñal en el corazón. La calle siente el temblor, un temblor de cuerda en tensión, el

²⁴⁸ García Lorca, 1999, p.63.

mismo temblor del viento que se ondulaba causado por las cuerdas de una guitarra y de una voz en tensión constante ya desde *El paso de la Sigüiriya*. El temblor se asemeja al zumbir de un enorme moscardón como el eco de las cuerdas de una guitarra. Recordemos la idea de los cinco sentidos planteada por el poeta, el poema es sonoro. Es decir, la encrucijada aquí es el cante. El cantaor y el tocaor en lucha constante consigo mismos.

Tales profundidades de la pena ponen a todo espectador en lo más hondo de sí, en la encrucijada, en todas las fronteras, en todas sus fronteras, delante del duende. Recordemos que éste nace desde la planta del pie y es amigo de todos los bordes, ningún ambiente mejor para él que la encrucijada, frontera de todos los caminos. Con la llegada del duende surge el “yo” que dice ver el puñal en el corazón, en su corazón, pero también en el corazón del cantaor y del mismo público, soledad compartida. Lo mismo ocurre en una corrida de toros, al sentir que viene el animal de cuernos puntiagudos el público y el mismo torero ya ven las agujas en el estómago y por ello quieren huir de ellas con la más consciente lucha con la muerte. El hombre aquí está en la suerte de muerte, bien como el toro en el ruedo. La muerte ya viene, el duende se acerca en la encrucijada, el instante único se hace y la vida nunca ha sido tan violenta y tan latiente. Ha llegado el duende y el “yo” lo ha sentido, el cantaor no sólo ha sentido la pena más honda, pero la ha comunicado con la fuerza de sus ríos internos de sangre. El poema de su voz hiriente comunica y su voz será profesora en los cinco sentidos, los sentidos de los que nos priva la muerte y con los que nos delicia la vida. El poeta aquí narra el encuentro del cante (mantra), del ser humano (médium) y del duende (dios).

Viento del Este;
 un farol
 y el **puñal**
 en el **corazón**.
 La calle
 tiene un **temblor**
de cuerda
en tensión,
 un temblor
 de enorme moscardón.
 Por todas partes
yo
 veo el puñal
 en el **corazón**²⁴⁹[sin negrita en el original]

²⁴⁹ García Lorca, 1999, p. 64.

La experiencia de la encrucijada de la vida y de la muerte deja en el aire una sombra, oscuridad, de ciprés, el árbol fúnebre de los muertos (Cirlot, 2005, p. 135). Es como si la muerte hubiera pasado en una fracción de segundos y detrás de ella, persiguiéndola y rehuyéndola, estuviera el duende. Ambos provocan el llanto de la tierra y del ser humano, pero éste debe llorar en el campo, para volver a la vida, a lo verde de la vida. La pena profunda provoca la sensación de que todo en el mundo se ha roto, ya no existe, ya no hay mundo, solo existe la sombra del canto de la muerte. El ser humano fue a través de la música muy honda, más honda que todos los pozos, al fin de sí mismo, de su mundo y debe volver a la vida. El horizonte que avista, todavía mareado por el paso de la muerte, es sin luz, pero a la vez está mordido de hogueras²⁵⁰. Es decir, el fuego a la vez que termina con todo abre espacio para que la tierra renazca, esté lista para que una vez más podamos plantar. El fuego quema con violencia, pero hace que renazca y se purifique la esperanza. El hombre, herido por la pena, quiere llorar su dolor de siglos y quiere estar solo para ello, para encontrarse, para encontrar su misma historia y lo hace a través de un dolido y revigorador ¡Ay!, título del poema.

¡AY!

El **grito** deja en el viento
una **sombra de ciprés**.

(Dejadme en este campo,
llorando.)

Todo se ha roto en el mundo.
No queda más que el silencio.

(Dejadme en este campo,
llorando.)

El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.

(Ya os he dicho que me dejéis
en este campo,
llorando.)²⁵¹ [sin negrita en el original]

²⁵⁰ Recordemos que las hogueras, el fuego, bien como el agua es un símbolo doble

²⁵¹ García Lorca, 1999, p.65.

El poema siguiente, *Sorpresa*²⁵², nos presenta el muerto que se quedó en la calle con el puñal en el pecho. A este muerto no lo conocía nadie, se quedó en la calle muerto y murió con los ojos abiertos, quizás los ojos embrujados por la belleza de la muerte. El farol de la calle tembló con la tensión de las cuerdas y quedó largo rato temblando por la intensidad y negritud de los tonos. O sea, ahora el cante sirve para que el poeta defina las penas de un pueblo tan sufrido como el gitano a la vez que sirve para autodefinirse, autoconceptuarse como cante de la pena. Las palabras de Lorca son, a la vez, arte, teoría e historia además de lección incluso a sus mismos paisanos, los españoles que no conocían del todo el poderío del cante. Los ojos del hombre que muere en el país abierto a la muerte están abiertos, aunque sin imagen, aunque sin vida. El hombre del país de la muerte no la teme, al revés, la muerte lo fascina dejándole los ojos abiertos para el encuentro derradero. Aquí nuevamente el poeta retoma la elipse del grito de la sección de la siguiirya. El hombre que muere solo no tiene nadie que lo oiga, su grito no hace nada más que temblar los faroles de la calle, como el viento. La muerte ocurre por la noche y el candil o el velón ahora es farol, camino vertical. Un haz de luz único e individual en las cósmicas tinieblas de la noche por donde transita el cante jondo. Los ojos, las ventanas del cuerpo son camino, pero ahora camino cerrado porque, aunque estén abiertos, no tienen luz, son como la cisterna, agua infértil e incomunicación. Dice el poema:

Muerto se quedó en la calle
 con un **puñal en el pecho**.
 No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
 Madre.
 ¡Cómo temblaba el farolito
 de la calle!
 Era madrugada. Nadie
 pudo asomarse a sus **ojos**
abierto al duro aire.
 Que muerto se quedó en la calle
 que con un puñal en el pecho
 y que no lo conocía nadie.²⁵³ [sin negrita en el original]

²⁵² Este mismo poema ha tenido distintas versiones ancestrales, por lo menos seis según Christian Paepe (Paepe, 1986, p. 591). Disponemos algunas de ellas en el Anejo C. Sin embargo, como queremos formar una comprensión total de *Poema del Cante Jondo* en su versión final, no nos vamos a detener en el estudio de los bocetos de este poema en este trabajo.

²⁵³ García Lorca, 1999, p. 66.

Tras la muerte del anónimo, aparece como una llorona medieval la *Soleá*, una mujer bien como la *Siguriya*. Mientras la Siguriya desea y busca la muerte, la Soleá la llora y la consuela. Es la comprensión y el aliento para el pueblo de la pena, es la recuperación del equilibrio. Es el día que comienza después de la hoguera renovadora y purificadora, un día que promete la vida y que lucha con el olvido.

La Soleá

Vestidas con **mantos negros**
piensa que el mundo es chiquito
y el **corazón es inmenso**.

Vestida con mantos negros.

Piensa que el suspiro tierno
y el **grito, desaparecen**
en la corriente del viento.

Vestida con mantos negros.

Se dejó el **balcón abierto**
y el alba por el balcón
desembocó todo el cielo.

¡Ay *yayayayay*,
*que vestida con mantos negros!*²⁵⁴ [sin engrita en el original]

La Soleá, como la soledad, habita el corazón y hace de éste su mejor arma, para ella el mundo y sus agruras es pequeño si comparado a la carne del corazón humano. La Soleá es la mujer, la madre, que ya sabe como fénix renacer de la muerte, por ello sabe que no hay tantas fronteras entre el suspiro tierno y el grito y sabe que todos se desvanecen con el viento, aquel mismo que se ondula por el eco de las penas. La Soleá deja el balcón abierto al cielo que renace, pero aún ella llora y gime su *ay* doliente y asume el luto predicho por los cipreses a través de sus mantos negros. La Soleá reanuda su *ay* hiriente y a través del llanto exorciza los siglos de amistad y de lucha con la muerte. En este poema, Lorca trabaja con elementos de la cultura andaluza como el manto y el misterio de este que se profundiza en la mujer que llora y que abre su balcón a una nueva vida. El manto, según Cirlot, es el símbolo de la dignidad superior, de un velo de separación entre la persona y el mundo (Cirlot, 2005, p. 305), luego en el poema la poseedora del

²⁵⁴ García Lorca, 1999, p. 67.

manto, es la victoriosa y equilibrada Soleá, la madre. Mientras la Siguiriya es violenta, la Soleá es la posibilidad de equilibrio y de seguir adelante. Si la Siguiriya sale al encuentro de la muerte con el puñal en las manos y guiada por un ritmo descabellado, la Soleá es la madre que llora los muertos de la tragedia, es la solidaridad en la pena, es el consuelo del calvario, pero es sobre todo, llanto, el llanto de Andalucía.

Mientras tanto, en las cuevas la gente llora el muerto que murió solo. Aunque nadie se haya podido asomar a sus ojos, todos saben que ha muerto de ojos abiertos porque ya saben y ya conocen la muerte y los muertos de su tierra y de su raza. Lo que antes era llanto, ahora es sollozo y éste es largo, o sea, no se llora sólo al muerto pero la historia de éste, su propia historia. Las gentes de las cuevas, los gitanos, lloran los años perdidos de congojas y desesperaciones, evocando un pasado distante, evocando los países lejanos a través del embrujo de su guitarra. La voz que llora se entrecorta con las imágenes que llegan a sus ojos, imágenes vistas o sentidas de un mundo que no han conocido nunca. Un mundo de hombres misteriosos como su propio pasado (recordemos el capítulo primero que habla de su historia). Todo en su mundo, su historia es cubierto con una pala de cal como su cueva, cal blanca, cal nueva. A partir de ahí habrá nueva vida y una vez más deben buscar su destino que tarde o temprano encontrará la fatalidad y la muerte en algún metal de puñal. Las palabras del poeta refuerzan en este poema un mito creado, el de la gente de las cuevas, los gitanos que, según Correa, son todo un mundo mitológico para el poeta (1975, p. 13). La propia idea de cueva ya funda un mito puesto que el ambiente y el propio nombre de la vivienda nos lleva a una doble significación: residencia de los gitanos, residencia de los muertos, piedra dura como sus vidas, oscuridad y misterio. Los colores también guían el poema y arman las estructuras para el barroquismo lorquiano. Lo cárdeno, amaratado, cuerpo muerto, se sobrepone al color de la vida, de la sangre, lo rojo. Lo negro, el luto, se sobrepone a la vida, lo rojo; y finalmente lo blanco, claridad, esperanza, pero también olvido, hoja en limpio, se sobrepone a la sangre derramada. Al final se borran las huellas de la sangre, las huellas de la muerte y el ciclo milenario empieza una vez más:

CUEVA

De la **cueva** salen
largos **sollozos**.

(**Lo cárdeno**
sobre lo rojo).

El gitano evoca
países remotos.

(Torres altas y hombres
misteriosos)

En la voz entrecortada
van sus ojos.

(**Lo negro**
sobre lo rojo).

Y la **cueva encalada**
tiembla en el oro.

(**Lo blanco**
sobre lo rojo).²⁵⁵ [sin negrita en el original]

En el siguiente poema, *Encuentro*, la muerte y la vida se encuentran, el amor y el odio, la soledad y la esperanza. El pueblo, el hombre o la tierra, como puede ser interpretado el personaje central del poema, tiene los agujeros de los clavos, la marca de la historia y de las constantes persecuciones. La muerte siempre acompaña al personaje por una pequeña vereda, acechándolo, asustándolo. El pueblo, la tierra o el hombre se desangran por la casi muerte, pero no pueden mirar nunca atrás, ahora la cal está sobre lo rojo, vida nueva, aunque los agujeros de los clavos todavía les duelan. Sin embargo, para que la vida corra hay que ir despacio y rezar cada día a San Cayetano, el santo de los pobres y de los marginados, para que la muerte todavía no los encuentre. Las gentes de las cuevas tutean a la muerte, hablan de igual, ya la conocen, están acostumbrados a ella, pero todavía la rehúyen, la postergan. Distintamente piensa el crítico. Flys (1955), quien ve aquí una alusión a la biblia. Dice el autor que la mujer que traiciona un hombre en el poema, es la representación de la traición de Judas a Jesucristo. Una lectura muy interesante, pero que no tiene sentido si intentamos formar una visión total del poema. Gustavo Correa (1975) ve el poema como el encuentro de dos hombres, el uno rival del otro, igual nota un simbolismo de la pasión de Cristo. De cualquier forma, el poema *Encuentro* anticipa la procesión, la Pasión de Cristo, que se llevará a cabo en la sección de la Saeta, pero creo que el encuentro aquí no es con un hombre, ni tampoco con una mujer, y sí con la muerte. Esta escena repite el poema *Puñal* y anticipa el *Diálogo del Amargo*, dándole una idea cíclica a los símbolos del

²⁵⁵ García Lorca, 1999, p. 68.

poema. Luego, un análisis aislado de los poemas nos lleva a conclusiones completamente distintas de un análisis global como nos hemos dispuesto a hacer a lo largo de este trabajo. La muerte, durante todo el libro, está siempre en una vereda y el hombre quiere siempre postergarla diciendo “no” al puñal que quiere clavársele en el pecho. Lo que gana sentido en la ilación del poema a la obra total. Veamos el poema:

ENCUENTRO

**Ni tú ni yo estamos
en disposición
de encontrarnos.**

Tú... por lo que ya sabes.
¡Yo la he querido tanto !
Sigue esa veredita.

**En las manos
tengo los agujeros**

de los clavos.
¿No ves cómo me estoy
desangrando?

No mires nunca atrás,
vete despacio
y reza como yo
a San Cayetano,
que **ni tú ni yo estamos
en disposición
de encontrarnos.**²⁵⁶ [sin negrita en el original]

El encuentro postergado con la muerte da secuencia al alba. El diálogo de arriba ocurre durante la noche que se está convirtiendo en día. Durante el día cesa el movimiento de la muerte y suenan las campanas de Córdoba, agonía. El amanecer será en Granada, tierra sin salida del poeta. Las muchachas que siguen la procesión que va de Córdoba a Granada lloran junto con la Soleá que está de luto. Lloran todas las muchachas de Andalucía y todas las niñas de España, las que bailan con la falda temblorosa del viento ondulado. Las mujeres sostienen los velones de la procesión y hacen el camino de luz en medio a las tenebras de las encrucijadas. Las campanas de Granada las esperan para llorar a sus muertos. Las niñas, las mujeres, que en el cante, según Lorca, son la Pena (1999, p.154), cruzan los caminos, la ruta del llanto de Andalucía y van una y otra vez de Córdoba a Granada, los emblemas del Oriente-occidental, las dos principales capitales moras de Al-Ándalus. Por los velones Andalucía se hace hermana en el llanto y camina con pies

²⁵⁶ García Lorca, 1999, p.70.

firmes para no tropezar y caerse en la vereda por la que va la muerte o para no perderse en la arena del desierto. En el camino, el alba y los velones contrastan con el luto de las niñas.

Campanas de Córdoba
 en la madrugada.
 Campanas de amanecer
 en Granada.
 Os sienten todas las muchachas
 que lloran a la **tierna**
soleá enlutada.
 Las muchachas
 de Andalucía la alta
 y la baja.
 Las niñas de España
 de pie menudo
 y temblorosas faldas,
 que **han llenado de luces**
las encrucijadas.
 ¡Oh, campanas de Córdoba
 en la madrugada.
 y oh, campanas de amanecer
 en Granada!²⁵⁷ [sin negrita en el original]

La Soleá enlutada, el cante del equilibrio y del consuelo, llora de negro sus muertos y el pueblo la acompaña como en estado de devoción, de solidaridad. La tierra llora la muerte que se escondía en la belleza de los reflejos de un puñal. La sección, una orgía de imágenes y sensaciones, termina con el comienzo de la procesión de las mujeres –la Pena- de España por las agrias carreteras de la tierra andaluza. Los velones que retan la noche son el único punto de luz que conduce hacia la madrugada y hacia el cielo, camino vertical. El viento sigue tembloroso como los melismas de la voz de los cantaores de jondo. El eco de las notas de la guitarra todavía se siente a lo lejos. La soleá, o la soledad, o la soedade, como decíamos a principio del capítulo, conduce a la saeta, la fecha que va derecho al corazón. El hombre llora la pena, ¿Dios la escuchará?

4.2.2 La tierra lanza las flechas en el *Poema de la Saeta*

Jesús que vas "ataíto"
 con cordeles y desnudo,

²⁵⁷ García Lorca, 1999, p. 71.

dame un granito de fe,
para comprender el mundo.

Tú que penas, tú que sufres,
Virgen de la Soledad,
te pido para mis males
pan, trabajo y libertad.

Atormentao y sin culpa
te llevan en una cruz.
Lo mismito trata el amo
al campesino andaluz.²⁵⁸

Como decíamos en el capítulo 2, la Saeta es en el cante la comunicación del hombre con alguna divinidad que le pueda escuchar, por ello todavía los españoles la cantan durante la Semana Santa, principalmente en Andalucía. Sin embargo, Como dice Alicia Mederos (1996), el origen de la saeta remite al mundo pagano de los gitanos y de sus desgracias. Añade la autora que la saeta es un “cante de lamento y maldiciones dichas bajito, plegarias a un Dios impreciso que escuche lo que nadie quiere oír” (Mederos, 1996, p.54). Con la penetración de los gitanos en la cultura andaluzo-española, la saeta se populariza y adquiere carácter de cante religioso, lo cual hace que los andaluces se la dediquen a sus tantas vírgenes, nombradas por los mismos *las dolorosas*, intensificando el carácter intimista del cante que se comunica con los dioses. De esta forma, la secuencia del poema lorquiano va arquitectándose de forma muy clara para la comprensión de la obra. Es decir, primero la geografía, luego el más hiriente, loco y desgobernado de los cantes –la siguiriya y su puñal, enseguida el cante de consuelo descendiente de la siguiriya, el cante que hermana al pueblo a llorar sus penas en conjunción –la soleá, para que finalmente después de la muerte, este mismo pueblo inicie su caminata por la tierra andaluza al compás de la saeta, cante de procesión que sale del corazón y espera alcanzar el blanco de los dioses.

La saeta, bien como lo dice Alicia Mederos (1996), quiere ser escuchada, escuchada por los dioses. Aquel lamento guardado se multiplica en las voces del pueblo que las canta y el cante que antes era violento –siguiriya- y luego equilibrado y triste –soleá- pasa a ser divinal –saeta-, un lamento colectivo cantado a una sola voz. Aún comenta Alicia que la siguiriya se hizo saeta con mayor abundancia de melismas, hecho que puede explicarse por la función que adquiere, es

²⁵⁸ Letra de Saeta anónima disponible en: <http://flun.cica.es/flamenco_y_universidad/alborea/n008/salida02.html>.

decir, comunicarse con los dioses. Como decía Manuel de Falla (Falla apud García Lorca, 1999, p. 176), uno de los rasgos que identificaba el cante jondo con las canciones orientales y mágicas era el carácter encantatorio que tenían a través de la repetición de las mismas notas, lo mismo se puede aplicar a la saeta. Como más abundante sean los melismas, más mágico, más embrujo tiene el cante y más cerca de Dios se está.

La palabra saeta significa :

Arma arrojadiza compuesta de un asta delgada con una punta afilada en uno de sus extremos y en el opuesto algunas plumas cortas que sirven para que mantenga la dirección al ser disparada²⁵⁹

Luego, es el cante por saeta una flecha disparada a una dirección no muy precisa, el cielo. De esta manera, el primer poema de la sección titulada *Poema de la Saeta* se llama *Arqueros*. Los arqueros son aquellos que disparan las flechas. En el poema son hombres oscuros que maculan la falsa alegría de Sevilla, la de las torres altas de las *Baladilla de los tres ríos*. Los hombres que llevan las flechas son oscuros, bien como estaban embozados aquéllos que pasaban por la Andalucía del llanto en el poema *Pueblo de la Soleá*²⁶⁰. El Guadalquivir de Sevilla está abierto en el poema y parece ser un camino, una opción de huir de aquel ambiente negro. El Guadalquivir, como siempre, es un camino, el camino del agua. Los hombres llevan sombreros grises (imagen oscura) y tienen capas lentas (van embozados) como los mismos hombres de la sección anterior que pasaban a caballo por una Andalucía monótona durante el día y que rondaban un calvario. Estos hombres vienen de los países de la pena dice el poeta, los países lejanos de la poesía *Guitarra* y traen consigo, de éste, el alma apenada que encuentra guarida en el suelo español, un laberinto de cruces. España aquí asume su sentido de tierra de muerte ya que es el laberinto de cruces, es la encrucijada que dio fin al hombre muerto de ojos abiertos en otro poema. Es el lugar donde se cruzan todos los caminos, tierra de paso de muchos pueblos, donde se cruza la historia de los países lejanos. Es decir, en *Poema del cante jondo*, poco a poco el poeta forma la misma mitología creada en las conferencias de Federico. Los hombres se dirigen a este laberinto anhelado, un laberinto donde van a encontrar el amor, la fragilidad del cristal y la piedra, la tierra prometida (Sefarad, Al-Ándalus, Sersé). Cristal y piedra forman en el poema la imagen de

²⁵⁹ Real Academia Española. Disponible en: <<http://www.rae.es>>.

²⁶⁰ Como ya decíamos, el poema es cíclico y las imágenes se repiten con alteración de detalles.

España, país hecho de cristal y de piedra, textura doble, igual que el amor que da vida, pero que también da muerte. Los hombres, los arqueros, dejan en el aire un suspiro al Guadalquivir, el río-camino, el océano-río del sur de España, siempre una posibilidad de cambio. Al irse en dirección al laberinto, los arqueros oscuros optan por la oscuridad y por lo cíclico de su historia, rehúsan a las novedades que les puede traer el camino abierto del río grande y se zambullen de cabeza en el país de la encrucijada, el país de muerte y de vida, el país de la frontera constante, el país del duende.

ARQUEROS

Los arqueros oscuros
a Sevilla se acercan.

Guadalquivir abierto.

Anchos sombrero grises,
largas capas lentas.

¡Ay, Guadalquivir!

Vienen de los remotos
países de la pena.

Guadalquivir abierto.

Y van a un **laberinto.**
Amor, cristal y piedra.

*¡Ay, Guadalquivir!*²⁶¹ [sin negrita en el original]

En el poema, el Guadalquivir parece ser siempre un camino, parece que el poeta quiere avisar de ello a los arqueros a través del refrán, pero éstos tienen los oídos sordos y dejan al poeta suspirar por el río que podría darles otro destino, un río que está siempre abierto y siempre comunica. Al optar por la tierra, los hombres dicen “no” a la comunicación y al progreso y “sí” a la ondulación del viento. Todo se repetirá y la muerte como siempre les estará acechando desde una vereda angosta como pasaba en *Encuentro*.

Enseguida viene la *Noche*, nombre del siguiente poema. La noche oscura como los mismos hombres contrasta con los puntos de luz de los candiles, de los cirios, de los faroles y de

²⁶¹ García Lorca, 1999, p.73.

las luciérnagas. El farol aquí da la idea de altura, de lejanía (bien como las torres altas de Sevilla), bien como el candil recuerda la tierra y los hombres. El cirio recuerda la religiosidad y las luciérnagas el paisaje andaluz de la noche. Todos esos elementos son la constelación de la saeta, el cante maldito y de congoja que quiere lamentar a Dios. El cante negro como la noche se enciende en las voces de las gentes de las cuevas y de todos los andaluces, niños y niñas como las luces de los velones moviéndose al compás del viento. Las ventanitas de oro, los mismos símbolos de la comunicación con los dioses (las luces), tiemblan como el viento que se ondula con las voces y la aurora que mece no a bebés, sino a cruces que se sobreponen. Los candiles, los faroles, los cirios y las luciérnagas dan marcha a la caminata dolorosa que va hacia las cruces, comienza la procesión por la saeta.

NOCHE

Cirio, candil,
farol y luciérnaga.

La constelación de la saeta.

Ventanitas de oro
tiemblan,
y en la aurora se mecen
cruces superpuestas.

Cirio, candil,
farol y luciérnaga.²⁶² [sin negrita en el original]

La luminosidad contrasta con la sombra y es vencida por ésta. Las luces de los velones se pueden apagar con el viento de las voces y la noche es constante, sombría y duradera como la pena que traen desde su país lejano los hombres embozados y de sombreros grises. Se va formando despacio la idea de la procesión, otro símbolo que cruza el poema y que recuerda las historias de los pueblos que forman el cante. La procesión dialoga con el éxodo de judíos huyendo de Egipto, el éxodo de los árabes hacia la Medina, la peregrinación de los gitanos por el mundo, constante camino, nomadismo religioso e intenso, cultura milenar, pasado lejano y remoto, comunicación de una pena compartida.

²⁶² García Lorca, 1999, p. 74.

Sevilla hasta entonces, en el libro, era una imagen nublada. Si de un lado aparentaba la alegría y la renovación, los caminos abiertos y la majestuosidad de sus torres y de su Guadalquivir siempre abierto, de otro su mismo río ocultaba, llevaba, un fuego fatuo de gritos igual que el de los dos ríos cerrados de Granada. Sevilla, la torre elegante y bella, no mata, pero hiere en la simbología del poeta, hiere a muerte. Dice el poema *Sevilla* que la ciudad tiene arqueros muy finos, elegantes como sus torres, pero esta ciudad también posee laberintos y acecha, bien como la muerte y el duende, largos ritmos, envolviéndolos, buscando la muerte como un tallo de parra (imagen y gusto del vino oscuro). Los tallos de parra de Sevilla están encendidos y sedientos de víctimas, pero en el llano la tierra está limpia. No obstante, Sevilla y sus arqueros disparan constantemente sus flechas, sus saetas, a través de las aguas de su río que aquí en el poema también es una saeta envenenada de pena. Es el río quien comunica la pena, el dolor, a través de sus aguas. Sevilla engaña y embruja al viajero, al jinete con la mezcla de su vino, con su parra encendida, y pone en él lo amargo de Don Juan, el hombre seductor y traicionero y lo perfecto de Dionisio, el Dios del vino que era cultuado en la Grecia antigua y en las tierras desde Asia hasta la India. Un Dios que como afirma Guzmán (1995) se prestaba a la fiesta y a la tragedia. Sevilla lleva en sus venas el alma del ser humano y la perfección de un dios pagano, ambos ángeles y demonios, seductores y peligrosos. Sevilla, bien como Don Juan y Dionisio, hiere, mientras Córdoba, la capital del Califato Omeya de Al-Ándalus, mata. Sevilla es el principio del camino y desde ahí brotan los primeros heridos.

SEVILLA

Sevilla es una torre
llena de arqueros finos.

*Sevilla para herir.
Córdoba para morir.*

Una ciudad que acecha
largos ritmos,
y los **enrosca**
como laberintos.
Como tallos de parra
encendidos.

¡Sevilla para herir!

Bajo el arco del cielo,
sobre su llano limpio,
dispara la constante

saeta de su río.

¡Córdoba para morir!

**Y loca de horizonte
mezcla en su vino,
lo amargo de don Juan
y lo perfecto de Dionisio.**

Sevilla para herir.

*¡Siempre Sevilla para herir!*²⁶³ [sin negrita en el original]

En *Procesión*, poema que viene a continuación, la imagen es de ensueño, lo que tiene que ver con la misma simbología de la palabra. Dice Cirlot:

Pero, en sentido más amplio toda la procesión es un rito que da corporeidad a la idea de ciclo y transcurso, como la prueba su retorno al punto de partida. Muestra diversas figuras simbólicas y alegóricas, como los dragones chinos o las águilas romanas, pues el desfile militar es una forma de procesión. El cristianismo ha incorporado algunos elementos anteriores a sus formas culturales, por ejemplo, en un libro sobre san Macario, aparecen carrozas alegóricas que muestran los principales animales simbólicos, desde el oso y el rinoceronte, hasta el unicornio y el ave fenix.²⁶⁴

Igual fenómeno ocurre en el poema de Lorca. La calleja trae a seres raros, que se parecen a unicornios, representación de la magia y de la fuerza, ya que a los unicornios se les asociaba la imagen de Cristo, según Cirlot, por la pureza de su alma, mientras que su cuerno era la representación de su fuerza insuperable (Cirlot, 2002, 458). Según Flys (1955), los unicornios en el poema serían los encapuchados de la semana santa y el poeta estaría simplemente intentando describirlos y explicar su función a través de las imágenes (Flys, 1955, p.94). Quien los ve indaga de qué sitio mágico pueden haber venido. Cuando se acercan parecen ser astrónomos, tal vez aquí haya una referencia a Oriente, sabios, o tal vez fantásticos merlines²⁶⁵, hombres mágicos y asustadores, encantadores de animales (recordemos que los gitanos siempre estaban asociados al trato de los animales y al circo). El *Ecce Homo* aquí es como una referencia a la negación de los valores humanos, a la contradicción social. *Durandarte* encantado, a su vez, era la espada oriunda de las manos de Carlomagno que acompañó a Roldán en la batalla de

²⁶³ García Lorca, 1999, p. 75.

²⁶⁴ Cirlot, 2005, p. 377.

²⁶⁵ Dice la leyenda que Merlín, Myrddin, era un vidente o loco visionario que vivía al sur de Escocia, otro relato dice que era el Hombre Salvaje de los Bosques, ser mágico y poderoso. (Willis, 2006, p. 189).

Roncesvalles contra los moros. Se decía que era una espada mágica y símbolo del cristianismo. El poema se concluye con la Imagen de Orlando Furioso, es decir, el representante de la cultura de la contradicción y de la falsedad de los sentidos. El poema *Procesión* es el más heterogéneo de todo el libro, aun siendo uno de los más cortos. Es un poema que busca en el tiempo y en la cultura una serie de referencias, un poema que no comunica directamente como los demás. Sin embargo, el mismo nombre del poema ya nos comunica su función mágica y ritualística, lo que ocurre en una procesión. La procesión a la que asisten aquellos que duelen con la muerte se colma de sentimientos contradictorios, creencias mágicas, heterogeneidad de sentimientos y de razones por el trance del canto divino y la comunicación divina de la saeta. Los seres que acompañan la procesión están transformados por el sentimiento y parecen estar embrujados, parecen ser irreales, furiosos, fantásticos, puros y divinos, hermanados por la intensidad de la comunicación mágica, la manifestación del duende que los enajena del mundo. El que canta la saeta está tomado de sentimientos y los va dejando en la voz que se enreda como la yedra y la parra encendida en aquellos que la escuchan. La saeta va trazando su camino hasta las tinieblas del corazón.

PROCESIÓN

Por la calleja vienen
 extraños unicornios.
 ¿De qué campo,
 de qué bosque mitológico?
 Más cerca,
 ya parecen astrónomos.
 Fantásticos Merlines
 y el Ecce Homo,
 Durandarte encantado.
 Orlando furioso.²⁶⁶

Durante el paso de la inebriante procesión, la virgen de la Soledad vestida con el miriñaque²⁶⁷ se asemeja a un inmenso tulipán. Va, en la visión del poeta, como montada en un barco lleno de luces, sus andas procesionales y los cirios, cruzando el camino del agua, del dolor de las lágrimas de la ciudad. Las saetas oscuras que la acompañan van de la mano de la noche y contrastan con el cristal de las estrellas y con las luces de la virgen y de los cirios. La virgen va

²⁶⁶ García Lorca, 1999, p. 77.

²⁶⁷ Tipo de falda con armazón.

cruzando los caminos al compás de las saetas, la calle es un río que la conduce hasta el mar. La imagen aquí es una vez más de ensueño, la virgen en las alturas de sus andas va como en un barco que navega las calles andaluzas. El poeta, ofuscado por la belleza de la imagen, tutea con la virgen andaluza que es de carne y hueso.

PASO

Virgen con miriñaque,
virgen de la **Soledad**,
abierta como un inmenso
tulipán.
En tu barco de luces
vas
por la alta marea
de la ciudad,
entre **saetas turbias**
y estrellas de cristal.
Virgen con miriñaque
tú vas
por el **río de la calle**,
!hasta el mar!²⁶⁸

Tras el paso de la virgen, viene el Cristo moreno. Un cristo que en Judea era lirio, es clavel en España, rojo y ardiente de vida, de sangre y de pasión. Este cristo moreno como la gente de las cuevas viene de España, una tierra tostada por el sol, donde el agua corre lenta porque sus ríos ocultan en sus cauces el fuego de los gritos. El cielo de España es limpio, azul, luminoso, pero también es oscuro porque abriga la muerte, vive de ella, le rinde honores. El Cristo de la tierra tostada tiene guedejas y es flaco, tiene pómulos salientes, tiene pupilas blancas como el muerto que se quedó en la calle de poemas anteriores al que nadie no pudo ver. El Cristo real, el de la calle, es el mismo Cristo de la procesión andaluza, sin embargo, el de la procesión tiene la compasión de la gente y está acompañado de todos que le rinden honores. El otro, el real, murió solo y su muerte encontró abrigo en el temblor del viento. Este muerto, este Cristo que sufre la impiedad del mundo, este Cristo marginado y hecho clavel de sangre caliente, viene y va como la vida. Viene por los caminos de la tierra de paso y se va, tal como harán los tantos cristos a los que los arcos lleguen al corazón. Aún habrá muchas muertes en la tierra seca y este es el camino que da inicio al calvario de cruces. La misma escena se repetirá al final del libro cuando la madre del

²⁶⁸ García Lorca, 1999, p. 78.

Amargo emprende la procesión que se sigue a su muerte. Lo cíclico del libro se concluye con la muerte del Amargo, Cristo moreno que lleva sus cruces:

SAETA

Cristo **moreno**
 pasa
 de lirio de Judea
 a **clavel de España.**

¡Miradlo, por dónde viene!

De **España.**
 Cielo limpio y oscuro,
tierra tostada,
 y cauces donde corre
 muy lenta el agua.
 Cristo moreno,
 con las guedejas quemadas,
 los **pómulos salientes**
 y las pupilas blancas.

*¡Miradlo, por dónde va!*²⁶⁹ [sin negrita en el original]

Diferentemente de lo pasado en las secciones anteriores²⁷⁰, la saeta no se personifica. Sigue siendo el cante que comunica con una divinidad, sin embargo, el Cristo del trecho es real. Antes la Siguiriya era una mujer, bien como la Soleá era una madre vestida con mantos negros. La saeta, cante de maldición divina, sigue comunicando a lo divino a través de lo humano, la carne del hombre muerto, del Cristo clavel, rojo de sangre, de piel morena y pómulos salientes. La saeta es un medio de comunicación, la flecha que llega al corazón a través de la imagen real de la muerte que viene y se va al país que le abre sus puertas. Desde el balcón, escenario típico de las procesiones andaluzas, los saeteros acompañan el paso de la gente y del Cristo moreno:

BALCÓN

La **Lola**
 canta saetas.
Los toreritos
la rodean,
 y el barberillo

²⁶⁹ García Lorca, 1999, p. 79.

²⁷⁰ La personificación de la Siguiriya y de la Soleá.

desde su puerta,
sigue los ritmos
con la cabeza.
Entre la **albahaca**
y la **hierbabuena**,
la Lola canta
saetas.
La Lola **aquella**,
que se **miraba**
tanto en la alberca.²⁷¹ [sin negrita en el original]

La Lola, mote del nombre Dolores en España, canta saetas. Lola, la mujer-pena, es un dolor sensual que despierta el interés de los sacerdotes de Gerión, los toreros (recordemos que éstos tienen un impulso hacia la muerte, el gusanillo) que la reodean y de un barberillo, hombre que trabaja con la navaja, puñal y que se entretiene y acompaña el culto con la cabeza. Lola, la muchacha hecha de dolor y de seducción canta las saetas entre la albahaca y la hierbabuena, el verde que te quiero verde²⁷², la esperanza. Aquí el poeta mueve con los sentidos, primero la visión, el verde, luego el olfato y el gusto a través de dos yerbas olorosas. El oído está presente en el sonido de las saetas y en la imagen del barberillo que menea la cabeza. El demostrativo anáforico *aquella* causa una impresión en el lector ya que parece que Lola, la muchacha dolor y esperanza que se mira en la alberca, es conocida de todos. Lo que se explica ya que todos conocemos el dolor y la esperanza y ambos están en un momento inmóvil del poema al mirarse en la alberca. Aquí, el agua se asemeja a Granada por dos razones, la primera es que la Granada de Lorca, según el mismo poeta, está encerrada en su casa y es camino cerrado para muchos, por otro lado Granada es conocida por la magnitud de sus albercas y como veíamos en capítulo anterior, la Alhambra es muchas veces la inspiración para el poeta andaluz, un contemplativo en palabras de Flys (1955, p. 21). La Lola frente a la alberca se asemeja a las personas en el balcón, tirarse a la alberca es como lanzarse al abismo y encontrarse con la muerte. Dice Mario Hernández (Hernández apud García Lorca, 1999, p.26) que en este momento se podría intuir un posible suicidio de la Lola, pero el poema no lo dice de lleno. No lo dice porque la Lola no se va a suicidar, ella, como los elementos que andan y forman las estampas andaluzas, caminan por el borde, son amenaza candente. Las personas están al borde del balcón, Lola está al borde de la alberca, el duende es el borde, la sombra de la muerte. Si Lola se suicidara se terminaría todo el camino que nos conduce a la carne del libro que es pura tensión entre el vivir y el morir. Lola, el

²⁷¹ García Lorca, 1999, p. 80.

²⁷² Referencia al poema *Romance Sonámbulo* de Federico.

dolor, contempla la muerte y el torero y el barberillo le hacen coro a distancia, detrás de la barrera, pero no olvidemos que la muchacha está entre albahaca, vida verde, y hierbabuena.

El último poema de la sección es *Madrugada*:

MADRUGADA

Pero como el amor
los saeteros
están **ciegos**.

Sobre la **noche verde**,
las saetas,
dejan rastros de lirio
caliente.

La **quilla** de la luna
rompe nubes moradas
y las aljabas
se llenan de **rocío**.

¡Ay, pero como el amor
los saeteros
están ciegos!²⁷³ [sin negrita en el original]

La madrugada es otra vez la frontera entre el día y la noche. Si la noche abre paso a la Saeta, la misma se termina durante el alba. Los saeteros están ciegos como el amor dice el poeta. El amor enduenda, es como la poesía. Los ojos sin imágenes, según Correa (1975), denotan la incomunicación, pero a la vez dan la idea de magia y de misterio. El ciego tiene una fuerte representación en la mitología tanto occidental como oriental. Los ojos son las ventanas del cuerpo y cuando están cerrados hacen que no nos comuniquemos hacia afuera, pero hacia adentro, hacia nosotros mismos, hacia nuestra alma, así, la flecha de los arqueros llega al corazón de los saeteros. En la mitología greco-latina, los ciegos eran personajes mágicos como es el caso de Tiresias. Luego, hay en ellos una sabiduría que colma su incapacidad de comunicación por los ojos. Añade Manfred Lurker sobre los ciegos que en los cuentos de hadas la falta física de la visión podría ser una premisa para la visión interna, una especie de divinidad (Lurker, 1997, p.124), o sea, la falta de la visión es tan doble como el agua en el poema lorquiano.

²⁷³ García Lorca, 1999, p. 81.

La noche de los saeteros es verde por el color de la albahaca y de la hierbabuena que dejan estelas de lirio (pureza) caliente (fuego), una flor que quema. La luna, madre y muerte, aquí es como un barco (por su quilla) que cruza el océano del cielo de nubes moradas. Las aljabas, flores rosadas, se llenan de rocío, del llanto de la luna. Pero los saeteros están ciegos y no perciben el mal agüero. Están todavía embrujados por el encanto oriental del melisma arabesco de la Saeta, cante de maldición dicho bajito a alguna divinidad, tal vez, la luna que escucha sus penas. El *Poema de la Saeta* es entonces, en la arquitectura del libro, la pena compartida, la procesión empezada por la Soleá enlutada y por la locura de la Siguriya. Primero buscábamos la muerte en la primera sección, en la segunda la encontramos y nos complacimos de ella, en la tercera la hicimos pública y direccionamos las flechas a todos los corazones embriagados por la belleza trágica del Cristo moreno, de la Virgen de miriñaque y de la seducción de la Lola, ¿y ahora? ¿qué nos reservará el rocío, el llanto de la luna?

4.2.3 En la estela de la Petenera: la pérdida de los hombres

Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre
que debía haberte puesto
la pérdida de los hombres²⁷⁴

Según Alicia Mederos (1996), este cante lo habría inventado una mujer, cosa que se atestigua a través de una copla, la forma popular de contar la historia:

La **Petenera** se ha muerto
y la llevan a enterrar
y en el panteón no cabe
la gente que va detrás²⁷⁵ [sin engrita en el original]

La tal mujer habría nacido en un pueblecito de Cádiz²⁷⁶ y habría mezclado, según Alicia, “los duendes que ya tenía dentro” con algunos cantes de moda. Este cante nuevo no se parecía

²⁷⁴ Petenera anónima recogida por Álvarez Caballero, 2004, p. 80.

²⁷⁵ Anónimo apud Mederos, 1996, p. 52.

²⁷⁶ Según ha investigado Álvarez Caballero (2004). El autor también apunta un posible origen judío para el cante, apoyándose en textos de Rossy.

para nada a los demás y por la intensidad del sentimiento se colocó entre los grandes estilos del cante jondo. La Petenera suele ser un cante entendido como de mala fortuna –mal farío- tal vez, dice Mederos, por la copla triste que habla de la historia de su creadora, la folclórica Petenera. La copla de la petenera es de cuatro versos octasílabos y las letras se asemejan mucho a las de las soleares, pero a diferencia de ésta la manifestación de la petenera predice la desgracia. No al azar en esta parte del poema se lleven a cabo la muerte de los jinetes y el calvario de cruces se convierta en realidad. Lo que antes era un esperar por la posibilidad de la muerte, ahora es un vivirla. La tragicidad entra en el poema como un caballo con las riendas sueltas.

El primero de los poemas se llama *Campana*, que a su vez posee un subtítulo: *Bordón*. Ambas palabras son significativas para el sentido del poema. La campana nos llama la imagen y el sonido de una iglesia que a su vez nos trae otras dos imágenes, la misa y la muerte, mientras que el bordón nos trae la imagen de una guitarra y el eco de sus cuerdas en tensión. Los bordones suelen ser en la guitarra las cuerdas más bajas, las más hondas, las más jondas, que huelen a pasado y a ultratumba. Asimismo, el poema habla de torres que ahora son amarillas, bien como el color del viento. Recordemos que la saeta termina de madrugada dando paso a un nuevo día. En la torre amarilla (que puede hacer referencia a la Torre de Oro de Sevilla) la campana cesa. El ambiente ahora, aunque luminoso, es de negatividad porque el viento que trae el polvo, es un viento seco y ya no siente el agua que corre por los cauces de Andalucía, los jinetes están lejos de Sevilla. Se siente en el poema el agobio de una luz intensa de desierto y una sequedad en la garganta. La luna tenía su quilla como un barco, ahora el viento hace prora, proa, lleva las ansias de la luna hacia el horizonte. ¿qué nuevas nos traerá el viento de la luna?:

CAMPANA

BORDÓN

En la torre
amarilla,
dobla una campana.

Sobre el viento
amarillo,
se abren las campanadas.

En la torre
amarilla,

cesa la campana.

El viento con el polvo,
hace proras de plata.²⁷⁷

El viento desde el principio del poema guiaba los caminos de los misteriosos jinetes que llevaban puñales en las manos. Los jinetes enlutados van por un cielo que huele a naranjal (referencia a Andalucía que huele a azahar) que muere, que yace, y no irán ni a Sevilla, ni a Córdoba, ni tampoco a Granada, la más triste, la que suspira con sus ríos incomunicados, la que no puede salir de su casa, la que no es camino. Los caballos de los hombres van como cegados, embrujados por un destino que ya conocen, están ciegos como los saeteros y el amor. Los caballos están acostumbrados al camino de cruces, al laberinto, al calvario, camino sin salida, agua parada, encrucijada, donde el cante tiembla, llora con más fuerza y ondula el viento. Los hombres tienen los *ayes* que despiertan el cante clavados en el corazón. El poeta sabe adónde van los jinetes andaluces, pero dispara igual la flecha una pregunta al final como un bordón de tragedia:

CAMINO

Cien jinetes enlutados,
**¿dónde irán,
por el cielo yacente
del naranjal?**
Ni a Córdoba ni a Sevilla
llegarán.
Ni a Granada la que suspira
por el mar.
Esos caballos soñolientos
los llevarán,
**al laberinto de las cruces
donde tiembla el cantar.
Con siete ayes clavados,
¿dónde irán,
los cien jinetes andaluces
del naranjal?**²⁷⁸ [sin negrita en el original]

Las cuerdas de la guitarra resucitan en este trecho del gráfico, pero la guitarra ardiente que antes no podría callarse, ahora interfiere hasta en los sueños, haciendo que el sollozo de tantas

²⁷⁷ García Lorca, 1999, p. 83.

²⁷⁸ Ibidem, p. 84.

almas, los gritos callados de tantos pueblos perdidos en tanto pasado, lloren por su gran boca, una boca abierta, sin miedo y redonda. La guitarra da la libertad a las voces que callan en el hombre. La guitarra y la vida de sus cuerdas tejen una estrella y abarcan, atrapan a todos los suspiros para comunicarlos todos juntos por medio de la voracidad de su carne. La guitarra, un negro aljibe de madera, guarda el agua de todas las lágrimas y es la misma alberca donde se mira la Lola de la sección anterior. La guitarra es médium de comunicación de las aguas paradas que guardan los gritos en la petenera. La guitarra que llora en la soleá grita en la petenera, se alimenta de los ayes ajenos. La guitarra tiene boca de hombre y ya no está malherida por las manos de éste. Ella ahora le da voz; la que lloraba ahora hace llorar. La guitarra es el camino, la fuente de agua en el desierto de la injusticia:

LAS SEIS CUERDAS

La guitarra,
hace llorar a los sueños.
 El sollozo de las almas
 perdidas,
 se escapa por su boca
 redonda.
 Y como la tarántula
 teje una gran estrella
 para **cazar suspiros,**
 que **flotan en su negro**
aljibe de madera.²⁷⁹

La cisterna aquí es el aljibe de madera y el instrumento de seis cuerdas es el camino, el corazón del hombre.

Danza, siguiente poema, nos habla del huerto de la Petenera, donde cobra vida el cante de la muerte, es decir, la noche. Seis gitanas vestidas de blanco, o mejor, según Correa (1975) con quien estoy de acuerdo, las seis cuerdas de la guitarra metaforizadas en gitanas, las mujeres del embrujo y de la pena, bailan en la noche de la petenera. Los dientes de nácar aquí pueden ser el *punte*²⁸⁰ de la guitarra donde se apoyan las cuerdas. Las sombras que recrea la guitarra en la

²⁷⁹ García Lorca, 1999, p.85.

²⁸⁰ Según la R.A.E el puente es la pieza de los instrumentos de cuerda que, en la parte inferior de la tapa, sujeta las cuerdas.

petenera llegan hasta el cielo (camino vertical como los candiles de antes), ondulan el viento y están moradas, color de la muerte de lo trágico. Las sombras que llegan hasta el cielo forman las espirales del sonido como un movimiento gráfico de la ascendencia de éste. El sonido de las seis cuerdas gitanas hacen danzar al viento.

DANZA

EN EL HUERTO DE LA PETENERA

En la noche del huerto
seis gitanas
 vestidas de blanco
 bailan.

En la noche del huerto,
 coronadas
 con rosas de papel
 y biznagas.

En la noche del huerto
 sus dientes de nácar,
 escriben la sombra
 quemada.

Y en la noche del huerto
 sus sombras se alargan,
y llegan hasta el cielo
moradas.²⁸¹ [sin negrita en el original]

La Siguiriya busca la muerte, la Soleá la alienta, la Saeta le pide pasaje, la Petenera es el cante que muere. La petenera abre los brazos a la muerte que aparece y acecha ya desde el principio del libro por la geografía andaluza y que se concreta en la arquitectura forjada por Lorca. En la *Muerte de la Petenera*, el poeta retoma la idea de la casa blanca, la casa de las gentes de las cuevas, que después de la muerte se teñía de cal y echaba lo blanco sobre lo rojo. En la casa de las cuevas, que es blanca sin pasado y supuestamente luminosa, muere la perdición de los hombres, forma de llamar la petenera. Aquí la referencia es a una copla de petenera muy conocida a la que recupera Álvarez Caballero:

Quien te puso Petenera

²⁸¹ García Lorca, 1999, p. 85.

no te supo poner nombre
que debía haberte puesto
la perdición de los hombres.²⁸²

Sigue el fatalismo. La misma casa de los gitanos se llaman cuevas, lugar cerrado que recuerda la muerte y los cementerios, como afirma Gustavo Correa (1975). Las cien jacas, los caballos de los jinetes andan en círculos porque perdieron sus dueños en la danza de las gitanas. La falda de la petenera guarda muslos de cobre, metal cortante, y largas sombras, afiladas como un cuchillo, se acercan por el horizonte oscuro. Una vez más la guitarra deja que se oiga su bordón que rompe el ambiente con su voz de ultratumba. El refrán no nos deja olvidar que la tragedia ya ha ocurrido, los cien jinetes están muertos y sus caballos, aquellos que los conducían a las cruces, caracolean (circularidad del poema y de la tragedia andaluza), tal vez anunciando un nuevo ciclo que comienza, un nuevo ciclo de nuevas muertes que reanuden los tonos de la Petenera que barruntó la tierra de desgracias. Dice *Muerte de la Petenera*:

En la **casa blanca muere**
la **perdición de los hombres**.

Cien jacas caracolean.
Sus jinetes **están muertos**.

Bajo las estremecidas
estrellas de los velones,
su falda de moaré tiembla
entre sus muslos de cobre.

Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.

Largas sombras afiladas
vienen del turbio horizonte,
y **el bordón de una guitarra**
se rompe.

Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.²⁸³ [sin negrita en el original]

²⁸² Anónimo apud Álvarez Caballero, 2004, p. 80.

²⁸³ García Lorca, 1999, p. 87.

Tras la muerte de la Petenera, la sombra que habita las casas blancas (el amor y la muerte), se oye la falseta, una especie de floreo que se hace entre las sucesiones de acordes que acompañan la copla. El ambiente es todo de tragedia. Las mantillas de las niñas no son blancas, son negras como las de la Soleá y enterraron a una gente siniestra, sombría, oscura. Gente que llevaba la emoción en lugar de la razón, gente ciega como el amor, como el cante, como el eco de un grito. La gente del corazón llora las penas de la Petenera que es gitana. El pueblo de la calle no acompaña el entierro de la Petenera, sólo lo hacen las gentes de las cuevas, la gente que como el cante no tiene la comprensión del mundo. La gente que llora un pasado lejano y que se impone a las agruras del presente, intentando ser invisible, lo que jamás han podido.

FALSETA

¡Ay, petenera gitana!

¡Yayay petenera!

Tu entierro no tuvo niñas
buenas.

Niñas que le dan a Cristo muerto
sus guedejas,
y llevan blancas mantillas
en las ferias.

Tu entierro fue de **gente
siniestra.**

**Gente con el corazón
en la cabeza,**

que te siguió llorando
por las callejas.

¡Ay, petenera gitana!

¡Yayay petenera!²⁸⁴ [sin negrita en el original]

De las profundidades, de las hondonadas surge, entonces, el epitafio de los muertos de amor. Los cien enamorados que están bajo la tierra seca, llenan los cauces de Andalucía de sangre, los caminos ahora son rojos. Córdoba con sus olivos verdes, la vida, hará en sus tierras lugar para las cien cruces de este nuevo calvario que, al fin y al cabo, repite el primero y retoma la imagen de la Andalucía del monte pelado y de las veletas girando, repitiendo la misma historia para las mitológicas gentes de las cuevas. Gentes que recordarán a sus paisanos, que serán la memoria de su raza y mantendrán vivo el fuego de los gritos, aunque estos estén dormidos bajo las aguas de hondos aljibes, o albercas. El pasado pide voz desde las profundezas y la encuentra en el cante. Un cante que, como decía Tía Anica la Piriñaca, “sabe a sangre”, el mismo sangre de

²⁸⁴ García Lorca, 1999, p.88.

los tantos jinetes enterrados en los tantos calvarios de los yermos Andaluces. Para ellos el único camino y horizonte es el cante, la vibración de los tonos, de las voces, la ondulación del viento, el temblar de los faroles, el mover de los candiles, las espirales que suben al cielo.

DE PROFUNDIS

Los cien **enamorados**
duermen para siempre
 bajo la **tierra seca**.
 Andalucía tiene
 largos **caminos rojos**.
 Córdoba, **olivos verdes**
 donde poner cien **cruces**,
 que los recuerden.
 Los cien **enamorados**
 duermen para siempre.²⁸⁵ [sin negrita en el original]

Enterrados están los jinetes, la petenera ya ha oscurecido el destino ya consabido desde el principio. El poema arriba se zambulle en los contrastes para crear la tensión (tierra seca/caminos rojos, olivos verdes/ cruces). Ahora las torres, aquellas que están cerca del cielo, comunicación vertical, a diferencia de los ríos y de la tierra comunicación horizontal, hacen doblar las campanas para los muertos. Las torres de nuevo son amarillas como el viento y por los caminos la muerte pasea, coronada de Andalucía, de una Andalucía marchita de azahares muertos. La luna blanca canta su canción, la muerte ha triunfado sobre el hombre, ha cruzado a la vereda de éste. El viento una vez más como en el primer poema, “hace proras de plata”. Se oye el clamor:

CLAMOR

En las torres
amarillas,²⁸⁶
 doblan las campanas.

Sobre los vientos
amarillos,
 se abren las campanadas.

Por un camino va

²⁸⁵ García Lorca, 1999, p. 89.

²⁸⁶ La referencia al color amarillo durante todo el poema no es un símbolo de luminosidad y alegría como ocurre en general con este color y nos da testigo Cirlot (2005). En Lorca, lo amarillo es una luminosidad, pero una luminosidad incómoda, molesta, que irrita los ojos y es presagio de desgracia. Es más desesperación, angustia que alegría. Sol ardiente e hiriente de un desierto seco y agobiante.

la muerte, coronada,
de azahares marchitos.
Canta y canta
una canción
en su vihuela blanca,
y canta y canta y canta.

En las torres **amarillas**,
cesan las campanas.

El viento con el polvo,
hace proras de plata.²⁸⁷

Aunque haya pasado la muerte, ésta volverá porque siempre anda en la guitarra que canta a corazón abierto y siempre lleva el viento de luna, el viento que navega el horizonte, mar que se encrespa por su pasaje. La Petenera reanudará su trágico y doliente ciclo, la muerte no tiene fin en la tierra abierta a ella. Por ello ahora se va, pero volverá en cada corazón y alma rotos que sueltan sus voces de cuchillo y su flecha certera a blancos inimaginables cuando llegan al punto más hondo de sí, o sea, el cante cuando hay duende. A lo jondo ahora le quedan dos testigos, dos mitos, Lola y Amparo.

4. 2. 4 El amor tiene dos caminos

*Dos muchachas*²⁸⁸ es la siguiente mini-sección del poema. En ella aparecen Lola y Amparo, las dos mujeres, personificaciones de la Pena. Lola, Dolores, la seductora que ya en *Balcón* encantaba a los torerillos y a los barberillos y se miraba, vanidosa y misteriosa, en la alberca, ahora esparce vida y promesas. La Lola lava, bajo el milenar naranjo andaluz, pañales de algodón. Los ojos verdes de la Lola son la esperanza que se renueva en el nuevo ciclo que empieza tras la trágica petenera. La Lola, el dolor, es madre joven y supira por el amor bajo un naranjo en flor. Ahora el naranjo renovado, colmado de vida, trae la sangre que alimentó la tierra. Los naranjos en flor recuerdan a la novia que seduce, encanta y jura promesas de vida nueva. La acequia, camino abierto, canal donde el agua corre difícil da una impresión de vida que gatea. El olivo es chico, es un niño que crecerá y que todavía no conoce los gritos como los olivares que

²⁸⁷ García Lorca, 1999, p.90.

²⁸⁸ Según Martínez Nadal (Nadal apud Hernández, 1999, p. 25), los poemas de ésta sección son posteriores al corpus inicial del libro.

están en aquel monte. La Lola lava para purificar, para renovar la vida y luego que termine de hacerlo, vendrán los amantes, los torerillos que vuelven a buscar el dolor seductor de la niña de España. Una vez más, el poeta es señor en los contrastes, ya que el ambiente en el que aparece la seductora y sombría Lola, dolor, es de extrema luminosidad. Lola recuerda a la vez la maternidad y el amor como nos dice Mario Hernández (1999), pero tanto uno como otro son esperanza y cargan auestas el peso del dolor. Lola está abierta al amor, inspira el amor y provoca el gusanillo de los torerillos, mito de la virilidad española. Es seductora como la luna, metáfora perfecta de la dualidad y tragicidad andaluza. Así, está llena de vida, tiene sed de sol, pero es el cuchillo de doble filo ya que es el borde entre vida y muerte. El gorrión que aparece en el poema, es símbolo del amor y del confort, sin embargo, cuando está herido representa la tristeza. Esta es Lola, la sed de amor a la vez que el pronóstico de la futura tristeza.

LA LOLA

Bajo el naranjo lava
pañales de algodón.
 Tiene **verdes los ojos**
 y **violeta la voz.**

¡Ay, amor,
 bajo el naranjo en flor!

El agua de la acequia
 iba llena de sol,
 en el olivarito
 cantaba un gorrión.

¡Ay, amor,
 bajo el naranjo en flor!

Luego, cuando la Lola
 gaste todo el jabón,
vendrán los torerillos.

¡Ay, amor,
 bajo el naranjo en flor!²⁸⁹ [sin negrita en el original]

De otro modo, la otra muchacha se llama Amparo y, al revés de la Lola, no quiere comunicarse.

²⁸⁹ García Lorca, 1999, p. 91.

AMPARO

Amparo,
¡qué **so**la estás en tu casa
vestida de blanco!

**(Ecuador entre el jazmín
y el nardo.)**

Oyes los maravillosos
surtidores de tu patio,
y el débil trino amarillo
del canario.

Por la tarde ves temblar
los **cipreses** con los **pájaros**,
mientras **bordas lentamente**
letras sobre el cañamazo.

Amparo,
¡qué **so**la estás en tu casa
vestida de blanco!

Amparo,
¡y qué difícil decirte:
yo te amo!²⁹⁰ [sin negrita en el original]

Está encerrada en su casa como una monja, en palabras de Mario Hernández (1999). una bordadora solitaria. Amparo es la soledad, está en su casa vestida de blanco como la novia que espera toda la vida el amor que no llega, la boda que no se concreta. Dice el poema que Amparo es el *Ecuador*, línea que divide, el borde entre el jazmín, es decir, el amor, y el nardo, la pureza. Amparo no oye, al contrario de Lola, los surtidores, el agua refrescante de su patio y la música luminosa del canario. Amparo se niega a la vida y se esconde dentro de casa, viendo por las tardes el temblor de los cipreses, árbol de los muertos, que se mueven con el viento. Allí, en el árbol de los muertos, están los pájaros, la libertad. Amparo, al contrario de Lola, no la busca. Amparo se acerca a Granada, la que está llena de intenciones y muy corta de actitud, está encerrada en su casa a la espera del milagro, mientras Lola es Sevilla la que hiere, la que tiene una infinitud de ritmos y que disfraza la pena en la alegría, en la luminosidad. Amparo construye los arabescos de la Alhambra en el cañamazo a través de sus minuciosos bordados y está estática cruzando los años como las catedrales que están muertas en su siglo de las que nos habla el poeta en las *Nanas infantiles*. Lola es la música, la propia nana española, que vibra y que hiere y es

²⁹⁰ García Lorca, 1999, p. 92.

luminosa aunque contemple y esté fascinada con la novedad de la muerte. Lola y Amparo son los dos caminos de España, el ir y venir de Sevilla a Granada y reiteran lo ya dicho en la *Baladilla de los tres ríos*. Las dos mujeres, las Penas, son las dos caras de la moneda andaluza. El dolor que busca vida y la soledad que espera la muerte. Tras las dos imágenes, metáforas, mito creado de la Andalucía profunda y de los caminos del cante, el poeta se dedica a pintar imágenes de la cultura flamenca de su época. Nos dibuja viñetas de su época no tan intensas como los dolientes cuadros vivos del cante jondo. Según creo, a partir de aquí el mundo ya nos es jondo, sino flamenco. Un fenómeno de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

4.3 García Lorca: pintor de escenas flamencas

Tras la organización matemática, pero rebosante de sentimiento que el poeta construye para presentarnos el alma andaluza, la historia y la carne del cante jondo y de su entorno, ha llegado la hora de que cobren vida en las páginas del libro los personajes responsables por el mantenimiento y la transformación del cante, los pabellones históricos de una época, nuevos poetas de la voz y del toque, seguidores de una práctica milenaria y que recuerda a las épocas y países lejanos. Así, el poeta, en la sección *Viñetas Flamencas*, trata de trazarnos el retrato de las principales figuras del cante flamenco. De esta forma, el poeta andaluz instaura una didáctica historia del flamenco, nombrando a aquellos que fueron los responsables por mantener y librar el cante tan sagrado y tan profano de la vulgaridad en un época en que perdía espacio para la, tan odiada por el poeta, zarzuela española. Es como si estuviéramos, nosotros los lectores, en un museo y el poeta fuera nuestro Dante conduciéndonos por las oscuras galerías de la historia del cante y enseñándonos la obra de sus principales figuras. Sin embargo, el cante ahora ya flamenco tiene nombres, hombres y mujeres que los cantan y tienen un espacio físico propio, el café cantante. Por ello, ahora tenemos viñetas, no más retratos vivos. La propia acepción de la palabra viñeta no es tan profunda como la de cuadro, dice la R.A.E.²⁹¹ que una viñeta es un “dibujo o escena impresa en un libro, periódico, etc., que suele tener carácter humorístico, y que a veces va acompañado de un texto o comentario.” o entonces que es un “dibujo o estampa que se pone para adorno en el principio o el fin de los libros y capítulos, y algunas veces en los

²⁹¹ Real Academia de la Lengua española, disponible en Internet en: <<http://www.rae.es>>.

contornos de las planas.” Es decir, ya no hablamos más de jondo y sí de derivaciones de éste, de un cante también bello, pero no tan primitivo y original. Las viñetas nos conducen al ambiente cerrado y abierto (café cantante) por donde se mueve el flamenco de aquel entonces, un flamenco que tiene profesionales y que no es más el cante jondo de los anónimos.

El primer personaje dibujado por el poeta es Silverio Franconetti. Un cantaor mestizo, España e Italia, que fue, según Álvarez Caballero (2004), el gran impulsador de los cafés cantantes. Surgió en una época que se llamó la *Edad de Oro del flamenco*. El cantaor había nacido en Sevilla en 1823, siendo hijo de un italiano y de una española de Alcalá de Guadaíra. Fue el primer maestro del cante que no era gitano, aunque lo haya aprendido de los mismos, teniendo como maestro a nada más que el Fillo, cantaor que marcó estilo y que dio nombre a la voz propia para el flamenco, la voz afillá. Cuando surge Silverio, el flamenco solo era conocido entre los gitanos y en los suburbios. Dicen Molina y Mairena (apud Álvarez Caballero, 2004, p. 92) que Silverio dulcificó el cante, incorporándolo a la canción regional andaluza para hacerlo popular y conquistar a la gente no gitana. Fue el primer cantaor enciclopédico del flamenco. Las ganas de conquistar las masas con el arte del mundo chico de los gitanos hicieron que Silverio construyera el *Café de Silverio*, establecimiento por donde pasaron grandes nombres del cante, empezando por el del propio cantaor.

En el poema de García Lorca, Silverio es la frontera entre España e Italia, una Italia de miel gruesa y dulce como lo que hizo con él cante el cantaor. La miel de Italia se mezcla al limón agrio de España y así nace el siguiyero Silverio el del grito terrible. Como buen profesional, el sevillano rompía los espejos con su voz de ensueño que pasaba por los tonos sin romperlos, al contrario de lo que hacían muchos de los gitanos anteriores a él. Silverio, como nos dice Álvarez Caballero, era un profesional en todos los estilos, pero era maestro en la siguiya. Trajo la innovación, un color nuevo a un cante que ya no podía mantenerse en los ambientes cerrados y misteriosos del mundo gitano porque se perdería. Dice Lorca que el sevillano fue un creador y un jardinero, es decir, fusionó los elementos gitanos del cante a los elementos andaluces sembrando nuevas flores, pero sin jamás vulgarizarlo. En él se veía un nuevo frescor en el cante, pero manteniéndolo aún fiel al tono gitano. Silverio transforma la tragicidad del cante jondo y gitano en la dramaticidad del cante flamenco, fusión del primero con lo andaluz. De ahí la necesidad de

empezar la sección dedicada al flamenco con el padre de los cafés cantantes. Según Félix Grande, en artículo titulado *García Lorca y el flamenco* (1990, p. 63) el poeta no era tan entendido de cante como parecía ser, pero para Grande el retrato de Silverio fue perfecto:

RETRATO DE SILVERIO FRANCONETTI

Entre italiano
y flamenco,
¿cómo cantaría
aquel Silverio?
La densa miel de Italia
con el **limón nuestro**,
iba en el hondo llanto
del siguiyero.
Su grito fue terrible.
Los viejos
dicen que se erizaban
los cabellos,
y se abría el azogue
de los espejos.
**Pasaba por los tonos
sin romperlos.**
Y fue un **creador**
y un **jardinero**.
Un creador de glorietas
para el silencio.
Ahora su melodía
duerme con los ecos.
Definitiva y pura
¡Con los últimos ecos!²⁹²

El gaché²⁹³ sevillano crea glorietas con su voz, referencia a las espirales que mueven el sonido hacia el aire, espirales que dan testigo de su existencia por el eco. Los ecos de la voz de Silverio todavía se sienten en los cantaores que lo siguen que han aprendido del gran maestro enciclopédico del cante.

El siguiente vulto de la galería histórica del cante es Juan Breva. Su nombre real era Antonio Ortega Escalona y fue conocido por ser el gran cantaor de las *malagueñas*, cante que nace en su tierra natal, Málaga. Nacido en 1844, sacó el primer premio en un concurso de cantes regionales en Madrid que le dio a conocer en toda España, convirtiéndolo en uno de los cantaores más populares de la época. Dice Paco Percheles a respecto del cantaor:

²⁹² García Lorca, 1999, p.95.

²⁹³ En vocabulario de los gitanos andaluces, el andaluz no gitano.

Juan Breva con su capa, su guitarra –pues a veces se acompañaba él mismo-, su buen terno, que no le hace perder su aire de hombre del campo, y esos “golpes” de cadena y tumbaga, no tiene durante la noche horas libres, y **utiliza un coche para ir de uno a otro café**; y en aquellos locales –mesas de mármol, divanes de peluche, espejos y luz e gas-. ante un público abigarrado y pintoresco, el tablado es un trono donde Juan Breva impera con su voz poderosa, con su sentimiento y con sus propias letras, que son a veces sentencias. Desde las modulaciones para templarse hasta los tercios más poderosos de la malagueña, la voz maravillosa de Juan Breva recorre las notas desde el tono más bajo al más agudo –da el do de pecho sin saberlo- sin un fallo, sin un alivio, ligando y poniendo el alma en lo que canta...²⁹⁴[sin negrita en el original]

El cantaor malagueño que conoció el éxito y fue el único en su época que llegó a cantarle a los reyes de España, murió en 1918 en plena miseria y con un hilo de su voz poderosa, según recoge Álvarez Caballero (2004). En el poema de García Lorca, los contrastes, la tensión se crean ya en la descripción física del cantaor que pese al aspecto grosero de gigante, poseía una frágil voz de niña. Juan Breva, por la intensidad del sentimiento, de duende, era para el poeta la misma pena cantando a través de una voz que recuerda los limonares de la marinera Málaga. Dice el poeta que, como Homero, Juan Breva cantó ciego, hecho que se explica por la biografía del cantaor la cual atestigua que la ceguera lo atacó al final de su vida. Recordemos aquí otra vez la simbología de los ciegos ya mencionada anteriormente. Alrededor de ellos hay un ambiente de misterio y sabiduría que supre la falta de imágenes. Al encerrarse en su mundo interior y cerrar las ventanas que lo comunican con el mundo externo, el cantaor se entierra en su duende y por ello se convierte en la propia pena. La voz que en la juventud era poderosa, como nos atestigua la cita anterior, era un mar, camino abierto, pero ahora está sin luz, tinieblas. Es como naranja, vida, pero está exprimida, muerte. El poema no es más que una descripción poética de la biografía de Breva.

JUAN BREVA

Juan Breva tenía
cuerpo de gigante
y voz de niña.
Nada como su trino.
Era la misma
pena cantando
detrás de una sonrisa.
Evoca los limonares
de Málaga la dormida,
y hay en su llanto dejos

²⁹⁴ Percheles apud Álvarez Caballero, 2004, p. 140.

de sal marina.
 Como Homero cantó
 ciego. Su voz tenía,
 algo de mar sin luz
 y naranja exprimida.²⁹⁵

Después de presentarnos los dos exponentes del cante flamenco, ya no del cante jondo que parece guiarse sólo y anónimamente, el poeta nos presenta el ambiente que populariza el cante en su época, el *Café Cantante*. Luego, el ciclo del cante jondo se termina con la aparición de Lola y Amparo. Antes, con los cantes hondamente sombríos como la Siguiriya, la Soleá, la Saeta y la Petenera, teníamos a los anónimos, no había personajes individuales, no había profesionales, sólo el cante. Es como si antes existiera la gestación del cante flamenco, una época que se pierde, una época de misterio, anónimato y penas compartidas por hombres sin nombre, las gentes de las cuevas que ya nacen encerradas y enterradas. Sin embargo, las viñetas flamencas dan muestra del elemento realmente flamenco, de la fusión de lo gitano, árabe, judío con lo andaluz que ya era la mezcla de todo. El cante flamenco, a distinción de la fase de lo jondo, tiene nombres, tiene profesionales y tiene un lugar cerrado y abierto en donde vive a costo del dinero, el café cantante. Lo que antes nacía en la geografía andaluza (sus sierras, sus montes, sus carreteras, sus ríos), ahora ocurre a puertas abiertas en un espacio donde dominan la bebida, la diversión y el dinero. El espíritu del duende aún merodea el cante, pero ya no se manifiesta a destajo como pasaba cuando este bebía la sangre de la tierra andaluza. La sangre pasa a ser el vino de la taberna y los médiums del duende ahora son profesionales, enciclopedias, artistas a sueldo.

En el poema *Café Cantante*, las lámparas de cristal sustituyen la luz de los velones, de los candiles y el agua de los ríos de Andalucía se sustituyen por los espejos verdes. La luz ya no viene de abajo, de la tierra como ocurría con los velones, sino que viene desde arriba, del techo, de las cosas. El tablado oscuro, que recuerda la noche, es el escenario donde la Parrala, cantaora famosa de fines del siglo XIX y comienzos del XX habla todavía con la muerte que viene de adentro. En este ambiente artificial, todavía hay artistas de duende que consiguen aún, bajo luces artificiales entablar la charla con la muerte, pero la Parrala²⁹⁶ busca la muerte y ésta no quiere

²⁹⁵ García Lorca, 1999, p. 97.

²⁹⁶ Según lo que he podido averiguar, la Parrala fue una cantaora que se llamaba Dolores, nacida en Huelva en 1845 y fallecida en 1915. Quedó concida como una de las cantantes más significativas de los cafés y según Fernando de

entrar. La artista va hasta la vereda donde vive la muerte y ésta no quiere cambiar de sitio, porque en el café ya no hay la crudeza de la tierra, la luz real del sol o los velones dolientes de la noche. Los cafés imitan la búsqueda de la muerte, pero ésta se distrae con la artificialidad de las colas de seda de las señoras, del público que va a buscarla. El poema es una imagen del principio de la pérdida de la relación profunda, honda, entre el cante y la muerte. La muerte no quiere la artificialidad del café y del artista profesional que domina todos los palos. Quiere nada más que la carne del hombre, su dolor real, que jamás se esconderá bajo enaguas de seda suave. Los elementos de la modernidad y la futilidad como las lámparas, los espejos y la seda ponen vallas a la llegada de la muerte que pasa y no entra en el café que ya no llora, sino canta.

CAFÉ CANTANTE

Lámparas de cristal y espejos verdes.

Sobre el tablado oscuro,
la Parrala sostiene
una conversación
con la muerte.

La llama
no viene,
y la vuelve a llamar.
Las gentes
aspiran los sollozos.
Y en los espejos verdes,
largas colas de seda
se mueven.²⁹⁷

La muerte, entonces, se lamenta en el poema siguiente, *Lamentación de la Muerte* por ya no ser nada. Ella ahora ya no ve el hombre de carne y hueso, no lo encuentra en medio a tanta artificialidad. El velón que representa la luz primera y la manta negra de la Soleá están ahora en el suelo. La muerte ha querido llegar donde los buenos y, como dice, ha llegado en la expresión más original del cante jondo, pero ahora el velón y la manta están en el suelo. La pugna con la muerte no es verdadera y ésta es ahora vulgar, ya es difícil el momento inmóvil e irrepitible de duelo en el café cantante. La muerte ya no es nadie, sin ojos ya no se comunica con el hombre que ya no la ve. En el café, la muerte no comparece, es invitación perdida. Los limones amarillos

Triana era la cantaora más general que se había conocido. Más informaciones en :

<http://es.wikipedia.org/wiki/Dolores_Parrales_%22La_Parrala%22#Mito>. Acceson en 15 de agosto de 2008.

²⁹⁷ García Lorca, 1999, p. 98.

de las voces que buscan la muerte se pierden en el viento. En este nuevo espacio, ya no hay el horizonte que comunicaba las elipses de un grito.

LAMENTACIÓN DE LA MUERTE

Sobre el **cielo negro**,
culebrinas amarillas.
Vine a este mundo con ojos
y me voy sin ellos.
¡Señor del mayor dolor!
Y luego,
un velón y una manta
en el suelo.

Quise llegar a donde
llegaron los buenos.
¡Y he llegado, Dios mío!...
Pero luego,
un velón y una manta
en el suelo.

Limoncito amarillo,
limonero.
Echad los limoncitos
al viento.
¡Ya lo sabéis!... Porque luego,
luego,
un velón y una manta
en el suelo.

Sobre el cielo negro,
culebrinas amarillas.²⁹⁸

La muerte parece decir que de nada sirve que las voces imiten el limón agrio de la tierra española, hay poco espacio para el cante primitivo en el ambiente de cuatro paredes del café. El fin del cante es la manta y el velón, símbolos de la muerte, formando gráficamente una cruz ya que el velón es un camino vertical y la manta es el camino horizontal, en el suelo. El cante jondo agoniza con el café y nace el flamenco.

Luego, la muerte como gitana bruja hace su conjuro, su fórmula mágica para lograr lo que desea. La mano crispada como una hechicera antigua, apaga el fuego del candil, cierra sus ojos, su comunicación, sólo hay sombra. En el mismo poema, el refrán trae malos presagios ya que,

²⁹⁸ García Lorca, 1999, p. 99.

según Javier Salazar Rincón (1999, p. 205), las tijeras significan en la mitología andaluza, la muerte. Además, las tijeras están asociadas al principio y al fin de la vida ya que en los mitos griegos eran el elemento con el que las tres parcas, que gobernaban la vida de los hombres, disponían de su destino, cortándole el efímero hilo de la vida con ellas (Cirlot, 2005). Añade el mismo Cirlot que las tijeras en cruz todavía recuerdan la muerte por asemejarse a la figura de la cruz, del calvario de los muertos, trayendo así malos presagios. De la misma manera, el as de bastos, según Salazar Rincón (1999), representa en general en las artes adivinatorias (el mundo de los gitanos) un significado positivo, asociado al inicio de una nueva empresa, pudiendo ambos, tijeras en cruz y as de bastos representar el inicio y el fin de la existencia. Sin embargo, el as de bastos invertido, salienta el autor, representa la ruina, la caída, la destrucción. Luego, si lo interpretáramos de esa segunda manera, el símbolo sería forzosamente negativo.

CONJURO

La mano crispada
como una Medusa
ciega el ojo doliente
del candil.

As de bastos.
Tijeras en cruz.

Sobre el humo blanco
del incienso, tiene
algo de topo y
mariposa indecisa.

As de bastos.
Tijeras en cruz.

Aprieta un corazón
invisible, ¿la veis?

Un corazón
reflejado en el viento.

As de bastos.
Tijeras en cruz.²⁹⁹ [sin negrita en el original]

El humo blanco que sube de los inciensos y oscila es como el topo, animal que se asemeja al ratón y que vive bajo la tierra. También la mariposa está indecisa y no sabe si alzar vuelo. La

²⁹⁹ García Lorca, 1999, p. 101.

mariposa es el sinónimo de lo bello, mientras el topo es el sinónimo de lo feo y asqueroso. El conjuro parece surtir efecto porque la mariposa o el topo agarran un corazón que está reflejado en el viento. Todavía el cante que duela con la vida puede renacer a través del recuerdo y del hechizo pagano de la muerte que reivindica su puesto en el corazón del hombre, en esa arquitectura nueva del cante, el flamenco.

Cuando se muera, la muerte quiere que la entierren con la guitarra en el siguiente poema titulado *Memento*. El memento es cada una de las dos partes del canon de la misa, en que se hace conmemoración de los fieles vivos y de los difuntos según la R.A.E. Así, celebraría una vez más la frontera encontrada en el nuevo cante entre los muertos y los vivos. Esta frontera se establece nuevamente a través de la guitarra, quien puede llamar al hombre desde sus profundas cisternas de agua parada y sedienta de vida. La guitarra acompañará el hombre a la muerte. La guitarra recuerda al hombre del café cantante los naranjos de la tierra y la hierbabuena, color, gustos y olores. La guitarra es profesora en los sentidos, es la memoria que conduce a la veleta que gira en un monte pelado de la Andalucía del llanto. El paisaje, la geografía andaluza puede entonces actuar como la memoria del cante, del nuevo hombre del que la muerte pasa. Se terminan las viñetas flamencas con el hombre que vuelve a la memoria y descubre la clave para recuperar el origen del cante primitivo, la tierra andaluza.

MEMENTO

Cuando yo me muera
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.

Cuando yo me muera,
entre los naranjos
y la hierbabuena.

Cuando yo me muera,
enterradme, si queréis,
en **una veleta**.

¡Cuando yo me muera!³⁰⁰ [sin negrita en el original]

³⁰⁰ García Lorca, 1999, p.103.

Así, el arquitecto inspirado del cante traba la lucha entre el café cantante y sus singulares personajes mágicos, lo que queda del primitivo cante jondo. Pone en el ruedo la popularidad y vulgaridad, haciendo que al fin ambos se puedan apaciguar con el recuerdo de la tierra andaluza, de sus símbolos más caros, el naranjo, la hierbabuena, la veleta y claro está, la guitarra:

Lo que no cabe duda es que la guitarra ha construido el “cante jondo”. Ha labrado, profundizado, la oscura música oriental **judía** y **árabe** antiquísima, pero por eso balbuciente. La guitarra ha occidentalizado el cante, y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva del drama andaluz, **Oriente y Occidente en pugna**, que hacen en la Bética una isla de cultura.³⁰¹ [sin negrita en el original]

El cantaor que estaba hecho a perder puede recuperar la memoria del cante, la memoria de su alma, a través de la magia del conjuro de la muerte y puede dirigirse una vez más hacia ella. Otra vez el cante puede ser salvado por el paisaje andaluz y por la guitarra, lo que nos devuelve al principio del poema, *Baladilla de los tres ríos*. El paisaje ahora es el camino que conduce el cantaor a la carne del cante, el que traza la nueva ruta del duende. No al azar el poeta emprende el viaje tirándonos de la mano a través de la cruda geografía. ¿Qué pasaría si el libro empezara con la imagen de un café cantante? Probablemente nos quedaríamos en la superficie del cante y no en sus profundas cisternas, no conoceríamos las gradaciones de la pena y nos contentaríamos con un artificial remedo de ellas.

4.4 De los Tres ríos a las tres ciudades, un nuevo intento de camino y comunicación

La muerte quiere llegar a la taberna a través de una *malagueña* en la sección titulada *Tres Ciudades*. La muerte entra y sale, viene y se va por las rutas del cante. Los caballos negros resucitan la gente siniestra por la que lloraban en la saeta, y la guitarra es otra vez camino que conduce al pasado. El olor a sal de Málaga, ciudad marina, trae un nuevo camino de libertad, salida, un nuevo ciclo de vida que se plasma a través de las imágenes de la sangre, del hambre y de los nardos que ahora están febriles. El poema *Malagueña* crea la nueva mitología del nuevo cante, el flamenco, que busca el duende.

³⁰¹ García Lorca, 1968, p. 60.

MALAGUEÑA

**La muerte
entra y sale
de la taberna.**

Pasan caballos negros
y gente siniestra
por los hondos caminos
de la guitarra.

Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra,
en los nardos febriles
de la marina.

**La muerte
entra y sale
y sale y entra
la muerte**
de la taberna.³⁰² [sin negrita en el original]

El poema siguiente se refiere a un barrio de Córdoba, aquella ciudad para morir, mientras Sevilla era la ciudad que hería. Sin embargo, en la casa, la gente se defiende de las estrellas. Si antes los siniestros llevaban los velones que formaban la constelación, ahora las gentes de la casa, no más de las cuevas, se defienden de la muerte. La noche les viene encima, la muerte entra en la casa y encuentra a la niña que muere con una rosa encarnada. Los seis ruseñores, las cuerdas de la guitarra, lloran a la muchacha muerta. Las gentes tienen las guitarras abiertas. Ahora las gentes tienen guitarras, éstas forman parte de su cuerpo más que sus bocas, son más originales que el propio hombre de la ciudad. El cante de la muerte ya es un tópico de la noche:

BARRIO DE CÓRDOBA

TÓPICO NOCTURNO

En la casa se defienden
de las estrellas.
La noche se derrumba.
Dentro hay una niña muerta
con una rosa encarnada
oculta en la cabellera.
Seis ruseñores la lloran
en la reja.

Las gentes van suspirando

³⁰² García Lorca, 1999, p. 105.

con las guitarras abiertas.³⁰³

Aquí, las vueltas que dan las veletas se invierten. Antes el hombre hacía llorar la guitarra, la hería, ahora, tras el café artificial, es la guitarra, objeto material, la que tiene que despertar el llanto y la que tiene una boca redonda. La guitarra es la memoria de lo que ha sido el cante primitivo de los ríos y de la tierra.

Mientras tanto, en Sevilla la Carmen, mito gitano de la bella cigarrera muerta por su amante en un ruedo de una plaza de toros, sigue bailando por las calles, pero ya está vieja y tiene los pelos blancos. No obstante, sus pupilas, las ventanas de su cuerpo todavía están brillantes. La Carmen, se engaña con las serpientes amarillas, traicioneras, tal vez una metáfora del dinero que paga ahora el espectáculo en el que se convirtió el cante. La serpiente la hace soñar, pero la gitana Carmen se acuerda de los buenos momentos del cante, del pasado del cante original de otros días. Las niñas, las profesionales tienen que correr las cortinas y en las calles desiertas los viejos corazones andaluces buscan los antiguos dolores que los movían. La Carmen no los puede ver, le está prohibido, y por ello se tiene que cerrar las cortinas. El poeta manifiesta, en este poema, el profundo miedo a la banalidad en que se estaba convirtiendo, según él, un cante tan original y tan poético. Las cortinas imposibilitan el camino, la comunicación de la Carmen de ayer con los corazones andaluces de hoy. El nuevo cante no comunica, pero se paga. Sin embargo, los viejos andaluces todavía lloran la pena, el viejo toreo con la muerte, con los países lejanos de las gentes siniestras que caminan con los velones en las manos. Es decir, la ciudad y el progreso están perdiendo la raíz del cante y lo están convirtiendo en espectáculos para el gran público que quiere lo tópico, lo estereotipado, lo fácil, el remedo de un cante tan hondo. La Carmen es el recuerdo del embrujo del cante de ayer, pero está encerrada detrás de las cortinas.

BAILE

La Carmen está bailando
por las calles de Sevilla.
Tiene blancos los cabellos
y brillantes las pupilas.

¡Niñas,

³⁰³ García Lorca, 1999, p.106.

corred las cortinas!

En su cabeza se enrosca
una serpiente amarilla,
y va soñando en el baile
con galanes de otros días.

¡Niñas,
corred las cortinas!

Las calles están desiertas
y en los fondos se adivinan,
corazones andaluces
buscando viejas espinas.

¡Niñas,
corred las cortinas!³⁰⁴

Como vemos, la sección llamada *Tres Ciudades* es profundamente distinta de la *Baladilla de los tres ríos*, porque es artificial. Intenta recomponer, dibujar los nuevos rumbos del cante en la ciudad, pero no logra hacerlo, porque los motivos son meramente tópicos, estereotipos. La imagen que tenía Lorca de la popularización del cante, de la corrupción de un cante lejanísimo, se yergue con toda su fuerza en esta sección del libro. Tal posición hace que algunos teóricos, como Félix Grande (1990), acusen al poeta de apoyar, aunque inocentemente, un movimiento surgido en la intelectualidad de la época, el *antiflamenquismo*. Sin embargo, el entendimiento que tiene el poeta granadino del peligro de la mala interpretación que daba el Café Cantante al cante es de otro color, es decir, no es nada más que un profundo orgullo por el cante de la sangre de su tierra que corría muy poco en esos ambientes cerrados de los principios del siglo XX. La ciudad, el café, son símbolos de modernidad. La ciudad se construye sobre la tierra, mientras los ríos del cante jondo son las venas de la tierra. Lo que antes era dolor real, ahora es un dolor de pacotilla, dolor encargado y que engaña por la serpiente amarilla del dinero y por el esmero del profesional. La geografía intenta recomponer el cante primitivo, pero, aunque lo intente, el paisaje es otro. Ya no se ven las veletas de antaño, los olivos y los naranjos, sólo los barrios y no las cuevas, las calles y las cortinas. Todo es artificial, por ello la muerte entra y sale, no se detiene y el cante pasa a ser un mero capricho.

³⁰⁴ García Lorca, 1999, p. 107.

4.5 De muy muy lejos se siente lo jondo

En la sección llamada *Seis Caprichos*, sección siguiente, el poeta nos va distanciando cada vez más del ambiente primero del libro que nos presentaba una Andalucía profunda y los palos más negros del cante que salían a buscar la muerte. Tras las viñetas flamencas, el cante se suaviza y se moderniza, perdiendo mucho de su carácter jondo y como bien nos recuerda Luiz Martínez Cuitiño (1986), Lorca siempre ha luchado en contra de la “Andalucía de exportación”, contra el “folklorismo de pandereta”. Por ello, es que el poeta se internó en la historia del cante y se decantó a realizar junto con Falla el *Concurso de Cante Jondo* de 1922, buscando a los cantaores en la Andalucía interiorana y elevando los elementos del cante jondo a través de sus conferencias por toda España y por el mundo. Lorca, aunque poeta e imaginativo, buscaba la carne del cante y la carne de su tierra y es eso lo que hace al escribir el *Poema del cante jondo*, una búsqueda desesperada por el duende, por la verdad absoluta. Luego, en la sección que es anterior a las dos escenas que concluyen el libro, el cante jondo es un mero recuerdo, una imagen, un leve aire que se acerca a la guitarra que lo adivina, pero que ya no lo alcanza. Los poemas de esta sección se caracterizan por la corta extensión y por la dispersión del poeta. Dice *Adivinanza de la Guitarra*:

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
**Tres de carne
y tres de plata.**
Los **sueños de ayer las buscan**
pero las tiene abrazadas,
un Polifemo de oro.
¡La guitarra!³⁰⁵ [sin negrita en el original]

La encrucijada redonda, la boca de la guitarra que antes no quería y no podía callarse ahora es el sitio donde bailan seis doncellas. Mujeres puras y finas, no más ardientes y al borde de la muerte. Tres de las doncellas, las cuerdas de la guitarra, todavía son de carne, recuerdan la pasión y el dolor del cante, pero las otras tres son de plata, metal frío y que recuerda un espejo. El

³⁰⁵ García Lorca, 1999, p. 109.

espejo no es la imagen misma, recuerda la imagen y la transforma, es un simulacro de ella, así, es como si la guitarra del cante de ahora apenas recordase el dulce dolor del cante jondo primitivo. Los sueños, el pasado, la historia del cante, de un ayer no tan lejano buscan las cuerdas de la guitarra intentando acercarse, pero ellas están abrazadas a un Polifemo de oro. Según Guzmán (1995), Polifemo es el cíclope que tiene el ojo agujereado por Ulises convirtiéndose así en ciego total. Este Polifemo es de oro, o sea, es el dinero que paga la exportación de la guitarra, que del arte primitivo conserva tan solo la memoria. El cante agoniza en los cafés cantantes y todavía la muerte intenta acercarse a él, pero ya no puede. La guitarra de entonces adivina las hondonadas, pero no toca en ellas sus pies como lo hacía antes.

La segunda imagen es el candil que antes acompañaba a todas las almas que iban al borde de la vida y de la muerte por la tierra andaluza. Ahora, el candil es un faquir indio, está débil, flaco y trae muy poco de la llama ardiente de antaño. El candil ahora medita, piensa el cante, ya no lo siente como antes y sueña atmósferas sin viento. Atmósferas donde pueda fortificarse y recuperar la antigua fuerza, la antigua virilidad y locura, la antigua pasión y soledad. El cante se está perdiendo y los elementos que le eran caros pasan a ser meros caprichos. La cigüeña, ave que está asociada a la vida y a la piedad (Cirlot, 2005, p.135), es violenta y pica la vela. La cigüeña, que tal vez sea aquí la nueva vida y la popularización del cante y de los cafés, también es perjudicial al cante, ya que con el aprecio del público lo que mueve el arte del café no es más el corazón herido a muerte. Lo que mueve la popularización del cante es el gusto y la falsedad, la artificialidad, los caprichos del público desacostumbrado a la canción negra y original. El candil llora porque piensa que el fin del cante está cerca, puesto que el gitanillo, alma del cante, está muerto:

CANDIL

¡Oh, qué grave **medita**
la llama del candil!

Como un **faquir indio**
mira su entraña de oro
y se eclipsa soñando
atmósferas sin viento.

Cigüeña incandescente
pica desde su nido
a las sombras macizas,

y se asoma temblando
a los ojos redondos
del gitanillo muerto.³⁰⁶ [sin negrita en el original]

El crótalo es una imagen de las castañuelas. Aquí el poeta se utiliza de la sonoridad de la palabra para imitar el ruido de la castañuela, tan popular en los cafés, CRÓ – TA – LO. A través de la repetición de la palabra, parece que escuchamos la misma castañuela al leer el poema. La forma de la castañuela se acerca a la constitución física de un escarabajo, el diseño del instrumento de palo. Otro insecto se junta a la galería lorquiana de imágenes, el poeta nos habla de la araña de las manos. El escarabajo riza el aire, bien como lo hacían las cuerdas de la guitarra, pero al contrario de aquéllas, como es de palo, su sonido se pierde y se ahoga en sí mismo. La guitarra dejaba en el viento la elipse de un grito, la castañuela suena como una campana de palo y nadie la oye. No es nada más que un escarabajo, un insecto con un sonido encerrado.

CRÓTALO

Crótalo.
Crótalo.
Crótalo.
Escarabajo sonoro.

En la araña
de la mano
rizas el aire
cálido,
y te ahogas en tu trino
de palo.

Crótalo.
Crótalo.
Crótalo.
Escarabajo sonoro.³⁰⁷

La *chumbera*, a su vez, nombre del poema siguiente, es una planta que se prolifera en el sur de España, en el mediodía español, una planta aclimatada al sur. Sin embargo, la referencia mitológica en la que se apoya el poeta para definir la chumbera es la imagen de Laoconte, sacerdote de Apolo que descubre el engaño de los griegos con el episodio famoso del caballo de Troya. Aunque haya descubierto el engaño, nadie le hace caso y el joven tiene sus hijos

³⁰⁶ García Lorca, 1999, p. 110.

³⁰⁷ Ibidem, p. 111.

devorados por dos serpientes. El poeta en este momento nos habla de dos cosas, primero del engaño, la chumbera sabe que no pertenece a la geografía andaluza, y segundo de la destrucción, es decir del perjuicio que sufriría el cante si no se renovara, si no se mezclara. A la vez que el poeta habla de la destrucción. exclama en el poema que la chumbera, elemento extranjero, se queda muy bien bajo la media luna. La media luna, según la R.A.E., es una de las formas de tratar el Islamismo. Así, podría interpretarse que el poeta habla aquí de la llegada de nuevos cantes, los cantes de Ida y Vuelta, al Oriente-occidental (media luna de España), es decir, Andalucía, la tierra de los moros. Los cantes de Ida y Vuelta son como la chumbera³⁰⁸, o mejor, no son originarios de España, pero han llegado con los constantes movimientos migratorios de llegada y salida del país por los propios españoles. Los cantes de Ida y Vuelta, según el poeta amenazan al viento, no llegan a rizarlo, no tienen la intensidad y las raíces del cante jondo, aunque carguen consigo también el dolor. Son cantes que como la planta extranjera, sirven para formar setos vivos, no raíces profundas. Estos cantes poseen un dolor que sólo es conocido por Dafne, la ninfa que rehuye a los amores de Apolo³⁰⁹ y se convierte en un laurel; y por Atis³¹⁰, bello pastorcillo de Frigia símbolo de la naturaleza que después del apogeo de la primavera, muere en el invierno³¹¹. En ambos mitos, Dafne y Atis, el amor es rechazado por los amados, Dafne se convierte en árbol para no atender a los deseos del dios Apolo y Atis destruye su virilidad por el extravío del amor jurado a una diosa. El amor trae para ambos la destrucción, una inexplicable destrucción ya que ambos buscan destruirse, distintamente de lo que pasa con el cante jondo, donde la destrucción los persigue y los sacerdotes del cante la rehúyen, se alejan de ella y encuentran el borde de la vida y de la muerte (recordemos el poema *Puñal* –“no me lo claves”).

CHUMBERA

³⁰⁸ Planta de la familia de las Cactáceas, de unos tres metros de altura, con tallos aplastados, carnosos, formados por una serie de paletas ovales de tres a cuatro decímetros de longitud y dos de anchura, erizadas de espinas que representan las hojas; flores grandes, sentadas en el borde de los tallos, con muchos pétalos encarnados o amarillos, y por fruto el higo chumbo. Procedente de México, se ha hecho casi espontáneo en el mediodía de España, donde sirve para formar setos vivos. (Diccionario de la R.A.E, disponible en: <[http:// www.rae.es](http://www.rae.es)>).

³⁰⁹ Grimal, 1997.

³¹⁰ Sech Mestica, 1993, p.38.

³¹¹ La diosa Cíbeles, se enamora del muchacho y éste, habiéndolo hecho votos de castidad, desposa a Sagartís. Con ello, la diosa lo enloquece y éste en un estado de éxtasis se castra. Atis entre los helénicos provocó un tipo de culto muy violento, una catarsis que empezaba por lamurias y culminaba en orgías que llevaban, en plena pérdida de sentidos, muchos de los jóvenes a castrarse delante de la imagen de la diosa. (Grimal, 1997, p.54)

Laoconte salvaje.

¡Qué bien estás
bajo la media luna!

Múltiple pelotari.

¡Qué bien estás
amenazando al viento!

Dafne y Atis,
saben de tu dolor.
Inexplicable.³¹²

Pita, poema siguiente hace referencia a otra planta que es trasplantada a Andalucía. Una planta oriunda de México y que tiene espinas. Dice la R.A.E. que es una planta que no se desarrolla hasta pasados varios años, pero cuando empieza a desarrollarse se eleva en pocos días a la altura de 6 ó 7 metros. Dice también el diccionario, que tal planta se ha naturalizado en las costas del Mediterráneo, es decir, España. O sea, la planta extranjera que tiene espinas es un capricho más en el nuevo mundo del cante. Es un elemento extraño en el paisaje andaluz, pero que se ha acoplado a éste con tamaña intimidad que todos lo reconocen como suyo. Dice el poeta que es un pulpo petrificado, referencia a la forma de la planta que se adapta muy bien al paisaje de los desfiladeros y de los montes con su tono gris. Es decir, el poeta otra vez nos habla aquí de elementos externos al cante que se van agregando a éste y que pasan a formar parte de los cantes llamados flamencos o andaluces, lo mismo que la chumbera. Dice el poema:

PITA

Pulpo petrificado.

Pones cinchas cenicientas
al vientre de los montes,
y muelas formidables
a los desfiladeros.

Pulpo petrificado.³¹³

Y finalmente, el último poema de la sección, el último de los caprichos, es la cruz, enigma de la vida y de la muerte. Según nos cuenta Juan Eduardo Cirlot (2005), la cruz es el “eje del

³¹² García Lorca, 1999, p. 112.

³¹³ Ibidem, p. 113.

mundo” y establece la relación primaria entre los dos mundos (terrestre y celeste), pero también nos recuerda el autor de que:

[...] a causa del neto travesaño que corta la línea vertical que corresponde a los citados significados (eje del mundo, símbolo del nivel), es una conjunción de contrarios, en la que se casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra; de ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio.³¹⁴

Tampoco nos podemos olvidar de la relación entre la cruz y los caminos. Es decir, la encrucijada es el encuentro de los caminos, el lugar desde donde debemos encontrar la salida. En el poema, el más corto del libro, la cruz de *Seis Caprichos* es el punto final del camino, ya no es la comunicación que era en las secciones anteriores. Parece que el cante llega al fin en la encrucijada de la modernidad. Así, el mismo cante de ayer se mira en la acequia, agua que corre, canal de agua, intentando encontrarse una vez más. El poema termina con puntos suspensivos, o sea, termina con la expectativa del futuro del arte primitivo andaluz. ¿Será que se perderá en el camino de la modernidad? ¿El antiguo cante que lloraba razas lejanas se convertirá en simple capricho? ¿Por dónde andan los sonidos negros y la voz de la muerte que rondaban siempre los antiguos cantes y el paisaje abierto? Todas éstas son las preocupaciones del poeta que busca, juntamente con Manuel de Falla, recuperar el cante jondo que ve como perdido en medio a tanta artificialidad, a tanto ingenio, a tanta profesionalidad que surgen con los cafés cantantes. No nos olvidemos de que Lorca nos dice que el buen profesional puede imitar la llegada del duende, pero el público experto siempre lo reconoce y se contamina del duende verdadero. Basta con que nos reportemos al episodio contado por el mismo Lorca en *Teoría y Juego* ocurrido con la Niña de los Peines³¹⁵. El duende nace de la planta de los pies y no de lo externo, de lo artificial, de lo repetido, es el momento inmóvil, el *hic et nunc*. Sin duende no hay cante jondo, hay nada más que bellos caprichos.

CRUZ

La cruz.
(Punto final
del camino)

³¹⁴ Cirlot, 2005, p.157

³¹⁵ Episodio comentado en el capítulo 2.

Se mira en la acequia.
(Puntos suspensivos.)³¹⁶

4.6 Escena y Diálogos de un dramaturgo poeta

En las dos últimas secciones del *Poema del cante jondo*, Federico nos plantea una nueva situación en la poesía, rompe con la estructura primera del libro y nos devuelve a la realidad de su mito creado, el gitano. Para tal, nos lleva a dos escenas de teatro, seguidas cada una de una poesía, en que los personajes son payos y gitanos y el paisaje es otra vez andaluz. Parece querer decirnos que la vida del cante es la realidad andaluza, principalmente aquella tragicidad que aún habita la vida de las gentes de las cuevas, los gitanos de antaño. Pueblo perseguido por la cruz, fin y principio del camino.

La primera escena es *Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil*. Para que pudiéramos entender del todo la cruda realidad del gitano, el poeta nos depara con un diálogo de personajes reales que viven una situación fantástica, real y universal a la vez. En dicha escena, que ocurre en el cuarto de banderas, una pieza de los cuarteles donde se custodian las banderas, un teniente coronel de la Guardia Civil, hombre orgulloso de sí mismo, se jacta de su posición de hombre omnipotente y poderoso frente a un sargento subordinado suyo. El coronel tiene tres estrellas y veinte cruces, es decir, premios y veinte muertes que carga a costas con mucho orgullo. El teniente coronel repite varias veces quién es hasta que el sargento manda que pase a su despacho un gitano que canta, afuera, a la luna. La copla del gitano está poblada de la geografía andaluza y de la realidad gitana, mencionando la sierra de Cazorla, Benamejé, las aceitunas y, claro, la luna. El gitano recuerda los orígenes del cante, la tierra andaluza y no los cafés cantantes de luces artificiales. Al encontrarse en presencia del gitano, el coronel le indaga a éste quién es, ya que la Guardia Civil es el cuerpo de seguridad destinado principalmente a mantener el orden público en las zonas rurales, y a vigilar las fronteras marítimas o terrestres, así como las carreteras y ferrocarriles. Este es uno de los momentos más impresionantes de la escena pues la Guardia Civil es la dueña de los caminos y el gitano es el andariego, el nómada que le

³¹⁶ García Lorca, 1999, p.114.

tiene que pedir permiso, el dueño de nada. Durante el diálogo, el gitano contesta siempre con indefinidos o pronombres neutros respecto a su identidad:

Teniente Coronel

Tú, quién eres?

Gitano

Un gitano.

Teniente coronel

¿Y qué es un gitano?

Gitano

Cualquier cosa.

Teniente coronel

¿Cómo te llamas?

Gitano

Eso.

Teniente coronel

¿Qué dices?

Gitano

Gitano.

Sargento

Me lo encontré y lo he traído.³¹⁷

Como se puede ver, un gitano, en aquella sociedad, es cualquier cosa y todos los gitanos son iguales para los payos. En el capítulo primero hablábamos de los problemas de los pueblos perseguidos -judíos, moros y gitanos- y de su incapacidad de volverse invisibles, pues ahora de nuevo el gitano no es invisible a los ojos del payo. El pecado del gitano es ser gitano como cualquiera de sus hermanos y, sin más, deben pagar el haber nacido. El gitano, como dice, es cualquier cosa, mientras el coronel es único e individual, el gitano es un gitano, sin más. O sea, no tiene los galardones de su oponente. El gitano dice estar en el puente de los ríos, a medio camino, al borde del camino, como el duende, en la intersección de ellos. Dice asimismo, que puede volar sin alas. El coronel suspira con envidia del gitano. Dice el gitano que tiene en invierno azahar y le muestra la cantidad de vida que late en sus venas. El gran coronel, entonces, cae muerto y su alma de tabaco y de café con leche sale por la ventana. Es decir, el coronel tan

³¹⁷ García Lorca, 1999, p. 117.

orgulloso de sí mismo y de su poder es un hombre que no puede volar y está aferrado a sus galardones, mientras que el gitano, que canta a la luna, vuela sin alas a través del cante. Su alma por el cante es libre. El alma del coronel sólo se escapa por la ventana, camino, después de la muerte. En esta escena, el poeta nos brinda con más argumentos para la construcción del ser mitológico que crea en su poema, el hombre que anda entre la libertad y la cárcel, el pájaro herido, el dios sin alas, el gitano.

Lo que sigue la escena es una canción –*Canción del Gitano Apaleado*– donde el gitano, aunque no haya tenido culpa en la muerte del coronel, sufre las penas y es considerado culpable. La culpa, en verdad, es por ser gitano y no por la muerte. El marginado recibe variopintas bofetadas y les pide agua a la Guardia Civil, pero no recibe de ellos el consuelo. Para el gitano, los caminos están cortados y los pañuelos de seda que están presentes en los cafés cantantes y que forman el estereotipo del cante no le limpiarán la sangre en la cruda realidad. En tal escena, el poeta nos devuelve a la idea inicial del libro, la del río que lleva el fuego fatuo de gritos. Tal idea se pierde en las viñetas flamencas y los cafés cantantes donde la muerte no puede permanecer. Sin embargo, esta realidad sigue presente en la Andalucía profunda y en el gitano verdadero. Por ello, el poeta y Falla se internan en el interior de Andalucía para promover su festival, buscando el cante más jondo, más verdadero. El gitano apaleado estará una vez más al borde de la muerte por donde pasea el duende:

Veinticuatro bofetadas.
Veinticinco bofetadas;
después, mi madre, a la noche,
me pondrá en papel de plata.

Guardia civil caminera,
dadme unos sorbitos de agua.
Agua con peces y barcos.
Agua, agua, agua, agua.

¡Ay, mandor de los civiles
que estás arriba en tu sala!
**¡No habrá pañuelos de seda
para limpiarme la cara!**

5 de julio, 1925³¹⁸ [sin negrita en el original]

³¹⁸ García Lorca, 1999, p. 120.

La siguiente y última sección es el *Diálogo del Amargo*. Tal diálogo nos devuelve ahora al ambiente abierto del campo, a los caballos, a los caminos, a la noche, a la muerte y repite la escena vivida en *Puñal* y en *Encuentro*. El gitano, de nombre Amargo, se pierde de sus compañeros y se encuentra en el camino que lleva a Granada con un caballero misterioso que vende puñales. El ambiente de misterios, de sombras, de sonidos negros colma las páginas del libro y provoca el duende. El puñal un vez más será el protagonista, un puñal de plata como la luna que en la poesía de García Lorca suele ser madre, mujer y muerte. El Amargo, nombre agrio como la vida del gitano, suspira y habla con la Muerte, aquí en mayúsculas y personificada. En este momento, hay una didascalia que dice “(El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que han oído)” (García Lorca, 1999, p.123). El Amargo es como un arquero de aquellos misteriosos que salen de Sevilla. Al hablar con la muerte, el gitano despierta la saeta, la flecha que llegará hiriente a alguno de los corazones. El acento circunflejo aquí nos recuerda la punta de la flecha. El Amargo, entonces, está sólo en el camino en medio a las altas montañas. Ahora, la imagen de la cruz que precede la muerte, eje del camino, fin del camino, se plasma en la intersección horizontal de la carretera con el eje vertical de las montañas que lo observan. El Amargo está justo en el centro de la cruz con las manos en la cintura, está en el punto de su destino, la geografía andaluza forma la cruz que le dará la muerte y la plata de su reloj nos recuerda la plata de la luna y del puñal, que son ambos la muerte:

*(El Amargo está solo en medio de la carretera. Entorna sus grandes ojos verdes y se ciñe la chaqueta de pana alrededor del talle. Altas montañas le rodean. Su gran reloj de plata le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso.)*³¹⁹

Se acerca el hombre misterioso de los cuchillos y le dice que va a Granada, la tierra sin salida, paraíso cerrado para muchos. El Amargo se destina al mismo punto y los dos van juntos. El jinete le invita a Amargo a su grupa, pero el gitano quiere estar sólo como los de su raza, tal vez por percibir el peligro que lo espera en la jaca del oponente. El Jinete que viene de Málaga, camino de mar, camino abierto, vende cuchillos de oro y de plata y le dice al Amargo “Los cuchillos de oro se van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de hierba.” (García Lorca, 1999, p. 125), pero el Amargo prefiere el cuchillo para cortar el pan y no para dar la muerte, rehúye a la muerte como en *Puñal*. El camino se vuelve ondulante, es decir, el

³¹⁹ García Lorca, 1999, p. 123.

poeta se utiliza de la imagen ya tan repetida a lo largo del poema, la de la voz melismática, la del eco de la guitarra, la del viento lleno de gritos, la del agua de los ríos que vibran por el influjo del sonido que huele a pasado. El ambiente siente la llegada de la muerte que iniciará de nuevo el cante jondo, la tragedia de una Petenera o de una furiosa Siguiriya. Durante el diálogo la muerte se acerca, la noche se encrespa y se pone todavía más negra:

(La noche se espesa como un vino de cien años. La serpiente gorda del Sur abre sus ojos en la madrugada, y hay en los durmientes un deseo infinito de arrojarse por el balcón a la magia perversa del perfume y la lejanía.)³²⁰

La noche recuerda el pasado y el gusanillo del deseo de la muerte se entremete en el ambiente de tragedia, dibujándose en el aire que huele los perfumes de la lejanía. Los dos hombres pierden el camino. Están viendo desde lejos las luces de Granada. El jinete le avisa al Amargo de que están llegando a Granada y éste le pregunta si ésto es posible. Los dos suben al mismo caballo y termina el diálogo antes de que amanezca. El Amargo, bien como los cien jinetes que emprenden el camino de la noche durante el libro, no llega a Granada. En su conversación con la muerte, disfrazada de jinete que vende cuchillos, el Amargo traba su destino y las tijeras una vez más se cruzan en cruz. La muerte ha vencido y Granada sigue siendo un camino cerrado para muchos, un paraíso ideal, la Tierra Prometida de la esperanza que habitaba los ojos verdes del Amargo.

El último poema del libro es la *Canción de la Madre del Amargo* donde el poeta repite la escena de *Saeta*:

CANCIÓN DE LA MADRE DEL AMARGO

Lo llevan puesto en mi sábana
mis adelfas y mi palma.

Día veintisiete de agosto
con un cuchillito de oro.

La cruz. ¡Y vamos andando!
Era **moreno** y amargo.

³²⁰ García Lorca, 1999, p. 128.

Vecinas, dadme una jarra
de azófar con limonada.

La **cruz**. No llorad ninguna.
El Amargo está en la **luna**.³²¹ [sin negrita en el original]

El Amargo está en la luna, es el gallo que canta en la *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*. Muere con el cuchillo de oro que va solo al corazón (en palabras del jinete misterioso). La madre lo llora bien como la Soleá y la muerte da inicio a una nueva procesión semejante a la de la *Saeta*. Ahora, el Amargo es el Cristo moreno que paseaba por las calles de la Semana Santa andaluza. Las gentes de las cuevas llevan una vez más la cruz, eje del mundo, comienzo y fin de camino, vida y muerte, redención y martirio. Sin embargo, la madre Soleá extingue el llanto porque su Amargo, como el limón, está en la luna, vieja madre plateada. La misma luna, responsable por iniciar y terminar ciclos, emprende una vez más su fatídica acogida. Todo se repite y las veletas seguirán nuevamente girando en un monte pelado que tiene una cruz más en su eterno calvario. Fin del camino emprendido en la búsqueda del duende...

4.7 Los pasos hacia el poema enduendado...

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y no por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía, caracteres mortales.³²²

Ya decía Dámaso Alonso (1988), compañero de Lorca, en un artículo titulado *Federico García Lorca y la expresión de lo español*, que “salió España más agria y más suya, más cerrada, más trágica, más obsesionante que las otras naciones” (Alonso, 1988, p. 257). Dice el autor que España tiene una necesidad dramática que la diferencia de otras naciones, y que, cuando se quiere caracterizar la autoexpresión española, debemos apelar para imágenes torrenciales que arrasan campos y pueblos. Añade el crítico, que esta misma tierra tiene, tras muchos años en los que permanece en silencio, un poeta que la comunique en su esencia con el resto del mundo y este, en siglo XX, sin duda como afirma Alonso, es el caso de Federico García Lorca. En el poeta

³²¹ García Lorca, 1999, p.132.

³²² García Lorca, 1968, p. 117

andaluz, palpitan la vida y la muerte, bien como en la tierra andaluza, abrigo de tantos pueblos perseguidos y marginados que no tienen otra forma de expresión que no sea su pura poesía, el cante que se fragua en Andalucía.

El poeta andaluz, a través de sus versos, llena el mundo con el sol y la sal de España, con la vida y con la muerte que pasean en un movimiento cíclico del principio al fin de sus obras, sean éstas teatro, prosa o poesía. Federico es un poeta, de una élite y preocupado con lo popular, sediento de vida que no quiere simplemente describir lo popular, pero que como dice Alonso, meterse en las entrañas de lo popular, intuyéndolo y creándolo de forma tan original que ya no se sabe de quién son los versos de Lorca, si de él o si del pueblo. Agrega Alonso que Federico es “función hispánica en absoluto” (Alonso, 1988, p.260) y concluye el artículo diciendo que en el granadino “El alma de España cumplió una vez más la ley de su destino: su irreprimible necesidad de expresión” (Alonso, 1988, p. 265). Es decir, España carga los gritos que se pierden en la Historia, gritos guardados bajo el fuego de sus aguas y de su tierra, y Federico es la guitarra que comunica estos gritos, haciendo que no sólo ondulen el viento, pero que se conviertan en un huracán de sentimiento, en el duende loco y descompasado que está en la frontera de la vida y en la frontera de la muerte.

García Lorca quiere, con su libro *Poema del cante jondo*, comunicar, enseñar, hacer sentir el cante que es la sangre de su tierra y lo hace a través del arte más puro y más sagrado en manos de los hombres, la poesía. *Poema del cante jondo* es la cosmología y la cosmogonía de Andalucía. Una cosmología que estriba en el sentimiento, en la música que cruza los siglos y en las gentes que no tienen el poder de hablar con voz sonante en la Historia con hache mayúscula. Luego, si la función de su poema es comunicar, estar siempre enduendado y enduendar a aquellos que lo leen, el poeta debe esmerarse para transformar su mera intuición poética y su deslinde de sentimiento en poesía que comunica, que va más allá de los siglos y que cruza, como las nanas infantiles, el misterioso tiempo.

Así, el poeta, para escribir el libro, está motivado por la pasión y por la sed de conocimiento que tiene por este arte tan puro y tan primitivo que le brinda las más bellas imágenes de la mitología. Para tal, tiene que presentarnos un personaje central en este nuevo

mundo desconocido y oscuro, el mundo del cante profundo. Un personaje de carne y hueso, misterioso, libre y marginado, eco del tiempo, mitología hecha carne del hombre, el gitano andaluz. El gitano conoce como nadie la carne de su tierra, los ríos de su tierra que son las entrañas de la misma. La tierra andaluza, tierra deseada por tantos pueblos que por ahí estuvieron, será el escenario perfecto para presentarnos el mundo del cante hiriente que duela con la muerte. Luego, está formada la arquitectura del Poema. Arquitectura sí, ya que sin ella el poema no comunicaría. Sin embargo, es una arquitectura que se ancla en lo más hondo del sentimiento humano, el dolor y la pena, la vida y la muerte.

Como ya hemos comentado varias veces, el orden de los poemas dispuesto por Lorca no se elige al azar, sino que es previamente pensado durante diez años, realmente arquitectado. Como comenta Mario Hernández (apud García Lorca, 1999), *Poema del cante jondo* comienza a ser gestado en 1921 a propósito del *Primer Concurso de Cante Jondo* organizado por Falla y por varios intelectuales españoles, entre ellos Lorca, que se llevó a cabo en febrero de 1922. Desde 1921 Lorca pule su poema, lo limpia, selecciona, escribe nuevos poemas, desecha otros, hasta que el libro se publique en 1931 por primera vez. Dice Hernández que el poeta había intentado publicarlo durante el Concurso de 22 realizado en Granada, momento en el que Federico lee muchos de sus poemas, no obstante, la publicación todavía no sale. Enseguida, empieza a publicar algunos poemas sueltos como *Baladilla de los tres ríos*. El poeta tiene un nuevo plan de publicación fallido en 1923. En 24, publica en francés *Petenera* que luego vendrá a ser el *Gráfico* del poema actual. En 1926, lee públicamente los poemas y tiene nuevo proyecto de publicación. En el 27 publica las *Viñetas flamencas*. En 1930 todavía publicaría *Baladilla de los tres ríos*, *Gráfico de la Petenera* y *Plano de la Soleá*. Sin embargo, sería solamente en 1931 que saldría a la luz la versión final de *Poema del cante jondo* con muchos nombres de secciones alterados y habiendo pasado por distintas reorganizaciones. Dice Hernández que una de las grandes dudas del poeta era dónde poner la *Baladilla*, hecho que resuelve en 1931, dejándola al principio del libro como portón de entrada al cante. Tantas idas y venidas del libro no quieren decir que el mismo no involucre el sentimiento, todo lo contrario. El sentimiento mueve el libro y su pensada arquitectura hace que se comunique, que se propague en el viento.

Para explicar el proceso de construcción del libro usemos una misma metáfora del poeta en su texto sobre Luis de Góngora. El poeta sale por la noche a la cacería, pero lleva el plano del poema para no perderse en los espejismos que se travisten de belleza. Lorca es sin duda un poeta intenso, barroco, apasionado, pero él mismo dice, es consciente de lo que conlleva ser poeta y de la función que tiene éste y su poema, que debe estar siempre enduendado. Así, busca como hemos visto el medio término entre inspiración y técnica, entre razón y emoción. Si el poema fuera sólo razón sería bello, si fuera sólo emoción sería, para muchos, incomprensible, borroso. El poema tiene que estar enduendado, vivo, y el duende tiene el poder de hacer que todos sientan su presencia, que se manifiesta a través, por ejemplo, del cuerpo de un cantaor de jondo, de un torero, de una bailaora. Como vimos, el duende es también necesidad irreprimible de comunicación, del hombre con Dios, de Dios con el hombre y del hombre con el hombre, con su alma que carga en sus hondonadas el grito de los siglos.

Por lo tanto, quien nos abre camino al poema son los ríos andaluces, sangre de la tierra que traen, todos, una bomba en potencia, los gritos de fuego de varios pueblos y de los siglos. Enseguida, la loca Siguiriya irrumpe el paisaje. Éste es el más profundo de los cantes jondos que llega a la actualidad, es el del grito más terrible que arrasa con todo y lleva en las manos un puñal sediento de sangre. La soleá, cante más equilibrado, pero no menos jondo, es el siguiente que nos atropella. La siguiriya canta sola y embruja con su canto de muerte, la soleá canta la soledad que hermana a todo un pueblo, es madre que halaga al herido de muerte y que lo consuela. En la soleá, encontramos la muerte delante de nuestros ojos, lo cual hace que el siguiente cante sólo pueda ser la saeta, el que comunica los hombres apenados con los dioses. La saeta canta a través de una sola voz las penas de un pueblo que es solidario y que camina junto por la noche oscura, cargando la mínima luz de candiles que son su pasaporte vertical hacia el cielo, hacia lo desconocido. La tragedia una vez más se acerca, pero ahora no es individual y sí colectiva. La petenera, siguiente sección, es el palo que encierra la doliente historia del cante jondo, la petenera habla al oído de la muerte, es la muerte, la perdición de los hombres. Dos muchachas, Lola y Amparo son las responsables por cerrar y a la vez resumir toda la primera parte del poemario didáctico de la historia del cante jondo. Lola, la mujer pena, busca vida, Amparo la mujer consuelo, se esconde de la vida y espera una boda que jamás vendrá. Las dos fusionadas

son España. Dolor y esperanza, Sevilla, dolor que arde, belleza extática, y Granada, esperanza que espera, belleza estática.

A partir de entonces, en el poema, Federico presenta el escenario del cante de su época. Un cante que ya no era jondo, sino flamenco, los primeros pasos hacia la tan asustadora masificación del cante y la vulgaridad de la zarzuela, el folklorismo de pandereta rechazado por el poeta.

En *Viñetas Flamencas*, los protagonistas del cante, Silverio, Juan Breva, la Parrala, todavía merecen el respeto del poeta. Así, en esta sección flamenca también el orden de los poemas no es aleatorio. Primero conocemos a Franconetti, primer cantaor enciclopédico, luego a Juan Breva, cantaor más popular de la época y, claro, el ambiente al cual se debe su popularidad, el café cantante, gran miedo del poeta. En las *Viñetas*, el ambiente aún no es desesperador aunque el poema pierda un poco de su intensidad al describir los personajes y el decorado del nuevo cante. Sin embargo, a medida que avanzamos hacia el final del libro de poemas, las visiones son más enajenantes. Nos alejan cada vez más del corazón central de la primera parte, o sea, la tierra andaluza.

Por lo tanto, las siguientes secciones son la transformación del cante que huele a pasado que se va forjando a cada poema. Los *tres ríos* se convierten en *Tres Ciudades*. Los cantes pasan a ser *caprichos*, enajenación del hombre que los ve como un mero tópico para el deleite. Por ello, defendemos que una visión global del libro difiere de una mirada aislada de cada poema. El Libro *Poema del cante jondo* es como un épico, pero rebotante de sentimiento y de sonidos negros, rebotante de duende, que narra la historia del cante y el destino que está tomando en la nueva sociedad del siglo XX. El ambiente jondísimo de la primera parte (hasta Lola y Amparo) va poco a poco transformándose con la artificialidad de las luces de bombilla. Los velones se convierten en luces artificiales y la guitarra es uno de los únicos enlaces con el pasado lejano. El hombre, el profesional del cante, aquel que conoce todos los palos, se olvida de la principal condición de éstos, el sentimiento, el alma. Un alma que cuando les viene a flote, incluso en los profesionales como Breva, Franconetti y la Parrala, aplasta pueblos y campos, es la verdad absoluta que ciega, embruja y enamora.

Así, como el mundo del cante quiere, despacio, perderse, el poeta decide devolvernos, en las dos últimas escenas, a su mito original, la realidad andaluza y a su mito creado, el gitano. Éste es el comunicador de un cante que nace de sus manos bien como de tantas otras que han dejado sus huellas en el suelo de la, como dice el poeta, “complicadísima Andalucía”. Por ello, otra vez defendemos que el poeta no está en contra de la inteligencia cuando habla del duende de España, pero está a favor del sentimiento, algo tan olvidado por el resto de Europa. *Poema del cante jondo* nace de una inspiración, de un misterio embrujante y oscuro como los melismas del cante, pero tal inspiración y misterio se enmarcan en un plano real para que el poema pueda comunicar. El poema es real aunque siga manteniéndose sagrado.

Uno de los grandes méritos de Lorca es la vida del poeta y sus ansias de muerte. Tal paradoja se plasma en sus poemas que inquietan al lector, quien también pierde sus límites en los intensos contrastes lorquianos que provocan constantemente el duende, nuestro propio duende a cada línea de su poemario. Luego, *Poema del cante jondo*, es la propia materialización de la constante búsqueda por el duende y la materialización delante de nuestros ojos legos de la geografía, de la historia del cante, de la historia de España y del alma andaluza. El poeta del sentimiento y de la intensidad es, a través de sus palabras (que no son el duende, pero que están enduendadas), el profesor en los cinco sentidos del que hablaba en su conferencia sobre Góngora, contaminándonos de esta enfermedad nueva y mágica que es el duende de España. *Poema del cante jondo* es una sola copla compuesta de pocas palabras, pero de mucho sentir, palabras que podrían resumir la historia de España, la historia de sus pueblos, la del poeta y la del cante. *Poema del cante jondo* es un libro sentimental e inteligentemente arquitectado en el que, por la progresión de las imágenes, sonidos, gustos, olores y texturas, llegamos a nuestro límite y aprendemos el concepto de desborde, de duende, de vida y, sobre todo, de muerte. En fin, poema del cante Jondo nos bautiza con su agua oscura y está siempre al borde de los caminos en la búsqueda de nuestros mismos duendes, la pura expresión de nuestra alma.

CONCLUSIÓN

Ya vengan del corazón de la sierra, ya vengan del naranjal sevillano o de las armoniosas costas mediterráneas, las coplas tienen un fondo común: el Amor y la Muerte..., pero un Amor y Muerte vistos a través de la Sibyla, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía.³²³

A lo largo de estas tantas páginas hemos querido traer a la luz y recuperar una obra importante y un autor extremadamente expresivos de la España del siglo XX. Primero nos hemos dedicado a recomponer brevemente la historia de aquellos pueblos marginados que tanto contribuyeron con la formación del objeto del libro de poemas de Lorca, el cante jondo. Así, conocimos algunos datos sobre los judíos, pueblo que, según hemos visto, ya estaba en España desde antes de la entrada de los romanos. Tal pueblo tan particular será de los primeros granos de una arena gruesa que formará el paisaje del cante jondo. Serán los judíos de los primeros vientos que vienen desde Oriente y que permanecen y forman las gentes de la complicadísima Andalucía, tierra de García Lorca. El segundo pueblo al que nos dedicamos a estudiar fueron los moros, pueblo que entre los tres analizados, fue el único que en algún momento de la Historia con “h” mayúscula dominó la Península y le trajo un soplo de vida nueva a una Europa vieja y cansada. Los árabes, junto con los judíos, crearon en España el mundo de la cultura en la Edad Media. Luego, el tercero y último pueblo al que nos dedicamos a analizar que es el gitano, pueblo aún hoy misterioso, marginado e intrigante al cual se debe, si no el origen del cante jondo, la divulgación, transformación y apropiación de éste.

Los pueblos marginados de Andalucía nos condujeron a otro misterio tal vez más complicado que el de sus orígenes, es decir, el camino del origen del cante jondo. Como vimos, este cante primitivo nace del primer grito, de las sombras que ocultan no a un pueblo, sino a muchos que se fusionan y se confunden en las tierras andaluzas. Tales pueblos han creado, mezclado, renovado y transformado una forma de expresión única que sólo se dio en Andalucía, lugar de este encuentro fatal y mágico entre la pena de los marginados y sus ansias de sobrevivir. Tal encuentro hace que España, la tierra del sol ardiente, se convierta también en la tierra del contacto, de la fusión de Oriente con Occidente. Tal mezcla formará una bomba en potencia que

³²³ García Lorca, 1999, p. 151.

estallará a través de las cuerdas de una desvariada guitarra, responsable por hacer renacer los ecos solidarios del grito escondido de tantos pueblos perdidos en la Andalucía del llanto. Sin este recorrido histórico que hace nacer el mito del cante jondo, sería imposible que percibiéramos la carne y las heridas abiertas de la Andalucía dolorosa de Lorca. Una Andalucía que es muerte/vida, dolor/alegría, borde, duende.

Poseyendo ya las claves que abren el cofre desbordante de oro del poema lorquiano, necesitamos entender el motivo que hizo que el poeta escribiera su libro en poesía, este arte sagrado. El tema de *Poema del cante jondo* ya había sido desarrollado por el poeta en distintas conferencias, como analizamos en el capítulo 3, pero sólo gana magnitud en su obra cuando se convierte en poesía, arte, que, como vimos, es referencia de un país. Federico García Lorca, a través de su libro de poemas, abre un espacio al que sus conferencias no habrían llegado. Aunque muchas de ellas se hayan leído en distintos países, pocos son los que saben de la existencia de las mismas, distintamente de lo que ocurre con su libro de poemas. Escribir nace, como hemos analizado en el capítulo 3, de una necesidad, tanto individual como colectiva, de comunicación. Como decía María Zambrano (1993), al escribir defendemos una soledad comunicable. España y esos pueblos que crean el cante, más que nadie necesitan expresarse a través de las formas sagradas del poema enduendado de nuestro brujo poeta.

Para Federico, el poeta debe ser el profesor en los cinco sentidos y es con este afán que él se dispone a caminar a través de las páginas de su libro de poemas que, una y otra vez, buscan el duende de España. El duende es el momento inmóvil de comunicación absoluta entre hombres y hombres, entre el hombre y el hombre y entre Dios y los hombres. Así, para que el duende pueda manifestarse en el libro de poemas, debe haber en estos un constante provocar los bordes humanos, las sombras del hombre y las sombras de la tierra española.

España, según el poeta, es una tierra de duende, la frontera hecha carne, límite entre África y Europa, choque de dos mundos, espejismo real de la cita entre Oriente y Occidente, encuentro único e imposible, pero real. Esta fue la misma experiencia, real, que el poeta trajo a sus poemas. Fundó en ellos España, el ambiente de choque, el contraste absoluto entre lo negro de la noche y la cal de las cuevas gitanas; lo rojo de la sangre y lo negro del luto por los muertos

de su tierra. El ansia de la vida y la constante acechanza de la muerte. El corto camino entre una y otra que es Andalucía.

Así, para que nosotros lectores, pudiéramos sentir ese ambiente de constante peligro que es la manifestación del duende, el poeta nos presentó en *Poema del cante jondo* la constante tensión. El tira y afloja que se establece en cada poema. En *Poema del cante jondo* se establece el duelo entre la vida y la muerte y ese duelo tiene un escenario real, la tierra abierta a la muerte que es España. Como vimos, el borde es el duende de España, pero este no se crea simplemente con el uso de la técnica del poeta, su inteligencia. La inteligencia del poeta fue la responsable por clarificar la comunicación entre la poesía de Lorca y los lectores de la misma, pero el instinto y el afecto extremadamente personales del autor son los responsables por las metáforas vivas que hacen de su poesía un llamado a la herida, una invitación a nuestro último segundo de vida, a aquel en que desde una ventana contemplamos la alberca, como hace la Lola que está en el balcón de sus poemas.

Tal efecto se produce a través de la unión entre el sentimiento neto del autor andaluz, de su sensibilidad y del estudio minimalista (como los arabescos de la Alhambra) que hizo el poeta en sus versos para que los mismos comunicaran. Sin embargo, en el cante la simple escritura de una copla, de una letra de jondo no es necesaria para que haya el encuentro mágico entre el hoy y el ayer, ese momento inmóvil que llama al duende, lo mismo ocurrirá en sus poemas. Es decir, para que se manifieste el espíritu desvariado, es necesario un médium que le dé pasaje y un camino que lo deje llegar sin obstáculos. Luego, al decir en *Teoría y Juego* que la inteligencia es enemiga de la poesía, Lorca en ningún momento está prescindiendo de la misma en su creación poética o en la creación poética de su país. Lo que hace el poeta es no relegarle a la inteligencia la gloria único de su creación. Para Federico, el poeta va a la cacería por la noche pero debe llevar un plano del poema y eso es lo que hace el poeta andaluz en su libro. ¿Por qué? Simplemente porque quiere que su libro de poemas comunique la experiencia maravillosa y viva de la poesía. De qué le valdría cantar lo más pético de su tierra si lo entendiera solamente él. El poeta, como vimos, es un embajador de su tierra y sabe, más que nadie, sentirla y divulgarla desde sus entrañas. Para ello debe conocer estas entrañas como lo hace el poeta de Granada.

Así, serán de extremada importancia para que su poema comunique, tanto el esmero en la construcción del poema que dialogará y despertará nuestros cinco sentidos, los sentidos del médium, como la organización de los mismos en el libro. Por ello, el poeta tarda diez años en publicar su libro, corrigiéndolo, alterando el orden de los poemas, rechazando algunos, etcétera. La comunicación debe fluir como los ríos que llevan el fuego fatuo de gritos a toda Andalucía. En el cante, la guitarra es el camino que despierta el médium, el cantaor que siente el dolor de las razas lejanas en su voz hiriente. En el poema lorquiano, la guitarra es el orden de disposición del libro, que se conjunta a las metáforas creadas en cada poema y ambos despiertan nuestros duendes interiores. Metáforas de carne y hueso, cristos de sangre viva y de pómulos morenos que van y vienen con las heridas abiertas en la larga procesión de la pena que es *Poema del cante jondo*.

El orden de disposición de los poemas es imprescindible para que entremos en la carne del libro. Cuando lo hacemos, percibimos que éste tiene ambientes de matices muy distintos, aunque la base de contrastes sea la vida y la muerte. Así, hay un ambiente estrictamente sombrío en la primera parte del libro, que a mi ver, va hasta *Lola y Amparo*. Hasta ahí se habla de cante jondo, un cante primitivo e intimista que se forja en las hondonadas de la historia y de los sentimientos humanos, individuales (judíos, árabes, gitanos y andaluces) y universales. Luego los tonos son los mismos del cante intimista. De ahí en adelante, el libro pasa a hablar de flamenco, un cante doliente, pero que ya se construye en otra época histórica, la de los cafés cantantes, época que preocupa al poeta. Tal parte es completamente distinta de la anterior y el cante primitivo se debilita, el cante anónimo se debilita encontrando eco en las pocas voces individuales y profesionales que son las responsables por mantenerlo vivo (Silverio Franconetti, Juan Breva, La Parrala), aunque, en la visión del poeta, esté agonizante. Tal ambiente donde el cante agoniza, sólo se nos aclara si nos detenemos en los paisajes que se construyen en el libro. El cante primero que se fundaba en la tierra andaluza y en sus ríos, después de las *Viñetas* se fundará en un ambiente cerrado de café, de luces artificiales, de sedas, donde la muerte pasea, pero no entra del todo como hacía en la primera parte de los poemas. El gitano y la tierra andaluza en esta parte, que va desde *Viñetas flamencas* hasta *Seis Caprichos*, son mero recuerdo que actúan como espejo para los cantaores de café, los payos que imitan el cante chico de los anónimos gitanos de antaño. Aunque muchos críticos vean en todo el libro un mismo ambiente, si

escrutamos los poemas con cuidado, descubriremos ahí la preocupación del poeta que admira el cante de los gitanos y que tiene miedo de que estos se vulgaricen siendo tildados como “el cante de la española de café”. Dice Lorca en *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”*:

Todos habéis oído hablar del cante jondo y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él...; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la española en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularismo corazón, que esto suceda.³²⁴

De esta forma, es de eso que se trata esta parte del poema. O sea, es una falsa apología y un gran miedo del poeta al ambiente que se presentaba para el cante en aquel entonces. Tal preocupación es la misma que hace que el joven Federico se meta en el corazón de Andalucía buscando cantaores originales para el concurso de cante jondo de 1922, organizado principalmente por uno de sus mentores, Manuel de Falla. En una simple mirada la segunda parte del poema, a partir de las viñetas, es una prolongación de las hondonadas de la primera parte. Sin embargo, tras una mirada más cuidadosa y total del libro, llegamos a la conclusión de que propositadamente el cante jondo agoniza en esta segunda parte. No nos olvidemos de que el gran motivador de la escritura del libro fue el concurso de 1922 y de que debería ser publicado juntamente con éste, hecho que no se concretó en realidad.

Como vemos, aunque sea de otro color, el ambiente de tensión también se repite en la segunda parte del poema, sólo que ahí la tensión es distinta y se basa en un miedo real del poeta, el fin del cante. Tal vez un cierto sentimiento purista³²⁵ de Federico que era compartido con muchos de los intelectuales de su época como el propio Falla. Así, incluso los nombres de las secciones que se siguen a *Dos Muchachas*, son de otro color. Tenemos entonces: *Viñetas Flamencas* (ya no *cante jondo* y no *poema*), *Tres ciudades* (y no más tres ríos, una referencia a la modernización y al nuevo rumbo del cante) y *Seis Caprichos* (vulgarización del cante que pasó a atender a los caprichos del público).

³²⁴ García Lorca, 1999, p.140.

³²⁵ Recordemos que García Lorca deploraba la Zarzuela española por considerarla un estereotipo de su tierra creado para agradar a los extranjeros.

No obstante, el poeta al final del libro nos devuelve todo el carácter jondo inicial, clausurándolo con llave de oro con dos diálogos en que una vez más trae como centro el marginado gitano y su vida real. Un marginado que repite las penas del Cristo moreno y que será el mismo Cristo moreno por el que las gentes de las cuevas emprenderán nueva procesión agónica y apasionada. O sea, según veo, la función de la última parte del poema es la de devolvernos al ambiente jondo de la primera parte a la historia viva y real del marginado que forma y divulga el cante, una conjunción de sus mitos poéticos hecha realidad, es decir, se unen nuevamente la muerte y el gitano. El gitano está siempre en el puente de los caminos, en la encrucijada de la vida, en la comunicación de ésta con la muerte. El gitano, que no llegará nunca a su encerrada Granada, gloria de los tiempos perdidos, eterno palacio de poesía, quiere ser libre como el cante, pero es ondulación en el viento. Andalucía es, una vez más, cuna del dolor y de la pena, cuchillo de doble filo que encanta y que mata.

Por lo tanto, el duende surge a través de las ideas cíclicas que nos trae el libro. Imágenes y colores distintos pero que corren en un mismo cauce, las venas heridas del pueblo andaluz. Luego, las principales simbologías del libro cíclico son las que se relación al camino. Este es abierto o cerrado, abierto y cerrado, dependiendo de la intensidad del sentimiento que busque cada poema. Como representación del camino tenemos, desde el principio, el agua y el viento. Cuando el agua está parada el camino es Granada (o Amparo), deseo imposibilitado de comunicación, cuando corre, será Sevilla (o Lola) pena disfrazada de alegría. Como punto cumbre está la cruz, encuentro de los caminos, de los principales caminos del ser humano real de carne y hueso, la vida y la muerte. La encrucijada es el lugar al que llegan los jinetes oscuros y desde donde no salen jamás. Luego, el libro es un constante perseguir el camino, lo mismo que hacen judíos, árabes y gitanos en sus éxodos por sus tierras prometidas y sus llegadas a nada más que a encrucijadas, a las tragedias de uno mismo. Todos los pueblos marginados que forman el cante se encuentran en la encrucijada que es España, borde, frontera, encuentro mágico de razas e historias, y sólo ganarán voz a través del cante jondo, de la ondulación del viento que este produce. Lo mismo ocurre con *Poema del cante jondo*, poema arquitectado por arquitecto vivo e brillante, poema siempre enduendado y que es, como la guitarra, el médium para el surgimiento del espíritu único de Andalucía, tierra del constante cruce. Un duende que sólo nace desde la planta de nuestros pies cuando encuentra el camino repleto de sonidos negros, antiguos, lejanos.

Un duende que es la saeta hiriente cuando encuentra el arco vivo que hace llegar directamente al blanco de nuestro corazón. Así, García Lorca al escribir *Poema del cante jondo*, es el arquero que lanza las saetas llenas de duende que se clavan justamente en el ámago vivo de nuestra alma gracias a la intensidad de sentimiento y la mediación entre éste y la inteligencia también latente del poeta que despierta nuestros cinco sentidos.

Poema del cante jondo tiene, entonces, la calidad esperada por el poeta de estar siempre enduendado y de despertar el duende milenario a cada lectura, a cada hojear las encendidas páginas que repiten y hacen carne, ante nuestros ojos, la doliente historia de Andalucía y de sus gentes.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor. Lírica e Sociedade. In: *Textos escolhidos* (Coleção: Os pensadores). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural 1983, p. 193-208.
- ALONSO, Dámaso. Federico García Lorca y la Expresión de lo Español. In: _____. *Poetas españoles contemporáneos*. 3. ed. Madrid: Gredos, 2006. p.257-265.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El cante flamenco*. Madrid: Alianza. 2004.
- AMADOR DE LOS RÍOS, Juan Fernández. *Antigüedades Ibéricas*. Pamplona: Nemesio Aramburu , 1911.
- ARANGO, Manuel Antonio. Dolor, muerte y mito en el “Poema del cante jondo”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a García Lorca*, n 435-36, 1986. p. 575-580.
- ARISTÓTELES. *El arte poética*. 2. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.
- BEINART, Haim. *Los Judíos en España*. Madrid: Mafre, 1992.
- BEL BRAVO, María Antonia. *Sefarad: los Judíos de España*. Madrid: Silex, 1997.
- BELAMICH, André. *Lorca*. Lisboa: Arcádia, s/d.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges Oral*. Madrid: Alianza, 2006.
- _____.Las mil y una noches. In: _____. *Siete Noches*. Madrid: Alianza, 2000.
- BROWN, Peter, *El mundo de la antigüedad tardía* (De Marco Aurelio a Mahoma). Madrid: Taurus, 1989.
- CARO BAROJA, Julio. *El Señor Inquisidor*. Madrid: Alianza Cien, 1994.
- CASTRO, Américo. *España en su Historia: cristianos, moros y judíos*. Barcelona: Crítica, 2001.
- CAVALHEIRO, Edgard. *García Lorca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas Ejemplares I*. 3.ed. Madrid: Castalia, 1988.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas Ejemplares III*. Madrid: Castalia, 1987.
- CHALITA, Mansour. *As mais Belas Páginas da Literatura Árabe*. Rio de Janeiro: Ingraf, s/d.

- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. 9. ed. Barcelona: Siruela, 2005.
- CLÉBERT, Jean Paul. *Los Gitanos*. Barcelona: Orbis, 1985.
- CORREA, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. 2. ed. Madrid: Gredos, 1975.
- CRESPI, Gabriele. *Los árabes en Europa*. Madrid: Encuentros, 1982.
- DE LA FLOR, Clara. La raíz del grito (el cante flamenco). *Revista ¡Habla!* (La Granada de Lorca), São Paulo, ano I, n6, p. 32-43, agosto, 2008.
- DEMÓFILO [Antonio Machado y Álvarez]. *Cantes Flamencos* (selección). Sevilla : Alfar, 1992.
- _____. *El Folk-Lore Andaluz*. Madrid: Tres-Catorce-Diecisiete, 1981.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Federico García Lorca*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1948.
- DIEGO, Gerardo. *Poesía Española Contemporánea (1901-1934)*. Madrid: Taurus, 1959.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de Métrica Española*. Madrid: Alianza, 2004.
- EICH, Cristoph. *Federico García Lorca poeta de la intensidad*. Madrid: Gredos, 1958.
- EL Corán*. Barcelona: Plaza y Janés, 2004.
- ELLIOT, T.S.. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- ESTEBAN BERMÚDEZ, José María. *Breve enciclopedia de la tauromaquia*. Madrid: LIBSA, 2004
- ESTEBAN SCARPA, Roque. *El dramatismo en la poesía de Federico García Lorca*. Santiago de Chile: Universitaria, 1961.
- FALLA, Manuel de. La proposición del “cante jondo” In: GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante jondo*. Madrid: Alianza, 1999. p.165-169.
- _____. El “cante jondo” (canto primitivo andaluz). In: GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante jondo*. Madrid: Alianza, 1999. p.171-185.
- FLYS, Jaroslav M.. *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1955.
- FONSECA, Isabel. *Enterrem-me em pé: os ciganos e sua jornada*. São Paulo: Companhia das

Letras, 2004.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

GARCÍA IGLESIAS. *Los Judíos en la España Antigua*. Madrid: Cristiandad, 1978.

GARCÍA LORCA, Federico. Arquitectura del Cante Jondo. In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968. p.56-61..

_____. El Cante Jondo (Primitivo Canto Andaluz) In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968. p.39-56..

_____. Fantasia Simbólica. In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968. p.3.

_____. Granada (Paraíso Cerrado para Muchos). In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968. p.5-9.

_____. Imaginación, Inspiración, Evasión. In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968. p.85-91.

_____. Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo”. In: _____. *Poema del cante jondo*. Madrid: Alianza, 1999. p.139-163.

_____. La campana de la Vela. In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968. p.3-5.

_____. La imagen Poética de Don Luis de Góngora. In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968, p. 62-85.

_____. Las Nanas Infantiles. In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968. p.91-108.

_____. *Poema del cante jondo*. Madrid: Alianza, 1999

_____. *Poeta en Nueva York; Diván del Tamarit; Seis poemas galegos*. Barcelona: RBA, 1998.

_____. Semana Santa en Granada. In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968. p.9-12.

_____. Teoría y Juego del Duende. In: _____. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968. p.109-121.

GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Tres, 1981.

GIBB, H.A.R, 1947, Literatura. In: *El Legado del Islam*. Madrid: Pegaso, 1947.

GIBSON, Ian. *El asesinato de García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés, 1979.

GIORDANI, Mário Curtis. *História do Mundo Árabe Medieval*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

- GÓNGORA, Luis de In: *Poesía de los Siglos de Oro*. Madrid: Castalia Prima, 1999.
- _____. Arroyo en qué ha de parar. In: DURÁN, Agustín (Org.). *Cancionero y Romancero de Coplas y Canciones de Arte Menor Anteriores al Siglo XVIII (pertenecientes a los géneros Doctrinal, Amatorio, Jocosos, Etc.)*. Madrid: Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829. p. 79.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel. *Historia de la Literatura Árabe-española*. 2. ed. Barcelona: Labor, 1945.
- GRANDE, Félix: García Lorca y el flamenco. In: *Cuadernos Hispanoamericanos* n 479 (mayo). Madrid, 1990. p. 49-65.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética: leer los manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología Grega e Romana*. 3.ed. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras, 1997.
- GUZMÁN, Antonio Guerra. *Dioses y héroes de la mitología griega*. Madrid: Alianza Cien, 1995, V. 80 (colección *El libro de bolsillo*)
- HERNÁNDEZ, Mario. Introducción. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante jondo*. Madrid: Alianza, 1999. p.7-46.
- HERVÁS JÁVEGA, Isabel. Dossier Mahoma. *Revista Historia y Vida*. Barcelona, año XXXVII, n 456, p. 31-59, 2006.
- JAMMES, Robert. Dos Sátiras vallisoletanas de Góngora. In: *Revista Crítica*, n 10, 1980, p. 31-57. ISSN: 0247-381X. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/010/010_033.pdf.> Acceso en: 10 de octubre de 2008.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel. *Granada: Historia de un país Islámico (1232-1571)*. 3. ed. Madrid: Gredos, 1989.
- LAPESA, Rafael. *Historia de la Lengua Española*. 9. ed. Madrid: Gredos, 1981.
- LEÓN BENÍTEZ, Catalina. *El flamenco en Cádiz*. Córdoba: Almuzara, 2006.
- LEWIS, Bernard. *Los árabes en la historia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española: siglo XVII*. Madrid: Alianza, 2004, v. 3.
- LUNA, Juan de. *Segunda Parte de la Vida de Lazarillo de Tormes sacada de las Crónicas antiguas de Toledo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

- LURKER, Manfred. *Diccionario de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MACHADO Y RUIZ, Antonio. *Poesías Completas*. 12. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- MANFREDI CANO, Domingo. *Cante y baile flamencos*. Madrid: Everest, 1983.
- MARÍN, Diego. *La civilización española: panorama histórico*. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1961.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis. Universalidad de algunas simbologías míticas en el “*Poema del cante jondo*”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a García Lorca* n 435-36, 1986. p. 581- 589.
- MÉCHOULAN, Henry. *Hispanidad y Judaísmo en tiempos de Espinoza*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1987.
- MEDEROS, Alicia. *El Flamenco*. Madrid: Acento, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. Poesia e Composição In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.51-70.
- _____. Da Função Moderna da Poesia. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.97-101..
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Estudios Literarios*. 7. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- _____. *Historia de España*. 2. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- _____. Los españoles en la Historia y en la Literatura. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951.
- _____. *Poema de mio Cid*. 6. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo. *El Cante Jondo*. Granada, Universidad de Granada, 1976.
- NERUDA, Pablo. *Odas Elementales*. Buenos Aires: Losada, 1954.
- ORTEGA, José. Los gitanos y la literatura. In: *Cuadernos Hispanoamericanos* n 481 (julio). Madri, 1990. p. 91-100.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Ortografía de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- PAEPE, Christian de, El poema “Sorpresa” del “Poema del cante jondo” (Seis versiones y una interpretación). In: *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a García Lorca* n 435-36. Madrid, 1986. p. 591- 606.

- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, D.F.: Fce, 1986.
- PLATÃO. *Fedro*. São Paulo, Martin Claret, 2004.
- PEREIRA, Cristina da Costa. *Povo Cigano*. Rio de Janeiro: MEC, 1986.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da Composição. In: _____. *Poemas e Ensaíos*. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 101-112.
- POEMA del Mío Cid*. Madrid: Alba, 2005
- QUINTANA, Mário. Os poemas. In: QUINTANA, Mário. *Antologia Poética*. Porto Alegre: L&PM, 2003. P. 104.
- RETAMAR, Hugo Jesús Correa. El Ingenioso Hidalgo y los Ecos del Oriente-occidental. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, XI, 2007, São Paulo. *Anais Eletrônicos do XI Encontro Regional da ABRALIC*. São Paulo:USP, 2007. Disponible en: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/33/1276.pdf>>. Acceso en: 22 de julio de 2008.
- RIQUER, Martín de. *Resumen de Versificación Española*. Barcelona: Seix Barral, 1950.
- SALAZAR RINCÓN, Javier. Cirios, Candiles, Velones...Símbolos de Angustia y Muerte en la Obra de Federico García Lorca. In: *Epos- Revista de Filología*. n15, 1999, p.199-212. ISSN: 0213-201X Disponible en Internet en: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-FBBBAEAA-7EEF-4A7A-3F68-F7DF219F9785&dsID=PDF>> Acceso en nov. de 2008.
- SALGADO, Felipe. *Vocabulario de historia árabe e islámica*. Madrid: Akal, 1996.
- SAN RAMÓN, Teresa (org.), *Entre la Marginación y el Racismo*. Reflexiones sobre la vida de los gitanos. 1986, Madrid, Alianza.
- SEBASTIÁN QUESADA, Marco. *Curso de Civilización Española*. 8.ed. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 2006
- SECH MESTICA, Giuseppina. *Diccionario de Mitología Universal*. Madrid: Akal, 1993.
- SEÑAS: *Diccionario para la Enseñanza de la Lengua Española para Brasileños*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- STAWICKA-MUNÓZ, Bárbara. Algunas referencias musicales en el “Poema del cante o jondo” o un bárbaro en el jardín perdido... In: *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a García Lorca* n 435-36, Madrid, 1986. p. 567- 574.
- SUÁREZ, Luis. *La expulsión de los judíos de España*. 2.ed. Madrid:Mafre. 1992.

TONG, Diane. *Cuentos populares gitanos*. Madrid: Siruela, 2006.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los Pueblos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.

VALLVE, Joaquín. Libertad y esclavitud en el califato de Córdoba. In: *Actas de las II Jornadas de Cultura árabe e Islámica*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1980.

_____. Sobre algunos problemas de la invasión musulmana In: *Anuario de Estudios Medievales*, n 4, 1967, p. 361-368.

VEGA, Lope de. *El arenal de Sevilla*. 4.ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

VERNET, Juan. *El Islam en España*. Madrid: Mafre, 1993.

WILLIS, Roy (redactor). *Mitología del Mundo*. Países Bajos: Taschen, 2006.

XIRAU, Ramón. Federico García Lorca Poesía y poética. In: *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a García Lorca* n 435-36, Madrid, 1986, p. 424- 429.

ZAMBRANO, María. *Hacia un Saber sobre el Alma*. 2.ed. Madrid: Alianza, 1993.

PRINCIPALES SITIOS DE INTERNET CONSULTADOS:

Árbol Genealógico del Cante Flamenco. Disponible en Internet en: <<http://www.pasionflamenca.com.ar/wp-content/uploads/2008/04/arbogenealogico-cante-flamenco.jpg>>. Acceso en 25 de julio de 2008.

Árbol Genealógico del Cante Flamenco. Disponible en Internet en: <http://www.flun.cica.es/flamenco_y_universidad/alborea/img/arbogenealogico-cante-flamenco.jpg>. Acceso en 25 de julio de 2008.

Araboislámica (Hipótesis sobre el nombre de Al-Andalus). Disponible en Internet en: <<http://araboislamica.blogspot.com/2007/11/hiptesis-sobre-el-nombre-de-al-andalus.html>>. Acceso en 04 de marzo de 2008.

Ciudad Seva (Método de Composición –Edgar Allan Poe). Disponible en Internet en: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poe01.htm>>. Acceso en agosto de 2008.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (R.A.E). Disponible en Internet en: <<http://www.rae.es>>. Acceso en 2008.

Federico García Lorca (referencias musicales). Disponible en Internet en:

<http://nexttext.info/index.cfm?fuseaction=books.resource&target=lorca&file=lorca_lsn_06.cfm&type=student>. Acceso en 05 de septiembre de 2008.

La Invasión árabe de España. Disponible en Internet en:

<http://www.almendron.com/historia/medieval/invasion_arabe/invasion_11.htm>. Acceso en 02 de marzo de 2008.

WIKIPEDIA: La Enciclopedia Libre. Disponible en Internet en:

<<http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>>. Acceso en 2008.

Anejo A – Obras filmográficas basadas en Federico García Lorca:**1. Películas basadas en la vida de Federico García Lorca:**

Lorca, muerte de un poeta (1987), serie de televisión dirigida por Juan Antonio Bardem;

Muerte en Granada (1997), dirigida por Marcos Zurinaga;

Lorca (1998), dirigida por Iñaki Elizalde;

La luz prodigiosa (2003), dirigida por Miguel Hermoso;

Lorca. El mar deja de moverse (2006), documental dirigido por Emilio Ruiz Barrachina.

2. Películas basadas en la obra de Federico García Lorca:

Bodas de Sangre (1981), de Carlos Saura;

La casa de Bernarda Alba (1982), de Mario Camus;

Proceso a Mariana Pineda (1984), de Rafael Moreno Alba, serie de la Televisión Española (TVE);

Viaje a la Luna (1998), cortometraje de Frederic Amat;

Yerma (1998), de Pilar Távora.

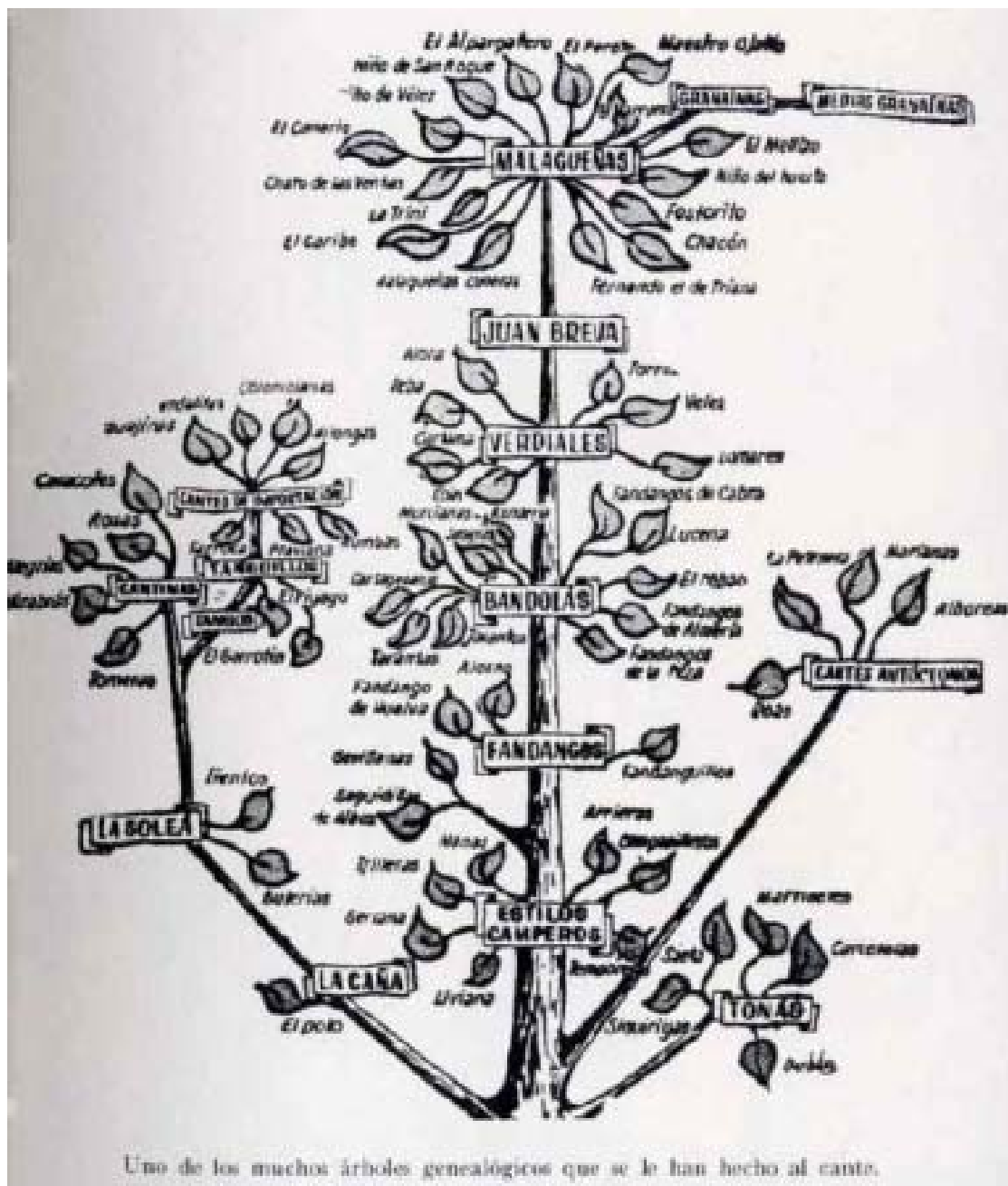
Anejo B- Árboles genealógicos del cante jondo

Figura 1: Árbol Genealógico de Domingo Manfredi Cano.

Figura 2: Árbol Genealógico del Restaurante Al Aljarafe – Madrid

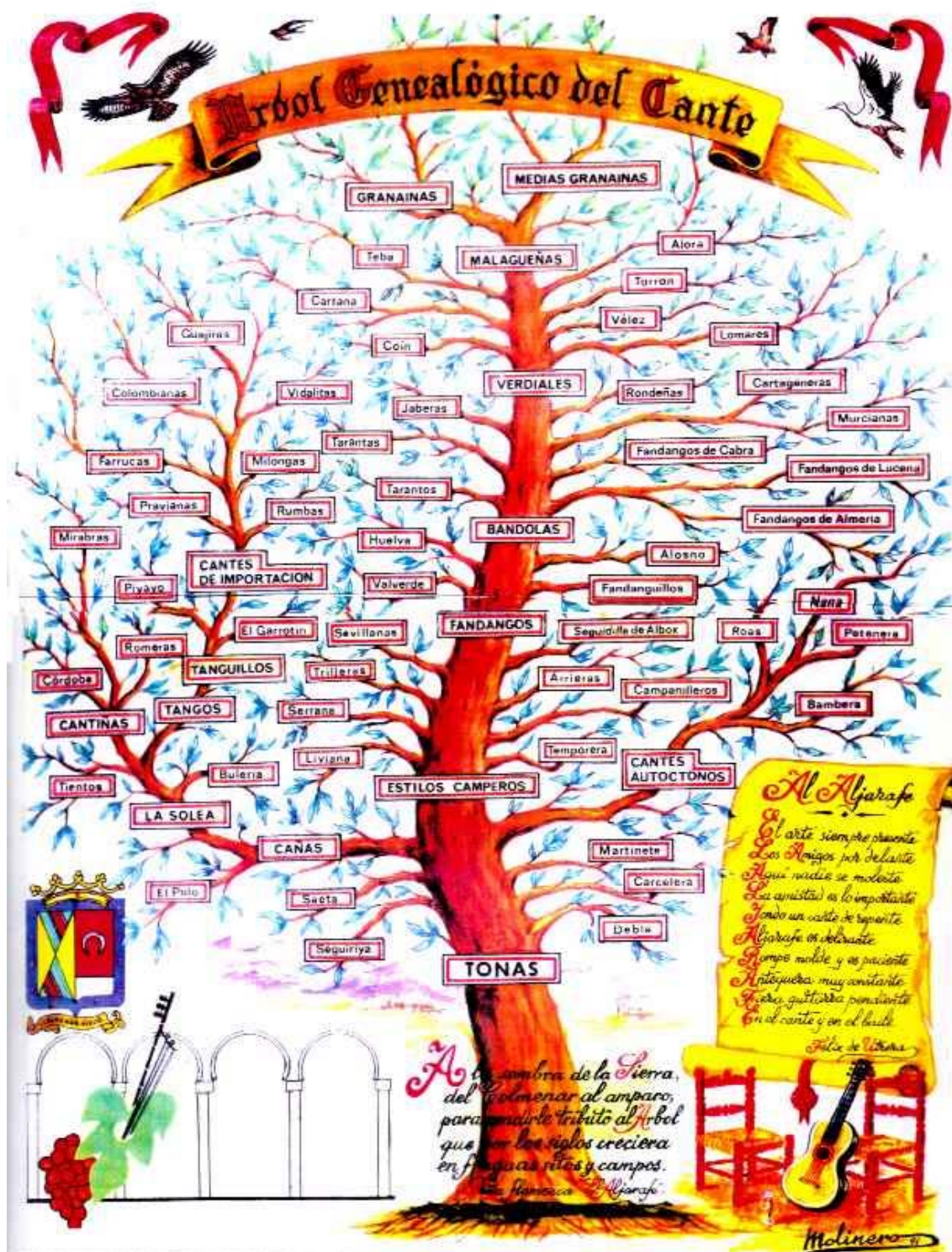
Figura 3: Árbol Genealógico.

Figura 1: Árbol Genealógico de Manfredi Cano.



Fuente: MANFREDI CANO, Domingo. *Cante y baile flamencos*. Madrid : Everest, 1983, pág. 87.

Figura 2: Árbol Genealógico del Restaurante Al Jarafe – Madrid



Fuente: Restaurante Al-jarafe en Madrid. Imagen disponible en Internet en:

<<http://www.pasionflamenca.com.ar/wp-content/uploads/2008/04/arbOL-genealogico-cante-flamenco.jpg>> . Acceso en 26 de julio de 2008.

Figura 3: Árbol Genealógico de Cante.

ARBOL GENEALOGICO DEL CANTE



Fuente: Disponible en internet en :<http://www.flun.cica.es/flamenco_y_universidad/alborea/img/arbol.jpg>. Acceso en 25 de julio de 2008.

Anejo C: Versiones del Poema *Sorpresa* recogidas por Christian Paepe (1986, p591-607):

1. Esquina

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
¡No lo conocía nadie!
¡Ay!
cómo temblaba el farol
Madre
cómo temblaba el farolito de la calle.
Era madrugada. *Nadie* alguien
pudo asomarse a sus ojos,
abiertos como dos mares.
Dios te salve
de morir sobre unas losas
sin que te conozca nadie.

2. Esquina Copla

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.

¡Cómo temblaba el farol
madre!
cómo temblaba el farolito
de la calle.
Era madrugada fría
alguien
pudo asomarse a sus ojos,
abiertos como dos mares.

3. Copla

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho;
no lo conocía nadie.

¡Cómo temblaba el farol,
madre!
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!

Era madrugada fría,
alguien
pudo asomarse a sus ojos,
abiertos como dos mares.

Y que muerto se quedó en la calle
y que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

4. Copla

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
Cómo temblaba el farol,
madre,
cómo temblaba el farolito
de la calle.
Era madrugada, alguien
pudo asomarse a sus ojos,
quebrados ya por el aire
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
que no lo conocía nadie.

5. Sorpresa

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo temblaba el farol!
Madre.
¡Cómo temblaba el farolito
de la calle!
Era madrugada. *Nadie*
pudo asomarse a sus ojos,
abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

f. Sorpresa

Muerto se quedó en la calle
con un balazo en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo sangraba el farol,
madre,
cómo sangraba el farolito de la calle!
Era madrugada fría.
Alguien
pudo asomarse a sus ojos,
abiertos como dos mares.
Y que muerto se quedó en la calle
que con un balazo en el pecho
y que no lo conocía nadie.

Anejo D: Escenas finales del libro *Poema del cante jondo*

1. *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil.*

2. *Diálogo del Amargo.*

1. *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* (García Lorca, 1999, p. 115)

Cuarto de banderas

TENIENTE CORONEL

Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.

SARGENTO

Sí.

TENIENTE CORONEL

Y no hay quien me desmienta.

SARGENTO

No.

TENIENTE CORONEL

Tengo tres estrellas y veinte cruces.

SARGENTO

Sí.

TENIENTE CORONEL

Me ha saludado el cardenal arzobispo con sus veinticuatro borlas moradas.

SARGENTO

Sí.

TENIENTE CORONEL

Yo soy el teniente. Yo soy el teniente. Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.

(Romeo y Julieta, celeste, blanco y oro, se abrazan sobre el jardín de tabaco de la caja de puros. El militar acaricia el cañón de un fusil lleno de sombra submarina.)

UNA VOZ (*Fuera.*)

Luna, luna, luna, luna,
del tiempo de la aceituna.
Cazorla enseña su torre
y Benamejí la oculta.

Luna, luna, luna, luna.
Un gallo canta en la luna.
Señor alcalde, sus niñas
están mirando a la luna.

TENIENTE CORONEL

¿Qué pasa?

SARGENTO
¡Un gitano!

(La mirada de mulo joven del gitano ensombrece y agiganta los ojirris del teniente coronel de la Guardia Civil)

TENIENTE CORONEL
Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.

SARGENTO
Sí.

TENIENTE CORONEL
¿Tú quién eres?

GITANO
Un gitano.

TENIENTE CORONEL
¿Y qué es un gitano?

GITANO
Cualquier cosa.

TENIENTE CORONEL
¿Cómo te llamas?

GITANO
Eso.

TENIENTE CORONEL
¿Qué dices?

GITANO
Gitano.

SARGENTO
Me lo encontré y lo he traído.

TENIENTE CORONEL
¿Dónde estabas?

GITANO
En la puente de los ríos.

TENIENTE CORONEL
Pero ¿de qué ríos?

GITANO
De todos los ríos.

TENIENTE CORONEL
¿Y qué hacías allí?

GITANO

Una torre de canela.

TENIENTE CORONEL

¡Sargento!

SARGENTO

A la orden, mi teniente coronel de la Guardia Civil.

GITANO

He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre y rosas en mis labios.

TENIENTE CORONEL

¡Ay!

GITANO

Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre.

TENIENTE CORONEL

¡Ayyy!

GITANO

En enero tengo azahar.

TENIENTE CORONEL (*Retorciéndose*)

¡Ayyyyy!

GITANO

Y naranjas en la nieve.

TENIENTE CORONEL

¡Ayyyyy, pun, pin, pam! (*Cae muerto*).

(El alma de tabaco y café con leche del teniente coronel de la Guardia Civil sale por la ventana.)

SARGENTO

¡Socorro!

(En el patio del cuartel, cuatro guardias civiles apalean al gitano.)

2. *Diálogo del Amargo* (García Lorca, 1999, p.121)

Campo

UNA VOZ

Amargo.
Las adelfas de mi patio.
Corazón de almendra amarga.
Amargo.

(Llegan tres jóvenes con anchos sombreros)

JOVEN 1.º
Vamos a llegar tarde.

JOVEN 2.º
La noche se nos echa encima

JOVEN 1.º
¿Y ése?

JOVEN 2.º
Viene detrás.

JOVEN 1.º (*En alta voz.*)
¡Amargo!

AMARGO (*Lejos.*)
Ya voy.

JOVEN 2.º (*A voces.*)
¡Amargo!

AMARGO (*Con calma.*)
¡Ya voy!

(*Pausa.*)

JOVEN 1.º
¡Qué hermosos olivares!

JOVEN 2.º
Sí.

(*Largo silencio.*)

JOVEN 1.º
No me gusta andar de noche.

JOVEN 2.º
Ni a mí tampoco.

JOVEN 1.º
La noche se hizo para dormir.

JOVEN 2.º
Es verdad.

(*Ranas y grillos hacen la glorieta del estío andaluz. El AMARGO camina con las manos en la cintura.*)

AMARGO

Ay yayayay.
Yo le pregunté a la muerte.
Ay yayayay.

(*El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que le han oído.*)

JOVEN 1.º. (*Desde muy lejos.*)
¡Amargo!

JOVEN 2.º (*Casi perdido.*)
¡Amargooo!

(*Silencio.*)

(*El AMARGO está solo en medio de la carretera. Entorna sus grandes ojos verdes y se ciñe la chaqueta de pana alrededor del talle. Altas montañas le rodean. Su gran reloj de plata le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso.*)

(*Un JINETE viene galopando por la carretera.*)

JINETE (*Parando el caballo*)
¡Buenas noches!

AMARGO
A la paz de Dios.

JINETE
¿Va usted a Granada?

AMARGO
A Granada voy.

JINETE
Pues vamos juntos.

AMARGO
Eso parece.

JINETE
¿Por qué no monta en la grupa?

AMARGO
Porque no me duelen los pies.

JINETE
Yo vengo de Málaga.

AMARGO
Bueno.

JINETE
Allí están mis hermanos.

AMARGO (*Displicente.*)
¿Cuántos?

JINETE
Son tres. Venden cuchillos. Ese es el negocio.

AMARGO
De salud les sirva.

JINETE

De plata y de oro.

AMARGO

Un cuchillo no tiene que ser más que cuchillo.

JINETE

Se equivoca.

AMARGO

Gracias.

JINETE

Los cuchillos de oro se van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de hierba.

AMARGO

¿No sirven para partir el pan?

JINETE

Los hombres parten el pan con las manos.

AMARGO

¡Es verdad!

(El caballo se inquieta.)

JINETE

¡Caballo!

AMARGO

Es la noche.

(El camino ondulante salomoniza la sombra del animal)

JINETE

¿Quieres un cuchillo?

AMARGO

No.

JINETE

Mira que te lo regalo.

AMARGO

Pero yo no lo acepto.

JINETE

No tendrás otra ocasión.

AMARGO

¡Quién sabe!

JINETE

Los otros cuchillos no sirven. Los otros cuchillos son blandos y se asustan de la sangre. Los que nosotros vendemos son fríos. ¿Entiendes? Entran buscando el sitio de más calor, y allí se paran.

(El Amargo se calla. Su mano derecha se le enfría como si agarrase un pedazo de oro.)

JINETE

¡Qué hermoso cuchillo!

AMARGO

¿Vale mucho?

JINETE

Pero ¿no quieres éste?

(Saca un cuchillo de oro. La punta brilla como una llama de candil.)

AMARGO

He dicho que no.

JINETE

¡Muchacho, súbete conmigo!

AMARGO

Todavía no estoy cansado.

(El caballo se vuelve a espantar.)

JINETE *(Tirando de las bridas.)*

Pero ¡qué caballo este!

AMARGO

Es lo oscuro.

(Pausa.)

JINETE

Como te iba diciendo, en Málaga están mis tres hermanos. ¡Qué manera de vender cuchillos! En la catedral compraron dos mil para adornar todos los altares y poner una corona a la torre. Muchos barcos escribieron en ellos sus nombres; los pescadores más humildes de la orilla del mar se alumbran de noche con el brillo que despiden sus hojas afiladas.

AMARGO

¡Es una hermosura!

JINETE

¿Quién lo puede negar?

(La noche se espesa como un vino de cien años. La serpiente gorda del Sur abre sus ojos en la madrugada, y hay en los durmientes un deseo infinito de arrojarse por el balcón a la magia perversa del perfume y la lejanía.)

AMARGO

Me parece que hemos perdido el camino.

JINETE. *(Parando el caballo.)*

¿Sí?

AMARGO

Con la conversación.

JINETE

¿No son aquellas las luces de Granada?

AMARGO

No sé. El mundo es muy grande.

JINETE

Y muy solo.

AMARGO

Como que está deshabitado.

JINETE

Tú lo estás diciendo.

AMARGO

¡Me da una desesperanza! ¡Ay yayayay!

JINETE

Porque si llegas allí, ¿qué haces?

AMARGO

¿Qué hago?

JINETE

Y si te estás en tu sitio, ¿para qué quieres estar?

AMARGO

¿Para qué?

JINETE

Yo monto este caballo y vendo cuchillos, pero si no lo hiciera, ¿qué pasaría?

AMARGO

¿Qué pasaría?

(Pausa.)

JINETE

Estamos llegando a Granada.

AMARGO

¿Es posible?

JINETE

Mira cómo relumbran los miradores.

AMARGO

Sí, ciertamente.

JINETE

Ahora no te negarás a montar conmigo.

AMARGO

Espera un poco.

JINETE

¡Vamos, sube! Sube de prisa. Es necesario llegar antes de que amanezca... Y toma este cuchillo. ¡Te lo regalo!

AMARGO

¡Ay yayayay!

(El JINETE ayuda al AMARGO. Los emprenden el camino de Granada. La sierra del fondo se cubre de cicutas y de ortigas)